



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
PROGRAMA DE MAESTRÍA Y DOCTORADO EN LETRAS
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES FILOLÓGICAS
CAMPO DE CONOCIMIENTO LETRAS MODERNAS

CUERPOS INDISCIPLINADOS EN LA POESÍA DE CAROL ANN DUFFY

TESIS
QUE PARA OPTAR POR EL GRADO DE
DOCTORA EN LETRAS

PRESENTA:
MIRIAM JULIETA FLORES JURADO

TUTORA PRINCIPAL
DRA. IRENE MARÍA ARTIGAS ALBARELLI
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS, UNAM

COMITÉ TUTOR
MTRA. CLAUDIA ELISA LUCOTTI ALEXANDER
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS, UNAM
DRA. ROCÍO SAUCEDO DIMAS
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS, UNAM

CIUDAD UNIVERSITARIA, CD. MX., OCTUBRE 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.

Principales colecciones de poesía de Carol Ann Duffy y fechas de publicación
No se incluyen las colecciones de poesía para niñas/os

Colecciones reunidas en *Collected Poems* (2015) – abreviado como *CP*

1985 *Standing Female Nude*

1987 *Selling Manhattan*

1990 *The Other Country*

1993 *Mean Time*

1999 *The World's Wife*

2002 *Feminine Gospels*

2005 *Rapture*

2011 *The Bees*

2014 *Ritual Lighting: Laureate Poems*

Nuevas colecciones

2018 *Sincerity*

Los poemas que se incluyen en los anexos (pp. 235-263) son “Beautiful”, “Queen Kong”, “The Map Woman” y “The Laughter of Stafford Girls’ High”; el resto de los poemas analizados se citan completos en el desarrollo de la tesis.

Para mis maestras, mis alumnas, mi mamá, mis hermanas y mis amigas: las
desobedientes que han gritado conmigo que se va a caer.

Agradecimientos

It takes a village. De verdad.

Esta investigación recibió el apoyo del Programa de Becas Nacionales de CONACYT. El Programa de Apoyo a los Estudios de Posgrado de la UNAM hizo posible mi participación en el IV Congreso Internacional Los Textos del Cuerpo (UAB, abril 2018) y en el Verano de Estudios de Género de El Colegio de México (junio 2021).

El agradecimiento más grande es para mi comité tutor: desde el momento en que recibí la carta en la que fueron designadas mi tutora y co-tutoras me sentí la estudiante más afortunada, y siempre me alegro cuando alguien me pregunta quiénes están en mi comité. Su apoyo y consejo durante numerosas asesorías y durante el Coloquio Sopa de Letras fueron invaluable. Gracias a Irene Artigas Albarelli, por su trabajo inspirador en la investigación, la docencia y la creación; a Claudia Lucotti, por acompañar mi investigación desde la licenciatura y por aportar toda su experiencia y energía a este proyecto; a Rocío Saucedo, por los proyectos colaborativos, por su lectura detallada y por todos los comentarios que aportaron mayor precisión y profundidad a esta tesis.

Gracias a Nair Anaya y Aurora Piñeiro, quienes se sumaron al equipo para hacer de mi examen de candidatura una experiencia formativa. Gracias por comentar una vez más la tesis terminada, por la generosidad y amabilidad con la que siempre me han leído y escuchado.

A mis alumnas y alumnos, especialmente a quienes participaron en los seminarios “Representaciones del cuerpo en los textos culturales” y “Poetry by Women in Great Britain and Ireland”.

A Nattie Golubov, por el ejemplar más especial de *Sincerity*.

A Noemí Novell, por los fundamentos de la investigación y por la plática sobre opciones para estancia.

Als meus professors de català, Laura Creixell, Carles Bondia i Alba Mas, per totes les paraules noves que podré fer servir per parlar dels cossos desobedients.

A Ricardo Quintana Vallejo, por su amistad y acompañamiento en la vida académica, y por el tiempo dedicado a leer y comentar esta tesis.

A Karolina Ulloa, amiga brillante, compañera de posgrado y fellow Duffy scholar.

A Isabel del Toro y Ana Leyva, por las Reunioncillas lunenses.

A Mamá, Papá, Migue, Ale y Lizi, por cuidar a Ave, por las partidas de Scrabble y por cuidarnos durante la primavera más angustiante.

A Avellana, que ha acompañado desde su camita estos años de investigación y escritura.

A Pedro. Su inteligencia, creatividad, humor y empatía sostienen el Proyecto Casita que hospedó esta investigación.

Índice

Introducción	1
Antecedentes	13
Cuerpo y políticas de la representación	20
Estudios corporales y perspectivas feministas en torno al cuerpo.....	25
Organización de la tesis	37
Capítulo 1: El cuerpo mirado.....	45
1. 1. Iconofobia y somatofobia: la imagen como cuerpo.....	47
1. 2. Cuerpos que juegan a ser estatuas: “Standing Female Nude” y “Pygmalion’s Bride” ..	59
1. 3. “Look at me now”: mirada y poder en “Medusa”	76
1. 4. La belleza y la vigilancia en “Beautiful”	88
Capítulo 2: El cuerpo apasionado	101
2. 1. El giro afectivo en los estudios corporales	112
2. 2. “Warming Her Pearls”: el cuerpo adornado	117
2. 3. “Anne Hathaway”: el cuerpo apasionado en el soneto.....	131
2. 4. El lenguaje del goce en <i>Rapture</i>	145
Capítulo 3: El cuerpo extraordinario	163
3. 1. “Queen Kong”: el cuerpo zoomorfo	171
3. 2. “The Map-Woman”: piel, vestido y márgenes difusos	179
3. 3. “The Diet”: el ayuno extraordinario	190
3. 4. “The Laughter of Stafford Girls’ High”: la insurrección gozosa	205
Conclusiones: “the delirium and scandalousness of the body”	224
Anexos	235
Beautiful.....	235
Queen Kong	241
The Map Woman	244
The Laughter of Stafford Girls’ High	248
Bibliografía	264



Cuerpos inesperados. Kate Duchêne (derecha) representando a Dios en *Everyman*, adaptada por Carol Ann Duffy para The National Theatre (dir. Rufus Norris, 2015).

Introducción

On with the Muse.
Open the window at the back. We don't
want winds of change about the place.
Take notes, but don't write reams. Just an essay
on the poet's themes. Fine. Off we go.
Convince us that there's something we don't know.
"Head of English" (CP9)

El paisaje de la poesía contemporánea del Reino Unido está marcado por la irrupción de cuerpos inesperados. En 1979, la prensa llamó a la puerta de una casa en Belfast. Buscaban a Jean Fisher, ganador del Concurso Nacional de Poesía. Quien los recibió fue una mujer embarazada de seis meses: Jean Fisher era el seudónimo de Medbh McGuckian, autora de los poemas ganadores, y aunque el nombre "Jean" puede ser masculino o femenino en diferentes idiomas, en este encuentro resultaba claro que este no era el cuerpo esperado por la prensa y por el jurado del concurso: "They assumed that I was a male pretending to be a woman", recuerda McGuckian (cit. en Faragó 1). La pretendida disonancia entre cuerpo y obra también ha impactado en la escritura de Vicki Feaver, quien contrarrestó las suposiciones implícitas en la lectura de su cuerpo: a quienes veían en ella "such a nice woman", respondió con poemas llenos de violencia gráfica enunciados por mujeres que asesinan, como Medea y Judith ("No More 'Mrs Nice'"). Los cuerpos diferentes hoy ocupan escenarios que no fueron concebidos para ellos/as:¹ en 2005, Patience Agbabi, poeta *queer* y afrodescendiente, organizó el primer *slam* de poesía en Eton College, la prestigiosa

¹ Esta es la forma de lenguaje incluyente que se usará a lo largo de la tesis: las/los poetas, el/la autor/a, las/los lectoras/es, etcétera.

escuela que sólo admite a niños. Pero el cuerpo inesperado aún genera inquietud y dislocación: Jackie Kay, *Makar* (Poeta nacional de Escocia) de 2016 a 2021, ha expresado cómo “Scottish people will either refuse to recognize my Scottish accent . . . and Black people will just hear my accent or think it really funny and say they’ve never met such person before. And so being Black and Scottish is always treated as a kind of anomaly” (cit. en Wilson y Somerville–Arjat 122). Estas experiencias de disyunción se perciben en formas manifiestamente físicas: “There’s always that point where / the language flips / into an unfamiliar taste”, escribe Imtiaz Dharker en su poema “Minority”.

Carol Ann Duffy ha declarado que mudarse de su ciudad natal, Glasgow, a Inglaterra cuando tenía seis años y adoptar un acento distinto al de sus padres fue el inicio de su atención al lenguaje como una marca de diferencia: “There was an element of fear both at home and outside, of sounding wrong. It made me begin to listen to how we talk” (cit. en Flood, “Love Poetry is Hardest to Write”). Si bien han sido numerosos/as los/las poetas que han reflexionado acerca de su posición de otredad o exterioridad respecto al lenguaje, hasta aquí he aludido sólo a autoras. Sin pretender pasar por alto el entrecruzamiento de identidades de género, clase, raza, sexualidad y nacionalidad en el que cada una de ellas se sitúa, “we might say that women poets, writing in a language which, in its very history and structure seems to marginalize female subjectivity, feel most acutely the disjunction between experience and its representation” (Gill 38). En esta investigación me concentraré en cómo la escritura de Duffy ha recorrido esta distancia entre la experiencia encarnada y el modo de representarla, sin olvidar que, como señala Sara Ahmed, existe más de una forma en la que el mundo y el lenguaje están contruidos para hacer sentir cómodos a sólo algunos cuerpos: “[s]exism is one such accommodating system” (*Living a Feminist Life* 14), un sistema entre otros. Destaco aquellas situaciones de incomodidad y desordenamiento que involucran la representación del cuerpo femenino: este es el punto

de partida de la noción de cuerpo indisciplinado que desarrollo en esta tesis, y que en breve explicaré a detalle. Específicamente, me interesa el cuerpo femenino que se hace presente en momentos y espacios en los que se presupone un cuerpo neutro, aunque como se explicará más adelante, con frecuencia son los cuerpos masculinos, blancos, heterosexuales y sin discapacidad los que pueden presentarse como neutros.

Carol Ann Duffy fue Poeta Laureada del Reino Unido de 2009 a 2019; es la única mujer, la única poeta escocesa, y la única persona *queer*² que ha ocupado este cargo, que se instituyó hace más de tres siglos. En el blog *Scottish Women Poets*, la entrada biográfica sobre Duffy advierte que “when reading Duffy, we should be alert to her Scottish, feminist, or lesbian influences, but we should also situate her poetry in the broader context of global poetic traditions that have influenced both male and female writers” (Raya M., “Carol Ann Duffy: Part One”). A pesar de que Duffy no suele comentar sobre la intersección de estas identidades y prefiere autodefinirse sólo como poeta y como madre (sin denominarse poeta

² Duffy no ha preferido un término específico para nombrar su orientación sexual. De acuerdo con Jeffrey Weeks, la palabra *queer* atraviesa tres acepciones en diferentes momentos, que enlazan el terreno de lo empírico con lo teórico: inicia como una palabra usada con intención discriminatoria en las sociedades anglófonas, y más adelante es apropiada por personas LGBTQ+ quienes activan el poder de esta palabra para nombrar su disidencia y su rechazo a la asimilación a lo normativo: según David Halperin, “Queer is by definition whatever is at odds with the normal, the legitimate, the dominant” (cit. en Weeks 526). En un tercer momento, *queer* se integra a la discusión académica como un “umbrella term” que nombra las identidades LGBTQ+ pero también expresiones y metodologías de conocimiento alternativas al sistema binario y heteronormativo. La teoría *queer* recibe influencias de la teoría postestructuralista y de la deconstrucción; algunas de sus autoras clave son Gayle Rubin, Eve Kosofsky Sedwick, Teresa de Lauretis (a quien se le atribuye haber empleado por primera vez el nombre de teoría *queer* en 1990) y Judith Butler. “Queer as a concept is as fluid and ambiguous as the worlds it addresses”, declara Weeks (524-525). Ante la posibilidad de que esta aceptación del término en los espacios académicos reduzca su valor contrahegemónico, Nattie Golubov considera la postura de Teresa de Lauretis; para ella, *queer* tiene una dimensión subversiva cuando “[se] recupera el significado original de la palabra . . . que remite a lo extraño, raro, ininteligible y abyecto”. Según De Lauretis, lo *queer* en las representaciones artísticas supone un “disturbio de la referencialidad . . . [relacionado] con la sexualidad, una sexualidad ‘nueva’ e ininteligible en la cultura en la que aparece” (Golubov 90). En esta investigación busco conservar este poder de disturbio o subversión y la idea de que se han de ampliar los límites del lenguaje para nombrar el cuerpo *queery* el deseo *queer*.

feminista, lesbiana o *queer*), su presencia como representante de la poesía británica no deja de ser significativa: el cuerpo femenino *queer* que escribe desafía siglos de expectativas restrictivas sobre la escritura de poesía, ya que interviene en un contexto literario y artístico en el que históricamente el cuerpo femenino ha desempeñado el rol de lo representado, y no el de productor de representaciones que, además, incidan en la realidad. Jeanette Winterson recuerda así la publicación del primer libro de poesía de Duffy, *Standing Female Nude*, en el mismo año en el que ella publicó su primera novela, *Oranges Are Not the Only Fruit* (1985): “I remember reading it, so excited, feeling part of something bigger, my generation beginning to shape the word, and maybe, through that, the world” (“Carol Ann Duffy”).

El testimonio de Winterson ofrece una primera aproximación a la idea central que motiva esta investigación: la entrada de estos cuerpos inesperados —cuerpos femeninos, cuerpos racializados,³ cuerpos desobedientes ante el sistema heteronormativo y con una

³ Falguni Sheth, en *Toward a Political Philosophy of Race* (SUNY Press, 2009), hace una conexión directa entre las poblaciones marcadas como indisciplinadas (*the unruly*) y la racialización: esta última es el mecanismo empleado por el orden político dominante para señalar a un grupo de personas como amenazas a la estabilidad de este orden. Seth retoma conceptos de Michel Foucault, como el de “tecnología”, para entender la raza como un tipo de tecnología orientada a mantener los principios de los estados liberales occidentales. La racialización parte de asociar un grupo con un elemento indisciplinado:

The unruly is the element— often intangible, but possibly represented as physical or biological— which constitutes a threat to the coherence of a polity, and needs to be domesticated or at least managed in order for the state to maintain control of its population. It is the ‘unruly’ that is picked up as the ground of classifying, distinguishing, separating, dividing . . . race is the transformation of the “unruly” into a set of categories by which to divide populations against themselves—biopolitically, culturally, socially, etc. (Seth 32)

En contraste con este análisis del proceso de racialización y su finalidad, existen activistas que nombran a los/las sujetos/as de los movimientos antirracistas como “personas racializadas”. Esta estrategia supone adoptar este término, a pesar de que evoca un proceso de clasificación y control, y resignificarlo para sustentar una organización y para conseguir que se reconozca la existencia de sistemas opresivos y la urgencia de dismantelarlos. Aunque la raza es una construcción social, y aunque las personas blancas también reciben los efectos de esta construcción en la forma de privilegio, este uso de la palabra “racializado/a” nombra específicamente la situación de las personas no blancas, y busca articular una acción conjunta ante todos los tipos de racismo. Otros términos también debatidos que cumplen una función

posición inestable respecto a las divisiones nacionales— a espacios e instituciones que no fueron planeados para alojarlos hace crecer las posibilidades de lo que puede conocerse, decirse y escribirse, y también modifica el canon existente, como lo hacen Agbabi al recitar *spoken word poetry* basada en Chaucer, Winterson al asignar títulos de libros bíblicos a los capítulos de *Oranges Are Not the Only Fruit*, o la propia Duffy al utilizar el soneto amoroso para narrar la pasión entre dos mujeres. El cuerpo inesperado es un cuerpo inquietante, es decir, que altera, transforma, y moviliza; y cuyos efectos se hacen visibles en el texto y fuera de él.

El énfasis que hago a lo largo de la tesis en el cuerpo que altera, que se mueve y nos mueve, está inspirado en la afirmación que hace Meri Torras acerca de la dimensión corporal de los textos: “esta materialización, esta corporalidad textual . . . inscribe una diferencia que no siempre es, pero puede ser, perturbadora, trastornadora, en tanto que literalmente altera, introduce alteridad” (“¿Hay un cuerpo en este corpus?” 00:10:59–00:11:15). Aunque esta investigación se ocupa del cuerpo en la representación, la dimensión corporal de los textos involucra otras instancias, como la creación, la lectura y la teoría. Pienso en un cuerpo inesperado como aquel que encarna la posibilidad trastornadora identificada por Torras: los cuerpos femeninos, pero también los cuerpos *queer*, racializados o con discapacidad, hacen pensables otras maneras de conocer, introducen diferencia. Esto es importante porque durante gran parte de la historia del pensamiento occidental hubo un solo cuerpo definido como el estándar, y aun este cuerpo normativo ha sido tratado como si fuera prescindible. Un objetivo central de los estudios corporales, que como explicaré en un apartado posterior, aportan el fundamento teórico de esta tesis, ha sido proponer una alternativa a este olvido del cuerpo.

comparable en inglés son BIPOC (Black, Indigenous, and People of Color) y en el Reino Unido, BAME (Black, Asian and Minority Ethnic).

El tema de esta tesis es la representación del cuerpo indisciplinado en la poesía de Carol Ann Duffy. Por “cuerpo” entiendo el sustento orgánico o anatómico que produce significado, que se vuelve textual en tanto que en él se inscriben y reproducen los discursos de la cultura, y es a su vez legible e interpretable; además, el cuerpo es el medio de percepción e interacción gracias al que todo organismo posee un emplazamiento, unas coordenadas espaciales y temporales específicas. El cuerpo no es sólo algo que se tiene: “we also *are* our bodies in that the body is the vehicle for our expression in the world” (Richardson y Locks ix); Maurice Merleau-Ponty va más allá al afirmar que “the body is our general medium for having a world” (169), pero incluso estas afirmaciones requieren matizarse, ya que el cuerpo como medio o vehículo implicaría que hay una subjetividad que *tiene* un cuerpo, y no que ambos, cuerpo y “yo”, tienen una existencia continua y amalgamada, no son separables. Lo que quiero resaltar es que las aproximaciones que insisten en un cuerpo significativo se apartan de la manera tradicional en la que el cuerpo ha sido entendido en los discursos filosóficos y religiosos: al cuerpo se le ha visto como un contenedor que encierra al verdadero ser y que no tiene relevancia para la producción de conocimiento, o como materia indisciplinada, onerosa y desprolija, una carga que debe controlarse y trascenderse para confirmar la superioridad de la mente, la razón o el espíritu. Esta jerarquía, a la que me referiré como el modelo dualista o el dualismo mente-cuerpo, se encuentra en la base de numerosas relaciones asimétricas que sitúan en desventaja a aquellas/os que son consideradas/os más cercanas/os al cuerpo. En la creación artística, la asociación con el cuerpo suele fundamentar la negativa a atribuir universalidad y atemporalidad a las obras de mujeres o de creadoras/es *queero* racializadas/os: Catherine Cucinella se refiere a esta condición como creatividad encarnada (*embodied creativity*) (19). Ante este panorama, involucrar el cuerpo en la creación poética, a pesar de estos

discursos que desacreditan la creatividad en y desde el cuerpo, es un acto con un alto potencial subversivo.

El cuerpo femenino insumiso en la obra poética de Duffy articula una respuesta indisciplinada ante la subordinación de la creatividad encarnada, ya que hablar desde el cuerpo inesperado conlleva un cuestionamiento de las jerarquías de temas apropiados para la poesía, pues valores clásicos como la inmortalidad, la universalidad y la atemporalidad se han definido como opuestos a la especificidad, historicidad y materialidad de un cuerpo humano. Duffy no es la primera autora en otorgarle al cuerpo un lugar central en su poética; más bien, su entrada a los espacios canónicos puede verse como la culminación de una serie de transformaciones en la poesía británica contemporánea, tales como las irrupciones con las que inicié este texto, que harían posible que un cuerpo autoral no-normativo diera continuidad a una tradición al mismo tiempo que la transformaba. Desde el párrafo inicial, además de enlistar sólo a autoras, también he limitado el campo de estudio de esta tesis a la poesía contemporánea del Reino Unido; aunque el comentario de Jackie Kay apunta a la necesidad de realizar esta labor crítica, no es el objetivo de esta investigación indagar en cómo los cuerpos indisciplinados también están transformando el concepto de nación. La hipótesis de esta tesis es la siguiente: ante el pensamiento que privilegia una subjetividad desprendida de lo corpóreo, y en respuesta a los discursos que devalúan simultáneamente feminidad y corporalidad y propician un modelo de cuerpo femenino dócil y constreñido, el cuerpo indisciplinado en la poesía de Duffy es un cuerpo expansivo, cambiante y a su vez transformador, inesperado en el sentido en el que se infiltra en una tradición y en un campo literarios para inquietarlos y alterarlos: consigue empujar los límites de lo representable, desobedece la posición subordinada que se le había otorgado y reclama el control sobre la representación. Con esto, se hace posible resignificar

el lugar que el cuerpo ocupa en todas las instancias de circulación del texto: en su creación, producción de sentido y en su recepción.

En último término, mi propósito es que esta lectura de los poemas de Duffy, que se concentra en lo que se “mueve” cuando tomamos en cuenta la corporalidad, forme parte de un trabajo más amplio de “alliance with that which has been silenced, repressed, disdained” (Bordo 41); si bien este trabajo no inicia con la entrada de esta poeta al campo literario, sí se suma a él en una forma caracterizada por la desobediencia y la expansividad, y para que sea posible una transformación en la distribución del poder, las “imagination (or embodiments) of alterity”, en particular en el arte y la literatura, son indispensables, de acuerdo con Susan Bordo (41). Como recuerdan David Hillman y Ulrika Maude, “[a]uthorities (medical and socio-economic and political) have powerfully vested interests in *constructing* bodies in particular ways; literature, throughout the ages, works to remind us of this fact and thereby to *deconstruct* these myths, often by reinstating the delirium and scandalousness of the body” (5). El cuerpo resiste las explicaciones superficiales, las certezas y los discursos prescriptivos, y en esto reside su afinidad con la literatura: “in the body’s innate propensity, through its autonomous forms of being, to reinstate ways of knowing and to escape cognitive forms of control, it is perhaps closer to the literary than to most other disciplines” (Hillman y Maude 4).

La elusividad del cuerpo es valiosa para resistir a las fuerzas que pretenden fijar el significado permanentemente: cuando hablo de un cuerpo indisciplinado me refiero también a aquel que resiste a ser naturalizado o dado por hecho, ya que estos procesos son, de acuerdo con Hall, “a representational strategy designed to fix ‘difference’, and thus secure it forever. [Naturalization] is an attempt to halt the inevitable ‘slide’ of meaning, to secure discursive or ideological ‘closure’” (245). El cuerpo indisciplinado en los poemas de Carol Ann Duffy reinicia ese movimiento, sale de las categorías fijas y no puede

reducirse a un único significado. “Cuerpo indisciplinado” es el término que utilizo para nombrar esta expansividad y elusividad: lo elegí pensándolo como un opuesto al cuerpo dócil foucaultiano, resultado de las disciplinas y la vigilancia. Sin embargo, uso como términos equivalentes “cuerpo insumiso”, “desobediente” e “inesperado”. Aunque comencé alternando estos términos como sinónimos, porque me permitían variedad en la escritura, cada uno evoca un matiz particular de indocilidad: el propósito de esta variedad es que también refleje la diversidad de desobediencias que encontraremos en los poemas de Duffy.

Aunque he señalado la insumisión de los cuerpos autoriales, esta investigación se concentra en la representación del cuerpo en una selección de poemas de Duffy. Estudiar la dimensión corpórea de la lectura y la recepción de los cuerpos imaginados por Duffy sería una vía sin duda productiva, pero me limitaré a examinar qué implicaciones tiene el cuerpo indisciplinado para la representación. Sin embargo, asumo que el cuerpo femenino indisciplinado tiene además el potencial de inquietar o alterar tanto espacios creativos como críticos. En los campos literario y académico puede reconocerse una tensión entre el cuerpo y el espacio que lo aloja; en el análisis textual además se puede hablar de una tensión entre el cuerpo y el medio de representación: mi argumento se concentra en este último caso. Sin embargo, más adelante veremos que los feminismos postulan una relación estrecha entre el cuerpo como actor con representatividad política, y el cuerpo representado en los textos culturales. Dado que el cuerpo femenino aún es desalentado de participar en la esfera pública mediante distintas violencias, hacerse presente en este espacio aun sin encarnar las expectativas puede considerarse un acto de indisciplina. Es necesario aclarar que un cuerpo femenino no es inherentemente indisciplinado, sino que bajo el modelo dualista y la jerarquía de género se le ha tratado como paradójicamente frágil y a la vez excesivo, desestabilizador “por naturaleza”. Lo que estoy proponiendo es

una forma distinta de desestabilización: este cuerpo se vuelve indisciplinado cuando aparece en un sitio imprevisto, y cuando su presencia tiene el potencial de alterar ese sitio, desbordándolo y expandiéndose en direcciones inesperadas; es desobediente cuando su intervención en ese espacio (que puede ser un espacio físico o textual) no apoya la ideología dominante, sino que la realidad del cuerpo femenino como algo construido e inestable sirve para desnaturalizar esa ideología. Citando nuevamente a Bordo, para que el dualismo pueda deconstruirse en la cultura, y no meramente “en papel”, “[it is required] that we bring the ‘margins’ to the ‘center’, that we legitimate and nurture, in those institutions from which they have been excluded, marginalized ways of knowing, speaking, being” (41); un ejemplo de esto sería la creatividad encarnada y el potencial transformador de pensar y crear desde la corporalidad.

Los cuerpos femeninos insumisos son protagónicos en tres colecciones de poesía que Duffy publicó entre 1999 y 2005: *The World’s Wife*, *Feminine Gospels* y *Rapture*. De estas, las primeras dos tienen una orientación visiblemente feminista, ya que los poemas de *The World’s Wife* dan voz a las mujeres que acompañaron a los hombres famosos de la historia, la mitología y la cultura popular sin recibir un justo reconocimiento o al menos la oportunidad de contar su propia versión de los hechos, mientras que en *Feminine Gospels* los dogmas y estereotipos de la feminidad se reimaginan, exageran y detonan para simultáneamente celebrar y desdibujar las identidades femeninas. *Rapture*, en contraste, es una secuencia de poemas de amor, pero su exploración de cómo lo pasional y lo corpóreo evidencian los límites del lenguaje, así como su afirmación del cuerpo femenino deseante, son igualmente compatibles con las prácticas intelectuales y creativas de los feminismos. Nueve de los once poemas estudiados en esta tesis forman parte de alguna de estas tres colecciones; los dos restantes pertenecen a colecciones previas, *Standing Female Nude* y *Selling Manhattan*. Además de diez poemarios publicados de 1985 a la fecha, Duffy también

ha escrito numerosos libros dirigidos al público infantil, ha adaptado obras de teatro en verso (*Everyman*, 2015), y frecuentemente edita y prologa antologías de poesía; estos textos no serán considerados en esta investigación.⁴

Varios críticos han señalado la relevancia del cuerpo en la poética de Duffy, y en concreto del cuerpo *gendered*, es decir, que recibe y actúa una identidad sexo/genérica. Alex Goody, en un capítulo titulado “Contemporary British Poetry”, afirma que “in a range of female poets such as Penelope Shuttle, Carol Rumens, Liz Lochhead, Carol Ann Duffy, Helen Dunmore and Denise Riley, the female body appears, failing, suffered, controlled, examined and deconstructed” (Goody 143). Si bien se enfoca en el ámbito estadounidense, Cucinella coincide en que “[d]espite, or perhaps because of, disciplining agencies’ insistence on the containment, restraint, and management of the body, the body emerges as a crucial element in the work of many poets” (13). Sarah Broom, en *Contemporary British and Irish Poetry*, revisa la obra de Duffy en el capítulo titulado “Gender, Sex, and Embodiment” (los otros dos poetas considerados en este capítulo son Simon Armitage y Grace Nichols) y señala el monólogo dramático como una estrategia empleada por la poeta para examinar “the ways in which the experience of embodiment shapes our selfhood” (88). Broom se concentra en ejemplos tempranos de monólogos dramáticos donde la voz poética es masculina, y continúa con “From Mrs. Tiresias”, “Pope Joan”, “Tall” y “Loud”, poemas que “emphasise the desire to respond to the world not just by talking, disapproving, discussing, but as an embodied human being —to make the body act powerfully, or at the very least, express emotions forcefully and dramatically” (Broom 94). Aunque estos textos críticos indican la viabilidad de estas lecturas, no existe hasta la fecha

⁴ La bibliografía más completa de la obra de Duffy, de 1974 a 2015, puede encontrarse en: Dowson, Jane. *Carol Ann Duffy: Poet for Our Times*. Palgrave Macmillan, 2016, pp. 213-15.

una investigación más extensa que estudie la poesía de Duffy con énfasis en el cuerpo indisciplinado.

Mi trabajo continúa en la dirección que establece Jan Montefiore al afirmar que “the story of the contribution of women to British poetry from 1970 cannot be told without addressing the question of feminism, and more particularly the post-1969 ‘women’s movement’ as we called it at the time, now better known as ‘second-wave feminism’” (197); el principal sustento teórico de esta tesis, como explicaré más adelante, proviene de los estudios corporales⁵ y los feminismos, y se complementa con textos de historia del arte y poéticas visuales y con los estudios sobre la afectividad y las emociones. El énfasis que he hecho hasta aquí en la alteración y el movimiento también permitirá conectar lo afectivo y lo político, pues como escribe Ahmed, “[f]eminism is a movement in many senses. We are moved to become feminists . . . I think of feminist action as like ripples in water, a small wave, possibly created by agitation from weather; here, there, each movement making another possible, another ripple, outward, reaching. Feminism: the dynamism of making connections” (*Living a Feminist Life* 3).⁶

Por otra parte, es interesante identificar dos intersecciones entre la poesía de Duffy y la cultura popular: su propia popularidad como figura autoral, y las alusiones en su poesía al cine de Hollywood o a los deportes. Este aspecto resulta de interés para los estudios

⁵ Utilizaré este término como equivalente a *body studies*: “estudios corporales” es un término que se ha usado en las publicaciones en español del grupo de investigación Cos i textualitat: *¡Pasen y vean! Estudios corporales* (coords. Isabel Clúa y Pau Pitarch, UAB, 2008) y *La piel en la palestra: estudios corporales II* (eds. Alba del Pozo y Alba Serrano, UAB/EdiUOC, 2011):

⁶ Ahmed aclara que el cuerpo en movimiento no es el único que transforma mundos no incluyentes, ya que parar también puede ser una acción política, un cambio que se consigue con el cese de movimiento (y en este sentido, es distinto de un intento de fijar los significados y las categorías). Parar como protesta implica que “[b]odies, in becoming barriers, are stopping something from moving that would otherwise be moving” (*Living a Feminist Life* 82-83). La figura de la *feminist killjoy*, quien interrumpe la violencia normalizada y al hacerlo se interpone en la felicidad de otros, puede entenderse como alguien que pone un alto o cesa un movimiento: “when we speak, a flow is stopped. A feminist flow can be what we stop” (83).

corporales porque la carga negativa del cuerpo también se ha atribuido a la cultura popular, ya que los prejuicios acerca de esta suelen tener como trasfondo el cuerpo impulsado por la búsqueda del placer sensorial: me refiero, por ejemplo, a “la recurrente metáfora de la ingestión y deglución que tantas veces se usa para devaluar cualquier forma de ficción popular” (Clúa, pos. 819). Muchos poemas de Duffy se caracterizan por una mezcla distintiva de material canónico (por ejemplo, referencias a la mitología clásica, o el empleo de formas cerradas como el soneto o la sestina) con un lenguaje muy coloquial y alusiones a la cultura popular de los siglos XX y XXI. Jane Dowson comenta que Duffy “frequently sports the sonnet, adorned with the idioms of contemporary British culture. This vital blend of literary and colloquial registers initially split Duffy’s fans from her detractors but has now won almost unanimous respect” (*Poet for Our Times* 50). Esta habilidad para cuestionar la división entre poesía canónica y cultura popular ha resultado en que, como Alex Clark concluye en una nota sobre la gira *Shore to Shore*, en la que Duffy recorrió Gran Bretaña presentándose en lecturas de poesía junto con Jackie Kay, Gillian Clarke e Imtiaz Dharker, “Duffy has perhaps done more than any other poet to demystify contemporary poetry —her work is at once easy to understand and filled with emotional profundity” (“Carol Ann Duffy Takes a Road Trip”). Al concluir su periodo como poeta laureada, el rol de Duffy, según una entrevista realizada por Lisa Allardice, “is all about being an ambassador for poetry”.

Antecedentes

La noción de creatividad encarnada que he utilizado para nombrar la condición del cuerpo no neutro que altera tanto los paradigmas creativos como críticos se basa en *Poetics of the Body*, de Catherine Cucinella. La premisa inicial de este texto es que “creative and intellectual expressions do not occur separate from the body” (1). Cucinella analiza las

representaciones del cuerpo en la obra de cuatro poetas estadounidenses: Edna St. Vincent Millay, Elizabeth Bishop, Marilyn Chin y Marilyn Hacker. La creatividad encarnada (*embodied creativity*) refiere a la posición de artistas que no son sujetos masculinos, blancos o heterosexuales: esto implica que su obra circula en una cultura donde la condición de los cuerpos masculinos, blancos, sin discapacidad, heterosexuales y de clase media o alta se presenta como ideal o privilegiada, y los cuerpos diferentes a esta norma son marcados como otros, descritos superficial e injustamente, o subrepresentados. A pesar de esta historia de desprestigio del cuerpo, algunas poetas eligen celebrarlo, participando en lo que Angelica Michelis llama “a self-referential corporeality” (61). Aunque en realidad el cuerpo siempre ha estado allí, traerlo al frente de un proyecto poético puede ser una forma de subvertir los modelos que se pretenden neutrales, pero en el fondo dependen de relaciones de poder que a su vez replican la jerarquía mente-cuerpo. En lugar de reproducir la imagen de un cuerpo universal y neutro, los poemas que insisten en la especificidad cultural, histórica e individual de los cuerpos contienen un desafío a “all certainties regarding the gendered, sexualized, racialized, and coherent self” (Cucinella 14).

Marilyn Hacker suele practicar géneros poéticos tradicionales, como el soneto, la sestina y la villanelle. Cucinella afirma que, lejos de limitarla, estas formas tradicionales son para Hacker “apt frameworks for the irony, brashness, playfulness, and sexuality that distinguish her poetry” (9). Me parece que este comentario puede ser válido también en el caso de Duffy, cuyos poemas son “accessible and entertaining, yet her form is classical, her technique razor-sharp” (Viner). En su estudio panorámico de la poesía británica e irlandesa de la segunda mitad del siglo XX, Sarah Broom coincide en que “there is absolutely no contradiction between paying attention to such issues [gender and sexuality, class, race, and ethnicity] and paying attention to poetry as an art form” (4). La etapa

inicial de la trayectoria de Duffy coincide con un momento en el que algunas poetas feministas empezaban a escribir en verso libre como un acto político. Esta elección se justificaba en el argumento de que apartarse de una tradición poética dominada por hombres era el paso necesario si se quería transformar y reconstruir la relación entre mujeres poetas y lenguaje (Cucinella 22). Sin embargo, poetas como Hacker sostienen que “the language that [women] use was as much created and invented by women as by men” (cit. en Cucinella 22), e invitan a revisar los géneros canónicos bajo esta perspectiva.⁷ A lo largo de esta tesis, estas preguntas acerca del canon, la tradición y la relación entre autoría femenina y lenguaje se abordarán con la conciencia de que este es un debate que aún está desarrollándose. Aunque hoy las autoras británicas hayan conseguido ocupar las posiciones más importantes en el campo literario como *Makar* (Jackie Kay y Liz Lochhead), Poeta nacional de Gales (Gillian Clarke) u Oxford Professor of Poetry (Alice Oswald), la visión de Jan Montefiore es más cautelosa: “it remains true that a woman writing poetry is rarely thought of simply as a poet, and that women’s relationship to the great works of the past is not straightforward” (198).

La obra de Carol Ann Duffy es casi unánimemente celebrada en la actualidad; no obstante, no son escasos los ejemplos de autoras que fueron muy exitosas en su época y, sin embargo, con el paso del tiempo su obra dejó de publicarse y de leerse. Deryn Rees-Jones ofrece una explicación de por qué se olvida a las escritoras: “despite these recent landmark successes for women, one of the many and lingering problems for women poets

⁷ Un ejemplo de la disonancia entre la forma tradicional (en este caso, la sestina, un género que se originó en la poesía trovadoresca) y el contenido es “A Formal Complaint”, incluido en *Sincerity*, el libro más reciente de Duffy (2018); esta es la primera estrofa:

Where do they keep coming from, these arseholes,
who, when we were young, were the gatekeepers?
They must have been young then too, the chancers
who smirk and sidle and spin; the tossers
who blag and bray and brag; the bullshitters
who pose and pontificate, the patriots. (Duffy, *Sincerity* 24)

has been the absence of a critical tradition which interrogates and absorbs their work” (“A Dog’s Chance” 152). Es difícil garantizar que las poetas que he nombrado no serán pasadas por alto en el futuro, pero será menos probable que esto suceda si se construye un trasfondo crítico que indague en su obra desde perspectivas variadas y contrarreste los mecanismos de devaluación, aislamiento y distorsión que han suprimido la escritura de las mujeres. Kate Clanchy, también poeta escocesa, advierte que “[i]t’s the critical response that determines how we are historicised and how we are anthologised and how we are remembered: how we’re put into literary history” (cit. en Dowson, “Poetry on Page and Stage” 48).

Sobre Duffy existe un número significativo de artículos académicos y de tesis escritas en los departamentos de literatura inglesa de universidades de todo el mundo. Hasta ahora, además de esta investigación, en la UNAM se han defendido una tesina de licenciatura en Letras Inglesas sobre Duffy, específicamente sobre su poemario *Rapture*,⁸ y una traducción comentada de “Little Red Cap”.⁹ En cuanto a las traducciones al español publicadas en México, la antología bilingüe *El poema como una plegaria* (2017) reúne una selección de poemas de Duffy traducidos por Eva Cruz y Marina Fe. Cinco poemas de Duffy fueron traducidos por Marina Fe para *Cardos y lluvia: antología de poesía escocesa contemporánea* (2019), coordinado por Mario Murgia y resultado del trabajo del Seminario Permanente de Traducción Literaria de la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM.¹⁰

⁸ Ulloa Hernández, Carolina Danaé. *La sintaxis del amor: Rapture de Carol Ann Duffy*. Tesina para obtener el grado de Licenciada en Lengua y Literaturas Modernas (Letras Inglesas), UNAM, 2019.

⁹ Paz Maldonado, Valeria. *Sombrecillo rojo: traducción de un poema de Carol Ann Duffy*. Traducción comentada para obtener el grado de Licenciada en Lengua y Literaturas Modernas (Letras Inglesas), UNAM, 2019.

¹⁰ Los poemas de Duffy que se incluyen en la edición bilingüe de *Cardos y lluvia* son “In Your Mind”, “Standing Female Nude”, “Valentine”, “Warming Her Pearls” e “If I Was Dead”.

Completaré este estado de la cuestión con un recorrido breve por los tres libros monográficos sobre Duffy publicados a la fecha.

Carol Ann Duffy de Deryn Rees-Jones examina la trayectoria de Duffy desde sus primeros textos publicados —los panfletos *Fleshweathercock*(1974), *Beauty and the Beast* (publicado en 1977, en coautoría con Adrian Henri), *Fifth Last Song*(1982) y *Thrown Voices* (1983); hoy estos ejemplares son muy escasos y no se incluyen en los *Collected Poems*— hasta 1999, año en que se publica *The World's Wife*. El libro de Rees-Jones se divide en cuatro capítulos: “Beginnings” considera la influencia del surrealismo en los primeros poemas de Duffy, una influencia que en parte se debe a la cercanía de la poeta con los Liverpool Poets (Duffy estudió filosofía en la Universidad de Liverpool). Rees-Jones insiste en la dificultad de clasificar a una autora como Duffy, incluso en esta etapa temprana: “Do we read her as a Scottish poet? A Scottish woman poet? A feminist poet? A working-class poet? Is she a political poet, a dramatic poet, or a lyric poet? Of course, she is all of these things and none of them, testimony to the fact that the value of the neat pigeonhole is undoubtedly suspect” (*Carol Ann Duffy*5).

En el capítulo 2, “Masquerades”, Rees-Jones afirma que Duffy se vale del monólogo dramático “[to address] the difficulties of knowing the self through otherness” (17), y explica las cualidades específicas de este género que lo han vuelto atractivo para las poetas:

One important reason why the monologue may appeal to women as a form may come from an already pervasive sense of the everyday artificiality of the construction of women’s role. Isobel Armstrong has shown that it was in fact women poets who were the first to use the monologue as a way of negotiating the ‘problem’ of femininity. (18)

En la obra de Duffy, los juegos con diferentes instancias del “yo” que el monólogo dramático conlleva permiten expresar experiencias personales “en código” y

simultáneamente denunciar la ausencia de la perspectiva femenina en la historia y la literatura (Rees-Jones, *Carol Ann Duffy* 29). Especialmente en este capítulo y en el siguiente, “Love Poems: A Place Called Home”, la base teórica desde la que Rees-Jones lee la poesía de Duffy es el psicoanálisis: la pregunta por lo que queda fuera de las posibilidades representacionales del lenguaje se conecta con las observaciones de Lacan sobre la entrada en el orden de lo simbólico; la noción de “Womanliness as Masquerade” de Joan Riviere permea la lectura de los monólogos de voces femeninas; y otros poemas como “Oppenheim’s Cup and Saucer” se conectan con el concepto freudiano de lo *Unheimlich*, donde el cuerpo femenino puede ser tanto algo siniestro como un lugar de refugio y familiaridad. Este marco teórico es muy distinto del que yo pretendo construir a lo largo de esta tesis, pues me interesan otras formas de entender cómo es que los poemas de Duffy “dicen lo indecible”, que tienen que ver no sólo con el lenguaje como productor de subjetividad, sino con una intervención de lo corporal en discursos donde no había un lugar para ello. El último capítulo de *Carol Ann Duffy* es un comentario breve a la colección *Mean Time*. Aunque las observaciones de Rees-Jones sobre la lírica amorosa de Duffy serán valiosas para el análisis que desarrollo en el segundo capítulo de esta tesis, pretendo que mi lectura de los poemas sea más detallada (con la posibilidad de citar los poemas completos y dedicar a cada ejemplo un análisis extenso) y considerar también dos libros publicados posteriormente a *The World’s Wife*.

En segundo lugar, es indispensable considerar la antología de ensayos académicos *Choosing Tough Words: The Poetry of Carol Ann Duffy*, editada por Angelica Michelis y Antony Rowland en 2003. Los ensayos en esta colección tratan sobre las influencias en la poesía de Duffy y su lugar en la tradición del monólogo dramático; también toman como punto de partida la intertextualidad, pues un número importante de los poemas de *The World’s Wife* se inspiran en las *Metamorfosis* de Ovidio; otros ensayos se dedican a las

representaciones de la masculinidad, comentan sobre las intersecciones entre género e identidad nacional en la obra de Duffy, o bien se aproximan a esta desde las teorías postestructuralistas (Derrida, Butler, entre otros), considerando cómo se puede usar el lenguaje para hacer visible lo que este excluye, aun si parece teóricamente imposible situarse fuera del lenguaje. La introducción al volumen es valiosa porque articula las principales líneas de investigación desde las que se ha leído a la poeta escocesa: “Feminism, myth-making, postmodernism, post-structuralism, masculinity, children’s verse, love poetry, identity politics, poetic form, philosophy, translation and fairy tales” (Michelis y Rowland 5).

Choosing Tough Words fue publicado seis años antes de que Duffy fuera nombrada poeta laureada del Reino Unido. En 1999 el autor elegido fue Andrew Motion, y es por esto que los editores de *Choosing Tough Words* se muestran desencantados ante la negativa de las instituciones a elegir una mujer *queer* como representante de la poesía nacional (el nombramiento es concedido directamente por el Rey o Reina de Inglaterra, en consenso con el Primer Ministro o Primera Ministra).¹¹ En contraste, *Carol Ann Duffy: Poet for Our Times* de Jane Dowson (2015) es un extenso estudio monográfico que inicia con una evaluación muy diferente, pues para este momento prácticamente han desaparecido las dudas sobre el valor de la obra de Duffy: “she has been lauded as one of the most gifted, relevant, and versatile poets of her time” (*Poet for Our Times* 1). Dowson también celebra que el éxito de Duffy parece culminar un proceso de lucha por demostrar que “mujer” y

¹¹ Andrew Motion es londinense y estudió en la Universidad de Oxford, mientras que Duffy nació en Glasgow, creció en “a bookless house” (Dowson 4), estudió filosofía en Liverpool y hoy vive en Manchester, donde se desempeña como directora creativa de The Manchester Writing School. En Liverpool fue amiga y colaboradora de los poetas de The Liverpool Scene, quienes eran a su vez amigos de los Beatles y de los poetas beat estadounidenses, provenían mayormente de la clase trabajadora, y sus recitales se caracterizaban por la mezcla de rock y poesía.

“poeta” pueden ser la misma persona. En un capítulo de *The History of British Women’s Writing: 1970–Present*, publicado en el mismo año que *Poet for Our Times*, Dowson afirma que “[Duffy’s] subsequent appointment to that post in 2009 registered a newly diverse mainstream British culture so that her sex, lesbian identity, and Scottish roots were no longer barriers to being a national representative” (“Poetry on Page and Stage” 38). Sin embargo, Duffy no deja de ser una poeta inusual: al menos en el contexto del Reino Unido, explica Dowson, es poco frecuente que una autora sea tan popular como ella y al mismo tiempo tenga el reconocimiento de sus pares, de la crítica y la academia. El objetivo del libro es reunir y poner en diálogo “the full range of verdicts on Duffy’s achievements, to consolidate current readings, and to find traits that run across her entire oeuvre” (*Poet for Our Times* 5). El carácter distintivo de la poesía de Duffy, “the Duffyesque”, es, de acuerdo con Dowson, su alcance y su capacidad de escribir desde lo específico para arrojar luz sobre experiencias humanas. El libro realiza este recuento de la recepción e interpretación de la poesía de Duffy a modo de retrospectiva, concluyendo con la publicación de los *Collected Poems* (2015), que es la edición que utilizo para mi propia lectura.

Cuerpo y políticas de la representación

Ya que mi propósito es estudiar las representaciones poéticas del cuerpo, este proyecto es también una oportunidad para profundizar no sólo en el concepto de cuerpo, sino también en el de representación. En primer lugar, es necesario cuestionar la impresión de que, como afirman Hillman y Maude, “there are no bodies in literature” (3); dicho de otra forma, las palabras no presentan el cuerpo físico, sino que como en todo sistema de representación, toman su lugar. Pero esto no significa que la escritura sea un acto de descorporeización: por el contrario, Jean-Luc Nancy sugiere que “[w]riting in its essence touches upon the body” (11).

Lisa Blackman también aborda esta cuestión de si es posible recuperar el cuerpo o integrarlo al pensamiento. El problema es que este intento deriva nuevamente en abstracción: “Culture is about sense-making. Although the *sense* in *sense*-making might make us think of a more sentient *body* it is generally linked to interpretation, to judgement, and ultimately to the work of thought. We are back with culture from the neck up . . . and the body seems to have disappeared again, or at least to be merely an *absent presence*” (Blackman 6-7). Una manera de resolver este *impasse* es pensar en las representaciones literarias del cuerpo como una presencia ilusoria que simultáneamente es una ausencia ilusoria (Hillman y Maude 4). El cuerpo es presencia ilusoria porque no es directo o autoevidente: lejos de esto, nuestra comprensión de él está mediada por el lenguaje y las representaciones. Esto genera el problema de cómo aproximarse a lo que se “pierde” en el proceso de representar; como veremos en el capítulo 2, la noción de afecto llama la atención hacia la existencia de intensidades o sensaciones que no son reductibles al discurso. En segundo lugar, la ausencia ilusoria significa que en realidad no hay una literatura (ni creadores/as) sin cuerpo; como escribe Elizabeth Grosz, “the writer would be unable to type, the musician unable to perform, without the word processor or musical instrument becoming part of the body image” (*Volatile Bodies* 80), y por lo tanto la representación no se origina únicamente en el intelecto, sino en un cuerpo concreto. Lo que sí existe es una tradición hegemónica en la que un solo tipo de cuerpo, el cuerpo masculino, blanco, heterosexual y sin discapacidad, se ha definido como la norma, y se le ha presentado como si fuera neutro o transparente. En esta tradición representacional el cuerpo pareciera no estar allí, pero como toda ideología, esta omisión del cuerpo opera de manera más efectiva cuando logra hacerse invisible. Es aquí donde radican el reto y el particular interés de analizar el cuerpo en la literatura: las representaciones del cuerpo pueden estudiarse como construcciones simbólicas que sin duda tienen efectos sobre los

cuerpos reales y pueden transformar los significados asociados a estos; al mismo tiempo, el cuerpo material no está directamente presente en un texto, pero no puede ser desterrado de sus diferentes instancias de creación, producción de significado y recepción. Hillman y Maude sintetizan estas cuestiones:

literature might in fact be understood as *the* place par excellence for the body to express itself, for an engagement with the problem of the relation between language and the body and for interrogating the enigma of embodied consciousness. The body, from this perspective, is not simply as immediate a presence in literature as anywhere else; rather, here, precisely in its illusory absence (and, by the same token, its illusory presence), it is perhaps more intimately engaged with the endless aporia of corporeal presence and absence. (4)

Mucho antes de integrar el cuerpo a los debates sobre la representación, este último era ya un concepto largamente discutido. W. J. T. Mitchell explica que la dificultad de teorizar la representación se debe a que involucra dos acepciones en constante choque: la representación tiene tanto una dimensión estética y semiótica (representar es crear y manipular signos, “things that ‘stand for’ or ‘take the place of’ something else”) como una dimensión política (ciertas personas actúan en lugar de otras personas, a las que representan) (“Representation” 11-12). Mediante la metáfora de “hacer un dibujo”, Catharine Stimpson expone esta superposición de representación estética y representación política: “In politics, the word ‘representation’ tends to mean not a picture of the world but the active presence of a person who can legitimately *draw a picture of the world of one group of constituents for other groups*” (227, énfasis mío). En ambos casos, para que el sistema funcione, se requiere un acuerdo colectivo: “todos estamos de acuerdo en que A está actuando en lugar de B”, al menos de forma parcial y/o temporal y dentro de un contexto dado.

La práctica de la representación (o de representar ciertas cosas, o en ciertos modos) siempre ha sido controversial: Mitchell refiere, por supuesto, a Platón, quien veía el tipo de representaciones en las que se basa el arte como sustitutos inferiores, incluso como ilusiones engañosas, pues aunque sólo imitan lo aparente y lo superficial pueden llegar a ser peligrosamente verosímiles y persuasivas: “comenzando con Homero, todos los poetas son imitadores de la perfección y de las demás cosas que crean, pero no captan la verdad . . . el creador de una imagen, el imitador, no conoce nada de lo real, sino de lo aparente” (Platón, *República* X, 604-5). Todas las sociedades prohíben algún tipo de representaciones: “Taboos against graven images, against writing or uttering the name of God, *against the representation of the human form*, against the representation of evil or ugly objects, against sex or violence, are an equally important part of the social agreements that constitute representation” (Mitchell, “Representation” 15, énfasis mío). La conclusión a la que Mitchell llega es que toda representación, incluso las representaciones ficticias que parecieran ser puramente estéticas, están atravesadas por cuestiones ideológicas y políticas. En palabras de Stimpson, “a representation can be the product of ideology, that vast scheme for showing forth the world and justifying its dealings” (223). Considerando lo dicho hasta aquí, mi intención es que estudiar la representación del cuerpo humano, en especial si se trata de un cuerpo insumiso o transgresor, permita revelar conexiones entre los marcos estéticos, ideológicos y políticos que subyacen nuestro entendimiento tanto de “representación” como de “cuerpo”.

El trasfondo ideológico de las convenciones de la representación sugiere que muchas de las prohibiciones y ansiedades en torno a esta práctica están relacionadas con la reglamentación de cuerpos que divergen de la norma, y que estos procesos tienen consecuencias en la situación política de esos cuerpos. Niall Richardson enfatiza la importancia de no perder de vista el segundo sentido de representación, el “estar en lugar

de” un grupo de personas o un conjunto de ideas, ya que “this aspect of re-presentation —the standing in for a particular group— has particular relevance when we consider the representation of the non-normative body in the media” (3). Las representaciones pueden justificar y naturalizar las exclusiones y las desigualdades existentes, como advertía Stimpson, pero también pueden ser el sitio en el que se imaginen alternativas. Particularmente para el pensamiento feminista, las políticas de la representación son un área vital para la comprensión y transformación de la realidad de las mujeres, ya que “la representación ha sido y es un instrumento del dominio patriarcal, pero también un ámbito de rebelión y réplica” (González Mateos 277). En la teoría feminista pronto se hizo evidente una relación entre la lucha por la representatividad política (ejercer el derecho a organizarse, a votar y ser votadas) y la necesidad de intervenir en el lenguaje y los textos culturales, ya que implícitamente estos habían aceptado los esquemas de poder en los que ciertas representaciones son viables, comprensibles y aceptables, mientras que otras son reprimidas o desestimadas. En el capítulo 2 voy a retomar algunas de las teorías que han explorado la idea de lo femenino como irrepresentable en el marco del sistema falocéntrico, como una otredad excluida que, no obstante, es constituyente de los sistemas de representación. Aunque la producción de significado se sustente en las diferencias (como mente-cuerpo, o masculino-femenino), en realidad ninguno de estos conceptos es puro: como explica Stuart Hall parafraseando a Derrida, “[o]ne pole of the binary . . . is usually the dominant one, the one which *includes the other within its field of operations*” (235, énfasis mío).

Como se ha visto en el párrafo anterior, el cuestionamiento del concepto de representación ha continuado en el pensamiento feminista, pues como señala Linda Hutcheon, siguiendo a Stimpson, existe consenso respecto a la dimensión política de la

representación, pero las acciones que vienen después de este reconocimiento se han dividido en distintos objetivos:

the history of feminist thought on this topic includes the confrontation of dominant representations of women as misrepresentations, the restoration of the past of women's own self-representation, the generation of accurate representations of women, and the acknowledgement of the need to represent differences among women (of sexuality, age, race, class, ethnicity, nationality), including their diverse political orientations. ("Postmodernism and Feminisms" 137)

La intervención en las representaciones como un paso hacia un cambio social no es un proceso sencillo, especialmente por la coexistencia de estas propuestas con el posmodernismo y el postestructuralismo, que reaccionan con escepticismo ante la idea de que una representación pueda transmitir una realidad previa al lenguaje. Este escepticismo también influye en las perspectivas feministas en torno al cuerpo, como se verá en las siguientes páginas.

Estudios corporales y perspectivas feministas en torno al cuerpo

El principal sustento teórico de esta tesis son los estudios corporales, un campo interdisciplinario que comparte una visión del cuerpo en la que este ya no es sólo un organismo biológico: sin negar su materialidad, el cuerpo mismo se concibe como un texto, una construcción cultural y un sitio clave donde el poder puede aceptarse o resistirse. El cuerpo no es algo que se tiene, sino algo que se es y algo que se deviene. Richardson resume:

Underpinning contemporary 'body studies' is one key theory: that there is no essential, fixed or permanent body. The body may well be biological, and is indeed

composed of living muscle, bone and soft tissue, but it is also subject to its cultural environment. The body is formed or 'built' by the dictates of culture. (10)

Los estudios corporales (*body studies*) ven en el cuerpo “the site of articulation of all of our identities of gender, class, sexuality, race, ethnicity, and religion” (Richardson y Locks ix); esta mirada contrasta con el cuerpo neutro que se había postulado como la norma y el referente del discurso médico y filosófico, y que tendía a quedar obviado en las teorías del arte y la literatura a causa de esta supuesta neutralidad. De manera simultánea, el cuerpo deja de pensarse como una carga que puede trascenderse mediante el ejercicio de la racionalidad, a partir del descubrimiento de que esta aparente exención de lo corpóreo ha sido el privilegio de sólo unos pocos sujetos. En síntesis, los estudios corporales aspiran a reinterpretar la relación entre subjetividad, corporalidad e identidad. Como se dijo al inicio, esta forma de entender el cuerpo como algo que puede producir significados y conocimiento va en dirección contraria a la posición subordinada que se le ha dado en la tradición epistemológica dominante en Occidente: esta tradición se ha distinguido por el enfrentamiento binario entre mente y cuerpo, y por establecer al primer elemento de este par como superior.

Una expresión importante del binarismo mente-cuerpo se encuentra en el pensamiento de René Descartes, quien distingue entre *res extensa* (la sustancia física) y *res cogitans* (la sustancia pensante, independiente de la primera, y cuya existencia no puede ser cuestionada). El binario se ha reconfigurado bajo diferentes nombres: el cuerpo opuesto a la mente, o bien al espíritu, al intelecto, al alma o a la razón. Richardson afirma: “Whether we credit the Judeo-Christian tradition, in which the body is only the temporary ‘lodgings’ for the soul, or the Cartesian tradition, in which the body is simply the brute material, the belief has always been that humans are more than or greater than their humble bodies” (13). Aunque los términos cambian dependiendo del lugar y del espacio en

el que se habla, y las deficiencias de las que se acusa al cuerpo varían también, este siempre lleva una carga de negatividad y subordinación: Elizabeth Grosz incluso considera que la filosofía occidental “has established itself on the foundations of a profound somatophobia” (*Volatile Bodies* 5). Así, el modelo dualista estableció que el cuerpo era el “otro” de la mente o el espíritu, no iba más allá de ser su contenedor intrascendente, la base orgánica que no se podía transformar ni resignificar. Se le ha tratado como un acompañante silencioso a los procesos del pensamiento, el razonamiento y la reflexión, cuando no como una carga o un enemigo, cuyos apetitos y pasiones conducen al terreno de lo desordenado, lo instintivo y lo pecaminoso. A pesar de su ubicuidad, explican Margrit Shildrick y Janet Price, “the processes of theorising and theory itself have proceeded as though the body itself is of no account, and that the thinking subject is in effect disembodied, able to operate in terms of pure mind alone” (1). Este descuido del cuerpo lo convierte en “el mayor punto ciego del pensamiento occidental” (Torras y Acedo 9).

Es claro, entonces, que una posición de desventaja se ha simbolizado con una mayor cercanía al cuerpo, marcado como deficiente o impuro. Por ello, explican Shildrick y Price, “what has mattered to feminism is the cultural take-up of the mind-body split, and the enduring association of the devalued term with the feminine” (2), y elaboran en los supuestos en los que se basa esta asociación:

what is at issue for women specifically is that, supposedly, the female body is intrinsically unpredictable, leaky and disruptive. Not surprisingly, then, the ability to effect transcendence and exercise rationality has been gender marked as an attribute of men alone —and further of only some men, i. e. those who are white, middle/upper class, healthy and heterosexual— such that women remain rooted within their bodies, held back by their supposedly natural biological processes. (2)

La devaluación del cuerpo se conecta, entonces, con la subordinación de las mujeres, y con la práctica de excluir de la producción de conocimiento y del ejercicio del poder a todas aquellas a quienes se pensaba como “demasiado corporales”, aunque como aclara Kathleen Lennon, “such enmeshment in corporeality was also attributed to colonised bodies and those attributed to the lower classes” (“Feminist Perspectives on the Body”). En suma, para los estudios corporales es fundamental el reconocimiento de que la oposición binaria mente-cuerpo no es un marco conceptual neutro: esta oposición se alinea y refuerza con otras jerarquías y tiene efectos reales: además de contribuir a la construcción de un esquema de género binario y desigual, el dualismo tiene implicaciones de clase —el contraste entre “white collar work” y “blue collar work”, por ejemplo— y de raza —“there is a history of representing nonwhite bodies simply as their bodies” (Richardson y Locks 7).

Aunque podemos encontrar antecedentes en siglos anteriores, es a partir de la segunda mitad del siglo XX que esta visión que trata el cuerpo como irrelevante o como una interferencia para el pensamiento crítico ha sido puesta seriamente en duda, y como se ha visto, la labor de los feminismos en este cuestionamiento ha sido crucial. Además, las/los pensadoras/es provenientes de los estudios *queer*, marxistas y de la teoría crítica de la raza han contribuido a demostrar que sólo los sujetos con cuerpos hegemónicos pueden sostener que la corporalidad no importa, que “in order for Man to aspire for godliness or its worldly corollaries cultural and social power, to leave immanence and femininity behind, the body had to be suppressed or transcended through pure thought” (Jones, “Body” 1). Aunque algunas autoras consideran que la teoría feminista influida por el postestructuralismo y el posmodernismo promueve una visión de una corporeidad textual, escéptica ante cualquier referencia a algo natural en el cuerpo, que no reconoce suficientemente su fundamento material, un aspecto común a la mayoría de las teóricas, a

pesar de las diferencias en sus posturas, es que “rather than a thoroughgoing disregard for things corporeal, feminism starts at least from a position of acknowledgement” (Shildrick y Price 1). Barbara Brook va más allá al afirmar que “feminist thinkers . . . have always been interested in the ways female bodies are talked about, classified, disciplined, invaded, destroyed, altered, decorated, pleased (this last is a more recent interest, at least in the public domain) and more” (2). Al igual que Shildrick y Price en la introducción a su *Reader*, tampoco pretendo encontrar unidad en estas teorías, más allá del hecho de que “if there is a unifying theme, it is simply that the body matters —and not just to women, though gender is a persistent theme, but to all forms of theory” (2).

Hay una enorme diversidad en las formas en que el pensamiento feminista entiende el cuerpo. Pilcher y Whelehan ordenan los debates sobre qué es el cuerpo y qué lugar tiene en los feminismos de acuerdo con tres categorías: “the body as nature”, “the body as socially constructed” y “embodiment” (encarnación). La primera categoría incluye a pensadoras que eligieron resaltar la racionalidad femenina y la igualdad intelectual de las mujeres respecto a los hombres; esta postura implicaba aceptar el binario mente-cuerpo con la intención de trascender este último, pues “[t]he capacity of women to conceive, carry, give birth to and breastfeed a child meant that, until fairly recently, women were at the continual mercy of their biological bodies” (Pilcher y Whelehan 7). Una propuesta en esta línea sugiere que la influencia de lo corpóreo en la definición de las mujeres y de su rol social debe minimizarse para que sea posible tener una participación en la sociedad en términos justos (Fernández 141).

Shildrick y Price explican que este rechazo a incluir el cuerpo en la teoría feminista, que en cierto modo replica las tradiciones intelectuales dominantes que plantean el cuerpo como algo a trascender, fue resultado de la conciencia de que la asociación entre mujeres y cuerpo había estado en manos de la autoridad patriarcal y había sido usada eficientemente

para subordinar a las mujeres (3). Esta postura suele asociarse con el pensamiento de la primera ola y con los feminismos liberales, preocupados por afirmar “the potential of women for intellectual achievement regardless of their troublesome bodies” (3-4). Constance Classen explica: “How could women argue for a more independent role in society, when their very bodies spoke against them of their dependent status? . . . [W]omen who took a feminist position had to redefine the biology of the female body in order to advance an alternative conceptualization of women as intellectual and social beings” (4). Lennon incluye en esta primera etapa los tempranos movimientos pro elección, que si bien lucharon por el acceso de las mujeres a los derechos reproductivos, siguieron considerando el cuerpo como “something owned by, and thereby separate from, the self” (“Feminist Perspectives on the Body”).

En la misma categoría de “body as nature” surge una visión más afirmativa, que propone reivindicar y celebrar lo específico del cuerpo de las mujeres (en otras palabras, las diferencias corporales no deben trascenderse, sino afirmarse y valorarse). De acuerdo con esta segunda postura, “el cuerpo femenino es un medio de acceso al conocimiento y a la vida, los cuerpos y experiencias de las mujeres dotan a estas de recursos especiales que los varones no tienen” (Fernández 141); la equidad puede lograrse si estas cualidades específicas se revaloran como empoderadoras. El problema con ambas aproximaciones es que, además de que sus argumentos suponen generalizaciones, continúan definiendo el cuerpo como sólo algo natural o biológico, opuesto a lo cultural.

La segunda categoría comprende las teorías construccionistas, que se oponen al enfoque de “body as nature” por considerarlo esencialista, y sostienen que “lo que es opresivo . . . no es la biología *per se*, sino los modos en los que el sistema social la organiza y le da significado” (Fernández 142). El énfasis está ahora en la construcción social de los significados del cuerpo masculino y el cuerpo femenino (y en proponer formas alternativas

de significación que no definan lo femenino como inferior), pero todavía sin considerar con suficiente profundidad la cuestión de si un cuerpo viene ya sexuado o si incluso este ámbito biológico sólo tiene sentido porque se ha producido en la cultura y en el lenguaje. Las transformaciones propuestas se dan en el espacio de la cultura, pero el cuerpo permanece intacto: lo que debe cambiarse son los significados que se relacionan a ciertos tipos de cuerpo, pero estos últimos siguen siendo sólo materia física, reciben los significados pero no los producen. A pesar de esta omisión, este modo de entender el cuerpo es más útil para la aproximación que quiero dar a esta tesis, porque empieza a tomar en cuenta las representaciones y sus efectos sobre cuerpos reales; sin embargo, nuevamente se limita a considerar el cuerpo como una base en blanco sobre la que actúa la cultura. Un segundo problema en esta interpretación del cuerpo femenino tiene que ver con que “the focus of feminism on sexual difference as the primary and often only distinguishing category of the body erases other equally important markers” (Shildrick y Price 5); es decir, las diferencias de raza, etnicidad, clase, capacidad, edad, identidad de género y orientación sexual hacen imposible hablar de “cuerpo femenino” como si este sólo se definiera por su sexo asignado al nacer.

Por último, en las teorías postestructuralistas y deconstructivistas, el cuerpo deja de ser esta superficie dada o neutra, y se entiende como “entretejido y constitutivo de significación y representación . . . el cuerpo es objeto político, social y cultural, no una naturaleza pasiva gobernada por la cultura” (Fernández 147). Judith Butler, por ejemplo, sostiene que “the body is not a ‘being’ but a variable boundary, a surface whose permeability is politically regulated, a signifying practice within a cultural field of gender hierarchy and compulsory heterosexuality” (*Gender Trouble* 189). Esta lectura que define el cuerpo como un discurso y parece restar importancia a su materialidad no ha sido

uniformemente aceptada; por eso, el concepto de *embodiment*¹² surge para pensar el cuerpo “simultaneously both as a natural, physical entity and as produced through cultural, discursive practices” (Pilcher y Whelehan 9). Esto significa que hay un cuerpo “real”, pero nos relacionamos con él en el marco del lenguaje y la cultura, y también que ninguna subjetividad es “pensamiento puro”; como afirma Griselda Pollock, “we all come embodied, located, classed, gendered, linguistically and ideologically captured by terms that cause us to be represented and represent ourselves in differences” (*Vision and Difference* xxvi). Shildrick también reconoce en el concepto de *embodiment* una vía para rechazar el esencialismo biológico sin borrar la experiencia del cuerpo habitado: “Given that masculinist dominance has characteristically entailed the disembodiment of the exclusionary masculine subject, and a corresponding corporeal inscription of femininity/otherness, the task is to reject biologism —with its appeal to prediscursive natural givens— at the same time as recuperating the possibility of embodiment” (2). Sarah Broom resume: “[today] theorists search for a model of the self and of sexuality that acknowledges the role of social construction and discourse in shaping our sexual identity, but at the same time recognises the profundity of the human experience of embodiment”

¹² Las posibles traducciones al español de *embodiment* serían, según Meri Torras, “corporeización”, “corporificación”, “corporalización”, “personificación”, “figuración” o “encarnación” (*Embodiment* 161-162). Preferiré emplear esta última alternativa, ya que coincido con Torras en que hay una toma de postura contrahegemónica cuando construimos un concepto teórico a partir de un sustantivo que deriva de “carne”, la materia constantemente acusada de ser pesada, pecaminosa y corrupta; además, “encarnación” puede verse como un concepto apropiado del dogma religioso y resignificado. Este posicionamiento sería menos claro si cuando hablamos de “dar cuerpo” empleamos “personificación” o “figuración”:

la *carne* es la materia visible del cuerpo y carece de la distinción humana de la *persona* (una encarnación no se ve dotada inmediatamente de humanidad reconocida y justamente se viene revisando de un tiempo para acá qué es y quiénes y qué cuerpos son reconocidos como humanos) o del carácter armónico y proporcionado que suele acompañar la idea de *figura*, que remite usualmente a una representación externa y artística. Dicho en breve, reivindicar la acepción *embodiment-encarnación* es reincidir en lo material constitutivo del cuerpo, apostar por aquello que, en contraposición jerárquica con el espíritu o el alma, el discurso cultural occidental ha dejado deliberadamente obliterado. (Torras, “*Embodiment*” 162)

(76). El cuerpo en la teoría feminista contemporánea se define como abierto, inacabado y en permanente transformación: “In being continually subject to on-going cultural work, the material¹³ body can only ever be apprehended through culture” (Pilcher y Whelehan 9).

Para cerrar esta sección, me parece necesario agregar algunos comentarios sobre uno de los antecedentes teóricos más importantes para la forma en la que estudiaré el cuerpo representado a lo largo de la investigación, si bien no se trata de un texto feminista. *Vigilar y castigar: Nacimiento de la prisión*, de Michel Foucault, es un texto clave para este entendimiento del cuerpo como “objeto y blanco del poder” que he estado describiendo, vulnerable a prácticas de disciplina y normalización que además producen un sentido de subjetividad (Foucault 140). Los escritos de Foucault hacen explícita una conexión entre “the everyday body as it is lived, and the regime of disciplinary and regulatory practices that shape its form and behaviour” (Shildrick y Price 8). Esta “forma y conducta” es la del cuerpo dócil, vuelto útil y explotable. Cuando Hillman y Maude señalan que “[a]uthorities (medical and socio-economic and political) have powerfully vested interests in *constructing* bodies in particular ways” (5), están aludiendo a la intersección de conocimiento, poder y normalización que, de acuerdo con Foucault, hace posible el

¹³ Desde mi punto de vista, “material” no es necesariamente sinónimo de “natural”. Siobhan F. Guerrero explica que la base material del cuerpo se desdobra en tres sentidos, y sólo el primer sentido tiene un sustento orgánico: a) el cuerpo “constituido a partir de una serie de mecanismos fisiológicos, un cuerpo anatómicamente estructurado, descriptible . . . el cuerpo como materialidad orgánica, estructurada . . . que podríamos llamar soma”; b) el cuerpo en un sistema que remite al concepto más clásico de “materialismo”: “como una herramienta de trabajo, embebido en los sistemas productivos y en la división sexual del trabajo”, participando de la producción, distribución y consumo; y c) el cuerpo “como asiento de las experiencias . . . el cuerpo que *es* un sujeto . . . el cuerpo habitado que somos” (“Metafísica y epistemología del cuerpo sexuado I” 00:02:05-00:03:44). El feminismo de la tercera ola, en especial en el trabajo de pensadoras cercanas a las teorías postestructuralistas, ha argumentado que la distinción entre “natural” y “cultural” ya está mediada por la cultura; por esto me parece más clara la idea de materialidad, pues incluye tanto lo somático como lo sociocultural, y así hace más evidente el carácter móvil del cuerpo, sin esencializarlo.

funcionamiento de la disciplina. No obstante, no debe pensarse que todos los cuerpos son dóciles de la misma manera, o a través de las mismas disciplinas.

Sandra Bartky denuncia la omisión en *Vigilar y castigar* de “those disciplines that produce a modality of embodiment that is particularly feminine. To overlook the forms of subjection that engender the feminine body is to perpetuate the silence and powerlessness of those upon whom these disciplines have been imposed” (65). Aunque las ideas de Foucault han resultado muy productivas para la teoría feminista, es fundamental identificar esta disciplina y vigilancia como algo que afecta a las mujeres en modos específicos, y también a los cuerpos racializados, como argumenta Falguni Sheth en *Toward a Political Philosophy of Race*. Susan Bordo agrega que el desplazamiento de la teoría hacia la vida privada y el descubrimiento de que el cuerpo es político fueron aportaciones de los movimientos feministas, y sería impreciso atribuir este cambio de paradigmas únicamente al filósofo francés. La noción de un cuerpo dócil producido socialmente, de acuerdo con Bordo, ya se encuentra en los escritos de teóricas profeministas como Mary Wollstonecraft (Bordo 17-18). Sumado a esto, la disciplina —entendida como “[los] métodos que permiten el control minucioso de las operaciones del cuerpo, que garantizan la sujeción constante de sus fuerzas”, y que tienen por objetivo la producción de “cuerpos sometidos y ejercitados, cuerpos ‘dóciles’” (Foucault 141-2)—y la vigilancia tienen implicaciones específicas cuando operan sobre cuerpos femeninos: las imágenes reductivas del cuerpo femenino, definido sobre todo por su sexualidad y por su capacidad de menstruar y gestar, “[are] enough to suggest a potentially dangerous volatility that marks the female body as out of control, beyond, and set against, the force of reason . . . the female body demands attention and invites regulation” (Shildrick y Price 3). En el desarrollo de esta investigación, la idea del cuerpo femenino identificado con lo irracional y con la materia caótica aparece en el capítulo 1 en conexión con el desnudo

femenino, en el capítulo 2 remite al cuerpo en éxtasis o “fuera de sí”, y en el capítulo 3 remite a varios tipos de cuerpo extraordinario, desde el cuerpo femenino zoomorfo hasta el cuerpo gordo en el que se proyectan todos los temores a lo somático.

A partir de este marco teórico es que utilizo el concepto de cuerpos indisciplinados para referirme a los cuerpos femeninos expansivos que encuentro en la obra poética de Carol Ann Duffy, cuerpos cuya indisciplina puede resignificar las normas, abrir espacios y reacomodar los sistemas de poder. En el capítulo 2 resalto que esta indisciplina se liga a su capacidad de afectar y ser afectados, pero este argumento está presente a lo largo de toda la tesis: como expliqué al inicio, no estoy pensando en un cuerpo que sólo se agrega a los temas que se consideran adecuados para la poesía, sino en un cuerpo que al irrumpir en sitios donde su aparición no estaba prevista, los inquieta y transforma. El carácter mutable y elusivo del cuerpo indisciplinado trastoca los discursos esencialistas o unívocos, y lo que hace posible esto es que se trata de un cuerpo que no se circunscribe a límites claros. Como dice Blackman, siguiendo a AnneMarie Mol,

the body is not bounded by the skin, where we understand the skin to be a kind of container for the self, but rather our bodies always extend and connect to other bodies, human and non-human, to practices, techniques, technologies and objects which produce different kinds of bodies and different ways, arguably, of enacting what it means to be human. (1)

Según Dowson, esta expansión y este cuestionamiento de lo que significa ser humano caracterizan la poética de Duffy: “Duffy uniquely draws on the languages of both her contemporary culture and her literary heritages to probe what it means to be human, both in and beyond a specific time and place” (5). Y como veremos en el capítulo 3, una manera de emprender esta tarea es mediante el humor: en “Head of English”, un poema de su primera colección, Duffy satiriza a una figura de autoridad que, ante la presencia de una

poeta en el salón de clases, ordena: “Open a window at the back. We don’t / want winds of change about the place” (CP9). Regresando al inicio de esta introducción, estos “winds of change” podrían verse como el efecto de los cuerpos inesperados que han alterado la literatura en los planos político, teórico y creativo. Su movimiento puede abrir nuevos espacios y posibilidades.

En relación con este último punto, resulta iluminador el concepto de “wiggle room” de Sara Ahmed, que describe la liberación que ocurre cuando un cuerpo cuyo movimiento había sido restringido encuentra un espacio más amplio o una manera de expandir el espacio que le ha sido asignado. Puede traducirse como “espacio para estirarse” o “espacio para contonearse”. Mientras que un cuerpo no normativo puede experimentar la norma como un confinamiento a un espacio, los cuerpos disciplinados son aquellos que siguen una línea recta sin desviarse, eliminando de sí mismos el “contonearse” o el “retorcerse”.¹⁴ El movimiento que un cuerpo insumiso (en el ejemplo de Ahmed, un cuerpo *queer*) realiza para acomodarse en un espacio restrictivo puede ser transformador: “[a] wriggling body has the potential after all to dislodge things in the room that body has been given; a wriggling body can be more disruptive” (Ahmed, “Wiggle Room”).

En este apartado y en el anterior he presentado el marco teórico general que atañe a toda la investigación. En la sección final de esta introducción describiré los ejes temáticos de los tres capítulos que conforman la tesis, y mencionaré brevemente los modelos teóricos y tradiciones de pensamiento a los que recurro en cada capítulo.

¹⁴ Estos dos verbos corresponden a las palabras “wiggle” y “wriggle”, según el uso que les da Ahmed:

These two words, *wiggle* and *wriggle*, both imply sudden movements, but they have a different affective quality, at least for me. *Wiggle* is often defined as quick irregular *sideways* movements. *Wriggle* can mean to turn and twist in quick writhing movements. *Wriggle* also has a more sinister sense: when you wriggle out of something, you get out of something by devious means. In deviation there is an implication of deviance. (*Living a Feminist Life* 126, nota 3 al capítulo 7).

Organización de la tesis

Esta tesis se divide en tres capítulos: en cada uno de ellos trabajo con tres a cuatro poemas, haciendo referencias ocasionales a otros en los que pueden encontrarse temas o preocupaciones similares. Me parece importante analizar a profundidad poemas completos, aun si esta decisión limita la cantidad de textos que pueden incluirse, porque si bien los estudios sobre Duffy suelen elogiar su excelencia técnica y su sensibilidad respecto a la dimensión sonora del poema, son raras las ocasiones en las que se comenta un poema completo “bajo la lente del microscopio”, y por lo tanto se vuelve difícil que un/a lector/a tenga la experiencia directa de una lectura guiada del poema (y compare su propia apreciación del texto con la que la/el crítica/o propone) si sólo se han citado fragmentos de muchos poemas, una restricción con la que posiblemente las publicaciones académicas han tenido que trabajar debido a los derechos de autora. Esta es una primera razón para proceder con este método. La segunda razón tiene que ver con pensar este tipo de lectura, como lo hace Judith Butler, como un ejercicio de paciencia crítica, semejante al trabajo de leer el mundo, de interpretar realidades complejas. Las preguntas con las que inicia el análisis literario —¿Quién habla? ¿Desde qué momento y desde qué lugar? ¿En qué punto inicia la narración? ¿Qué lenguaje está usando? ¿Qué niveles de significado existen?— son básicas para desarrollar “a practice of evaluating the world and paying attention to the nuances of the world, so we’re not rushing into judgement or depending on a gloss or paraphrase to understand some of the urgent complexities of this world”. A esto yo agregaría que esta aproximación directa, matizada y detallada es especialmente necesaria en la lectura de poesía. “Reading literature, reading it well, when and if that happens, actually teaches us a practice of critical patience that we actually need in our public and political lives” (Butler, “El lío del género”, 01:07:35-01:08:31).

He dividido los poemas que seleccioné en tres categorías. En cada una de estas predomina la desestabilización de un binario: observador/imagen en el capítulo 1; razón/pasión en el capítulo 2; y cuerpo normal/cuerpo atípico en el capítulo 3. Desestabilizar estas oposiciones no sólo consiste en invertir la jerarquía habitual, sino en mostrar que no se trata de conceptos puros ni mutuamente excluyentes, sino que cada uno está implicado en el otro: como sostienen Hillman y Maude, “ways of understanding the body are never pure; there are always areas of openness to the contrary position” (1). Ya hemos encontrado esta idea en la cita de Stuart Hall al final del apartado “Cuerpo y políticas de la representación”. Aunque en cada capítulo estudio poemas provenientes de más de una colección, el libro predominante en el capítulo 1 es *The World’s Wife*, en el capítulo 2 el poemario más importante es *Rapture, y Feminine Gospels* se considera a detalle en el tercer y último capítulo.

Además de la idea general de la indisciplina, la selección no se basa en un elemento compartido por todos los poemas: este corpus puede describirse mediante el concepto de “parecido familiar” que Alastair Fowler, en su teoría sobre los géneros literarios, recoge de Ludwig Wittgenstein. En una “familia de textos” hay redes de semejanzas que se empalman e intersectan; es decir, hay rasgos que reaparecen, sin que sea necesario que todos los miembros de la familia posean un rasgo en común (Fowler 41). Los poemas seleccionados se parecen en que, en distintos grados, afirman la capacidad del cuerpo indisciplinado para expandir lo representable, o para señalar los sesgos y puntos ciegos de las convenciones representacionales. Reaparecen también motivos como Medusa y el escudo de Perseo, el cuerpo desnudo al que la cultura “viste” de significados, las joyas, la autovigilancia, el apetito voraz, el cuerpo femenino deseante, entre otros. Hay varios sonetos y varios monólogos dramáticos, y otros poemas con formas más difíciles de

clasificar, como “The Laughter of Stafford Girls’ High”, que recuerda una *mock epic*. Más de una tercera parte representan a mujeres que aman a otras mujeres.

El primer capítulo, “El cuerpo mirado”, trata sobre el cuerpo indisciplinado enmarcado en regímenes de visibilidad, es decir, en los modos en los que la visión se construye culturalmente y se entrelaza con cuestiones ideológicas y políticas. Analizo la noción de la imagen como cuerpo, las conexiones entre iconofobia (el miedo a la representación) y somatofobia, y las estrategias del cuerpo indisciplinado para resistir la mirada objetificadora. Me concentro en poemas en los que la mirada se liga al ejercicio de poder, un poder que con frecuencia sirve para silenciar o controlar aquello que se percibe como más corpóreo. Sin embargo, también encontramos miradas en resistencia, como la de Medusa, o recursos como la prosopopeya, que permite que las mujeres-estatuas hablen y no sean únicamente objetos de contemplación. La indisciplina de los cuerpos femeninos mirados se manifiesta en la voz y en el movimiento, dos señales claras de que no son objetos pasivos. De acuerdo con diferentes definiciones, algunos de estos poemas podrían considerarse ecfrosis, y específicamente ecfrosis feministas. Trazar una relación entre iconofobia y somatofobia ayuda a entender cómo las ansiedades en torno a representar ciertas cosas, en ciertos modos, pueden estar relacionadas con el rechazo hacia la corporalidad. Otra cuestión que los poemas de Duffy consideran es el temor a que un cuerpo femenino tenga agentividad¹⁵ y tome el control de la representación: la figura de Medusa

¹⁵ Aquí estoy empleando la palabra “agentividad” como equivalente al significado que *agency*, en inglés, tiene en la filosofía, en las ciencias sociales y en los estudios de género. Lois McNay define *agency* como “the capacity of a person (or other living and material entities) to intervene in the world in a manner that is deemed, according to some criterion or another, to be independent or relatively autonomous” (40); esto significa que la agentividad se opone a una explicación determinista del modo en el que las personas actúan y de los parámetros que limitan ese campo de acción. Sin embargo, la forma en que esta agentividad se manifiesta no puede ser entendida en términos universales, dado que su distribución en una sociedad es desigual y se encuentra entrelazada con relaciones de poder cambiantes. Para la teoría feminista ha sido importante no replicar un modelo androcéntrico de *agency* definido por la

es un ejemplo idóneo de este temor, ya que es leída como monstruosa por su capacidad de crear estatuas, porque hace a quien la mira lo que no se le puede hacer a ella sin perecer en el intento.

Representar cuerpos indisciplinados puede ser una forma de empujar los límites de la representación, de desafiar los códigos que dictan lo que es visible o decible. Así, estos poemas miran hacia representaciones visuales tales como cuadros, estatuas, fotografías y películas (ya que las limitaciones sobre lo que está permitido representar suelen ser más estrictas cuando se trata de imágenes y objetos plásticos) para entender qué es lo que se ha dejado fuera, y por qué. Para entender este cuerpo mirado y representado en la obra poética de Duffy me he basado en textos de historiadoras y filósofas del arte feministas como Griselda Pollock, Lynda Nead, Carolyn Korsmeyer y Amelia Jones.

El segundo capítulo, “El cuerpo apasionado”, argumenta que la presencia de los cuerpos sintientes en el poema cuestiona la oposición entre pensar y sentir; paralelamente, se abre un espacio en la tradición para otros cuerpos y otros deseos. Este capítulo se concentra en la poesía amorosa de Duffy, y se guía por la pregunta de si es válido pensar el cuerpo enamorado como un cuerpo indisciplinado, o como un cuerpo que también excede el discurso normativo, ya que el amor es un concepto que la tradición poética ha definido como “indecible”. El lenguaje falla al representar la pasión amorosa, pero es lo único que se tiene a disposición para articular la experiencia. En *Rapture*, el lenguaje con el que se nombra a la amada es una preocupación central; sin embargo, yo prefiero concentrarme en lo que le sucede al cuerpo de la voz poética al enunciar este discurso amoroso. La mayoría de los poemas amorosos de Duffy no tienen pronombres con un género definido (en *Rapture* tampoco hay indicadores de la edad de las amantes); esto

imposición de una racionalidad individual. Según McNay, “feminists are in broad agreement that agency needs to be rethought as a situated, embodied, and relational phenomenon” (41).

puede entenderse como una decisión de no privilegiar una imagen normativa de los cuerpos que enuncian la pasión amorosa.

Este énfasis en los efectos discursivos y políticos del cuerpo apasionado hace necesario integrar los estudios sobre la afectividad y las emociones, que teorizan sobre “la posibilidad de afectar y sentirse afectado sensorialmente (a lo que posteriormente se le podrá atribuir un sentido, razón o interpretación) por y en relación con otros cuerpos” y sostienen que “al circular, las emociones coadyuvan a configurar los cuerpos” (Cedillo et al. 22, 24). La conexión con los cuerpos mirados del capítulo anterior se establece a partir de pensar en cómo el encuentro entre observador y observado involucra los afectos (deseo, temor, fascinación): si la indisciplina de las mujeres-estatua se manifiesta con el movimiento, las emociones son, desde el origen etimológico de esta palabra, una señal de movimiento, de una capacidad de expandir las posibles respuestas ante lo otro. Con esto en mente, elegí tres poemas en los que las emociones tuvieran una clara incidencia en el lenguaje y pusieran en crisis las herramientas que se tienen a disposición para representar: el cuerpo apasionado a veces también enmudece, como el espectador ante Medusa, pero aquí el encuentro con lo irrepresentable no produce terror sino placer.

En el rapto de la poesía amorosa los cuerpos de las amantes se desdibujan, y su encuentro con lo formidable y lo inconmensurable es placentero y deseado. En contraste, en el capítulo 3, titulado “El cuerpo extraordinario”, me dirijo hacia otras maneras de representar lo gigantesco y hacia cuerpos atípicos que más bien generan rechazo e intranquilidad. “Cuerpo extraordinario” es el concepto que reúne cuerpos atípicos sobre los que se proyectan distintas ansiedades y temores, permitiendo salvaguardar la posición dominante de un yo incorpóreo; argumento que la revaloración de cuerpos monstruosos, abyectos y desbordados, que desdibujan las fronteras estables, puede ser otra vía para atacar la lógica binaria y resistir la reglamentación y vigilancia de los cuerpos no

hegemónicos. Este tipo de cuerpos son protagónicos en *Feminine Gospels*, un libro en el que lo fantástico es fundamental para criticar y desnaturalizar distintas experiencias encarnadas asociadas con la feminidad, como la belleza, la dieta, las compras, o el trabajo orientado a los otros.

Los cuerpos extraordinarios desestabilizan una serie de binarios (humano-animal, o individual-colectivo, por ejemplo) y, aunque son transgresores, la cultura los requiere para construir una noción de normalidad. En el capítulo 3 analizo los conceptos de monstruo y *freak* como categorías que condensan lo que se considera problemático del cuerpo, y también hago referencia a la abyección, el proceso descrito por Julia Kristeva que consiste en expulsar aquello que amenaza la coherencia de una subjetividad estable. Exploro la posibilidad de resignificar los afectos asociados al monstruo (“Queen Kong”), a la ciudad (“The Map Woman”), o al cuerpo gordo (“The Diet”) mediante lecturas que valoren la potencial carga contrahegemónica en las representaciones artísticas de los cuerpos extraordinarios. El marco teórico de este capítulo comprende textos de orígenes disciplinarios muy diversos: la teoría cinematográfica feminista (Barbara Creed y Linda Williams), los estudios sobre la discapacidad (Robert Bogdan y Rosemarie Garland Thomson), los estudios sobre los cuentos de hadas (Maria Tatar), los *animal studies* (Margo DeMello) y las teorías sobre la risa y el humor.

Partir de la premisa de que el cuerpo importa es un primer paso para desactivar las asimetrías y borramientos que se han apoyado en los sistemas binarios: como afirma Broom, “[t]his notion of the body as storyteller, as conveyor of meaning, is perhaps useful as a way of moving towards a breaking down of the troublesome opposition of body and mind, the material and the discursive” (83-4). En la poesía de Carol Ann Duffy el cuerpo tiene muchos significados y efectos distintos, pero la neutralidad y la inconsecuencia no figuran entre ellos. Son cuerpos que se mueven, que sienten y hacen sentir, y sentir, de

acuerdo con Meri Torras, es un verbo al que la literatura no debería renunciar jamás (“¿Hay un cuerpo en este corpus?” 00:06:13-00:06:18).

Sólo queda resaltar que, aunque he tratado de sistematizar los significados y los efectos de un cuerpo inesperado que dialoga con, inquieta y subvierte narrativas, códigos y modelos establecidos, el cuerpo siempre es un objeto de estudio indisciplinado, que resiste generalizaciones y que escapa a los intentos de definirlo. Pero la poesía es un tipo de discurso que puede acomodar esa volatilidad, que es capaz de capturar los muchos matices de la experiencia encarnada gracias a que su lenguaje puede cumplir otras funciones además de la referencial y permitir la ambigüedad, las contradicciones o las conclusiones provisionales. Al decir que la función referencial puede pasar a un segundo plano no niego que nombrar el cuerpo sea en sí un acto con importancia estética y política; al contrario, me interesa cómo el cuerpo expande las posibilidades de representar. Lo que quiero decir es que la inmersión en un poema, que requiere atender a las connotaciones y a la sensorialidad de las palabras en lugar de establecer su significado único y definitivo, se asemeja a la complejidad de pensar el cuerpo. Veremos un ejemplo de cómo los juegos de palabras y la escritura experimental son parte de una aproximación corpórea a la literatura en el capítulo 2, cuando Hélène Cixous resalta las palabras *cri* (grito) y *rire* (reír) que la palabra *écrire* (escribir) contiene. En síntesis, Hillman y Maude reconocen que

literary texts, after all, tend to deal with the more ambivalent and amorphous areas of experience where simple definitions break down or prove inadequate. The greatest literary texts seldom propose straightforward answers, but instead provide us with nuanced representations that question the reductive categorizations that embodiment necessarily resists. (1)

Esta investigación aspira a formar parte de un movimiento feminista amplio, diverso y en constante reformulación, partiendo de la certeza de que debatir sobre el lenguaje que

usamos y las formas en que representamos es un paso necesario para articular una acción política y una defensa de nuestra autonomía corporal. Esta defensa resulta urgente en un momento en el que varios actores políticos suman fuerzas para limitar los derechos humanos y hacer retroceder los logros de los feminismos, el activismo LGBT+ y los movimientos antirracistas. Judith Butler explica cómo las representaciones literarias tienen una función importante para pensar y actuar en forma crítica: la literatura es más que un campo artístico o académico, es un modo de conocer, un sitio donde quien lee puede ocupar perspectivas que resultan “imposibles” o “impensables” en el mundo real, “and there’s something about dwelling in the impossible perspective that allows us to challenge the *status quo*, the way in which we are taught to accept reality, it can expose reality for what it is but it could also push against the limits of what we’ve been taught to call reality” (“El lío del género” 01:05:35-01:06:30). En concordancia con estos argumentos, la tesis termina con “The Laughter of Stafford Girls’ High”, un poema fantástico que hace del cuerpo femenino gozoso el protagonista de un ejercicio de imaginación utópica.

Capítulo 1: El cuerpo mirado

The crisp hair is real, wriggling like snakes;
A rustle of veins, tick of blood in the throat;
The lines of the face tangle and catch, and
A green leaf of language comes twisting out of her mouth.
Eiléan Ní Chuilleanáin, “Pygmalion’s Image”

Estos versos de Eiléan Ní Chuilleanáin¹⁶ aluden a dos figuras mitológicas que serán protagonistas de este capítulo: Medusa y la estatua de Pigmalión. Más aún, este poema explora la relación entre cuerpo y lenguaje y, por extensión, entre cuerpo y texto, o cuerpo y representación. El rostro tiene “lines”, como un poema, y la lengua (en ambas acepciones) tiene tanto una base somática (“veins”, “blood”, “throat”, “mouth”) como una dimensión metafórica (“a green leaf of language”). El cuerpo y su representación están entrelazados permanentemente; son un enredo, un “twist” o “tangle”, usando una vez más los términos de “Pygmalion’s Image”. En la introducción a esta tesis hemos visto lo difícil que resulta establecer de qué hablamos cuando hablamos de cuerpo, cuáles aspectos de este son biológicos y cuáles son construidos culturalmente, o si es más acertado concluir que lo biológico ya está mediado por el lenguaje y la cultura. Siguiendo esta última postura, las representaciones no serían simples copias o reflejos del cuerpo, sino que tienen un impacto directo en cómo lo entendemos y lo experimentamos.

¹⁶ Poeta, traductora y profesora irlandesa, nacida en Cork en 1942; ocupó el cargo de Ireland Professor of Poetry de 2016 a 2019. De acuerdo con Sara E. Stenson, “as a female poet in a largely masculine tradition, [Ní Chuilleanáin] has had to negotiate her role between poet and subject, a tenuous position that she often represents in visual terms” (242). Helen Kidd considera que la obra de Ní Chuilleanáin “inhabits the thresholds between fluidity and fixity, silence and annunciation, and Irish and English languages in order to highlight the marginalization, stereotyping, and silencing of women” (cit. en Stenson 245-246). “Pygmalion’s Image” se publicó en su libro *The Magdalene Sermon* en 1989.

Un argumento que atraviesa esta tesis es que las representaciones son sitios en donde se ensayan alternativas, donde se pueden volver visibles y pensables los cuerpos proscritos. En consecuencia, hay un acto de indisciplina cuando los sujetos que han sido subordinados con base en su cuerpo consiguen dictar los términos bajo los que se les ha de representar. Esta indisciplina está relacionada con el movimiento, con cuerpos que inquietan o desestabilizan los modos habituales de mirar y representar. Este capítulo aborda las relaciones entre cuerpo, poder y representaciones visuales tales como cuadros, estatuas, efigies, filmes y fotografías. Los poemas seleccionados involucran imágenes u objetos plásticos para escenificar un conflicto entre una mirada dominante y un cuerpo mirado que desobedece;¹⁷ como explicaré en el siguiente apartado, estas representaciones constrictivas tienen como trasfondo el deseo de contener el “desorden” o el exceso de un cuerpo femenino. Primero, expongo los fundamentos teóricos para pensar en la intersección entre cuerpo representado, imágenes y lenguaje. Después, en este capítulo analizo cuatro poemas: “Standing Female Nude”, “Pygmalion’s Bride”, “Medusa” y “Beautiful”. Respecto a los dos primeros textos, resalto el tema de las estatuas hablantes: en estos monólogos, dos personajes femeninos se apropian del lenguaje para enunciar que nunca fueron estatuas en primer lugar (sólo “jugaban a serlo”), y recurren al movimiento y al sonido para resistirse a quienes usan la representación para fijar, objetificar y controlar. En contraste, “Medusa” trata sobre cómo el poder femenino de fabricar estatuas se ha leído como monstruoso. Por último, interpretaré “Beautiful” como un poema en el

¹⁷ El título de este capítulo podría ser precisamente “El cuerpo mirado que desobedece”, ya que llamarlo solamente “cuerpo mirado” parece asignarle un rol no activo, algo que no sucede con los títulos de los capítulos 2 y 3, “El cuerpo apasionado” y “El cuerpo extraordinario”. Pero decidí conservar la versión más breve de este subtítulo para mantener la correspondencia entre las tres secciones, proponiendo en cada una un adjetivo distinto que identificara los tres ejes teóricos y temáticos que estructuran la tesis. De cualquier modo, es necesario aclarar que la indisciplina que encontraremos en “Standing Female Nude”, “Medusa” y “Pygmalion’s Bride” reside precisamente en su resistencia a la mirada (*gaze*), en que son más que sólo cuerpos mirados.

que se narran los efectos destructivos de la construcción cultural de los cuerpos bellos y lo que pasa con quienes no logran eludir la mirada predatoria. “Beautiful” es un poema largo compuesto de cuatro secciones; este es el único poema que no se citará completo en este capítulo, sino que se incluye en los anexos.

1. 1. Iconofobia y somatofobia: la imagen como cuerpo

Analizar la interacción entre poesía e imágenes significa trabajar con un concepto de representación que permita comparar y considerar simultáneamente sistemas verbales y visuales. Para W. J. T. Mitchell el concepto de representación genera tanto disenso como “cuerpo”: “the long tradition of explaining literature and the other arts in terms of representation is matched by an equally long tradition of discomfort with this notion” (“Representation” 14). Mi objetivo en las siguientes páginas no será resumir estos debates, sino conectarlos; lo que busco demostrar es que cuando Duffy trae el cuerpo indisciplinado al centro de su poética está respondiendo, al menos en parte, a la ansiedad e incomodidad en torno a ciertos actos de representación, y que estas suelen relacionarse con la negatividad atribuida al cuerpo. En otras palabras, estoy ubicando un origen común a la iconofobia y a la somatofobia. Específicamente, los poemas que voy a analizar en este capítulo son ejemplos de cómo la iconofobia y las ansiedades en torno a la representación se simbolizan con un cuerpo femenino.

En el mismo texto que he citado arriba, Mitchell señala que no existe una sociedad en cuyos sistemas de significación absolutamente todo sea representable: siempre hay algo cuya representación debe limitarse o incluso prohibirse porque es tabú, conduce a la idolatría, o se le considera profanador, obsceno o abyecto. Sin embargo, las prohibiciones en torno a la representación (del cuerpo o de cualquier otro objeto tabú) no son totales ni uniformes: una representación puede prohibirse sólo para un grupo particular de

receptores (como indican las clasificaciones por edades en el cine), o en un medio específico; por ejemplo, “iconic representations, especially pictures and statues, are generally subjected to more stringent restrictions than symbolic or verbal representations” (Mitchell, “Representation” 15). Sin embargo, hay que recordar que la incomodidad ante la representación a veces no se manifiesta en prohibiciones formales. Encontrarse ante una representación que muestra un cuerpo distinto al esperado puede generar dudas o rechazo, por ejemplo, en el teatro o en las franquicias de películas, cuando algunos roles masculinos célebres son interpretados por mujeres por primera vez, o en producciones que emplean *color-blind casting*. Ahmed llama a estos cuerpos cuestionables, cuerpos vulnerables a que se les detenga y se les interrogue qué hacen aquí (*Living a Feminist Life* 115-17). El cuerpo de las mujeres como productoras de imágenes, y no como objeto de la contemplación, ha sido históricamente un cuerpo cuestionable, como veremos en la discusión de Griselda Pollock sobre los espacios del arte moderno. Un ejemplo más de estos cuerpos que aparecen en roles inesperados es la puesta en escena de *Everyman* de The National Theatre (dir. Rufus Norris, 2015), en la que Carol Ann Duffy estuvo a cargo de la adaptación del texto de la obra medieval; en esta producción se eligió a la actriz Kate Duchêne para representar a Dios como una mujer mayor que trapea el escenario.

Ya que las palabras se han ceñido a restricciones en general menos estrictas sobre el tipo de cuerpos que se les permite representar, una forma en que la escritura aborda el tema de lo proscrito, lo indecible o lo silenciado es dirigiéndose a las representaciones icónicas de la pintura, la escultura, el cine, la fotografía y los libros ilustrados, recuperando lo que estas dejaron fuera o sólo pudieron decir de manera velada, o lo que dirían si pudieran hablar. Parecería, entonces, que las palabras sí pueden decir lo que la cámara o el pincel no pudieron representar, o al menos no pudieron representar de manera explícita;

sin embargo, veremos que el lenguaje verbal potencialmente puede ser sometido al mismo escrutinio. Linda Hutcheon nos recuerda que “whether the medium be linguistic or visual, we are always dealing with systems of meaning operating within certain codes and conventions that are socially produced and historically conditioned” (139).

¿Las palabras logran “mostrar” la imagen, o siempre están condenadas a fracasar? ¿Qué pasa si la imagen que se describe no existe en el mundo real? ¿Qué tensiones existen en la representación de imágenes u objetos plásticos por medio de palabras? Estas preguntas son pertinentes para el estudio de la obra de Duffy, ya que para ella

language . . . is never a medium that simply represents and reflects reality and subjectivity; on the contrary, her poetry insists on a non-representational status of language with the effect that whatever is signified can only ever be provisional and contingent on the discursive reality of the cultural and political fabric of society.

(Michelis y Rowland 21)

Sería impreciso calificar el lenguaje de la poesía como transparente; en él coexisten tanto la capacidad de reforzar la conexión entre forma y contenido, o de revelar bajo una luz extraña lo que se ha vuelto familiar o común, como el deseo de que los signos dejen de referir algo específico y se llenen de ambigüedad y libre asociación. Este “non-representational status of language” al que aluden Michelis y Rowland sugiere una estrategia similar a la problematización de la referencialidad que mencioné en la introducción: ambos procesos indican que la relación entre significado y significante no es directa ni fija, sino que siempre está inmersa en lo connotativo y lo contextual. Los poemas que confrontan palabras e imágenes hacen evidente el hecho de que el acto de representar está cargado de tensiones, pues como explica Elsie McPhail Fanger, “[m]uchas veces, la imagen corre paralelamente y en armonía con el texto escrito, pero otras más aporta su propio punto de vista para contradecir abiertamente o en clave secreta aquello que sostiene

el texto” (193). Por otra parte, explica Jane Thomas, la representación parcial o imperfecta es inherente a todo lenguaje, debido a su carácter de “representante” que suple una ausencia: “language is a system of signs for what is not there, a substitute or consolation for pure unmediated experience” (122). Sin embargo, como han argumentado las teorías postestructuralistas, la posibilidad de acceder a una experiencia directa que no suponga la mediación del lenguaje es también incierta. Thomas continúa, retomando algunas ideas de Judith Butler: “the assertion of an ‘I’ or ‘we’ that writes or speaks of a lost realm outside language can be accomplished only through the linguistic signifying process itself . . . the issue therefore, for a feminist and a poet, is how to take part in the symbolic order but at the same time question its values and meanings” (122).

Una estrategia para lograr esto, que Duffy adopta en muchos de sus poemas, es traer cuerpos insumisos al frente de una práctica de representación autorreflexiva, es decir, que indaga en sus propias condiciones de producción y circulación, en cómo se hace y quiénes hacen un poema o una imagen, y para qué y para quiénes se representa. En la introducción, a partir de las ideas de David Hillman y Ulrika Maude, argumenté que la inestabilidad del cuerpo, su resistencia a las verdades absolutas o a las explicaciones definitivas, lo aproxima a las ambivalencias, los matices, y a los múltiples niveles de significado que la representación literaria permite. Así, las propiedades distintivas del lenguaje poético (la recurrencia de patrones rítmicos y sonoros, la ambigüedad y la ironía, la personificación o la creación de una *persona*, los diferentes niveles de significado) pueden desestabilizar las repeticiones que adquieren la apariencia de significados singulares y definitivos: este lenguaje difícil de fijar o de agotar en una única explicación tiene el potencial de transformar lo que es posible o pensable, y de aportar nuevos modos de ver. Sobre esto, Thomas comenta: “if language is the medium through which meaning is communicated, then the change to resignify and reconstitute the meanings that inhere in the terms it

offers us lies in their very instability and slipperiness” (135). Además de Butler, este planteamiento evoca las ideas de Jacques Derrida acerca de cómo el lenguaje no es una vía directa de acceso al significado, sino que cada término es inestable, incompleto e impuro, y lleva consigo las trazas de otros conceptos. Así, Thomas concluye:

Indeed poetry can be seen to embody this process of destabilisation with techniques such as personification, metaphor, metonymy and synaesthesia that rewrite the prescriptive rules of linguistic discourse . . . slight, sometimes barely perceptible variations in the chant can bring about *new ways of seeing or being seen*. (Thomas 141, énfasis mío)

El énfasis de este capítulo está precisamente en textos que exploran nuevos modos de mirar o de ser mirada: me concentraré en poemas que dialogan con representaciones visuales del cuerpo para comentar sobre cómo acciones como mirar, pintar, esculpir, fotografiar o filmar están enmarcadas en relaciones de poder. Hay una toma de postura en el acto de mirar, y es por esto que Mitchell insiste en que representar es una práctica que nunca puede asumirse como neutral o transparente: “even purely ‘aesthetic’ representation of fictional persons and events, can never be completely divorced from political and ideological questions” (“Representation” 15). En el marco teórico presentado en la introducción también resumí las ideas de Michel Foucault en *Vigilar y castigar*: según la noción de panoptismo desarrollada en esta obra, la expresión más clara del poder es precisamente su capacidad de utilizar la mirada como una táctica disciplinaria, que deriva en la creación de un cuerpo dócil que se automonitorea. Con esto en mente, aclaro que cuando hablo de “mirada” estoy empleando un sentido equivalente al de la palabra “gaze”, ya que a diferencia de otras palabras en inglés que nombran la percepción visual (como “see”, “look”, “glance”, “notice”), “gaze” se ha entendido en los *media studies* como una

forma de mirar que “transmits information and assumptions about the viewer/viewed”, y como un término útil para integrar lo político a la teoría sobre el arte (Reinhardt, “Gaze”).

El tema del cuerpo vigilado y las formas específicas de panoptismo que operan sobre los cuerpos femeninos se revisarán al final de este capítulo. Regresando a lo que he comentado sobre cómo las representaciones impactan en la experiencia encarnada, un ejemplo es la conexión entre la cultura visual y la inscripción del género y la sexualidad en el cuerpo. Como explica Amelia Jones, los feminismos “[have] long acknowledged that visibility (the conditions of how we see and make meaning of what we see) is one of the key modes in which gender is culturally inscribed in Western culture” (“Introduction” 1). En esto coincide Teresa De Lauretis: “[t]he representation of gender is its construction — and in the simplest sense it can be said that all of Western Art and high culture is the engraving of the history of that construction” (3). Podemos pensar también en un cuerpo que actúa el género en el marco de regímenes escópicos o regímenes de visibilidad: articulaciones históricas de poder y conocimiento que determinan lo que es visible e invisible, privilegian algunas imágenes a la vez que proscriben otras. Gracias al concepto de visualidad, la dimensión sociocultural del acto de ver, “hemos entendido cómo la visión se encuentra entrelazada con los discursos, los textos, las prácticas, el conocimiento, la política y el poder” (Martínez Luna 31). Así como el cuerpo “natural” sólo adquiere sentido en un contexto cultural, la visión también se construye culturalmente, “it is learned and cultivated, *not simply given by nature* . . . it is deeply involved with human societies, with the ethics and politics, aesthetics and epistemology of seeing and being seen” (Mitchell, *What Do Pictures Want* 337, énfasis mío).

Un ejemplo claro de cómo la visión se entrelaza con sistemas de poder y conocimiento se encuentra en la jerarquía de los sentidos. Este concepto remite a una tradición estética y epistemológica en la que la vista se ha definido como el sentido más

cercano a la razón —en segundo lugar se encuentra el oído, y ambos se contraponen a los sentidos “bajos” (el tacto, el olfato y el gusto)— y por ello ocupa una posición privilegiada en las formas en que se valora y conceptualiza la percepción, a pesar de que es evidente que todos los sentidos involucran al cuerpo. El privilegio de la vista y el oído se basa en que es posible atenuar su base corporal: “Sight and hearing operate with a distance between object and organ of perception, and as a consequence *they serve to draw attention away from the body of the perceiving subject to the object of perception external to the body*” (Korsmeyer, “The Hierarchy of the Senses” 24, énfasis mío). Esta forma de entender la percepción visual plantea una dicotomía entre sujeto y objeto, observador/a y observado/a, activo y pasivo, intelectual y material. Mitchell también cuestiona estas dicotomías, señalando que cuando hablamos de oposiciones binarias como simbólico/icónico, verbal/visual, temporal/espacial, en realidad estamos reproduciendo ideologemas, “allegories of power and value disguised as a neutral metalanguage” (“Ekphrasis and the Other”).

Bajo el presupuesto de que la mirada puede ser racional, casi incorpórea, es común que el objeto de la percepción se identifique con el cuerpo, y entonces la distinción entre quien mira y quien es mirado/a se alinea con el binario mente-cuerpo. Luce Irigaray afirma:

More than other senses, the eye objectifies and masters. It sets at a distance, and maintains a distance. In our culture the predominance of the look over smell, taste, touch and hearing has brought about an impoverishment of bodily relations. The moment the look dominates, the body loses its materiality. (cit. en Pollock, *Modernity* 154)

Doreen Massey resume: “[i]t is now a well established argument, from feminists but not only from feminists, that modernism both privileged vision over the other senses and established a way of seeing from the point of view of an authoritative, privileged, and male,

position” (232). Los comentarios de Irigaray y Massey son representativos de cómo los estudios sobre cultura visual, en conjunto con las teorías feministas, han demostrado que ocupar la posición de observador tiende a representarse como el ejercicio de un poder y una autoridad masculinos, y si el objeto mirado es un “otro”, puede pensarse como femenino. Un texto clásico que defiende esta postura es “Visual Pleasure and Narrative Cinema” de Laura Mulvey, que propone los conceptos “Woman as Image” y “Man as Bearer of the Look” (47), mientras que John Berger utiliza los términos “surveyor” y “surveyed”, complicando esta división al señalar que estas funciones pueden coexistir en la mujer que se vigila a sí misma. Lynda Nead, en *The Female Nude*, sitúa las representaciones del cuerpo femenino desnudo en el límite entre arte y obscenidad, entre un observador racional y la materia indisciplinada y caótica: la obscenidad, según Nead, refiere no sólo a lo sucio o lo grosero, sino a lo que ocurre fuera de escena (*ob skené*, según los términos del teatro griego), lo que no debe ser representado (25). Por esta posición ambivalente, el Desnudo femenino¹⁸ reúne tanto los valores clásicos del arte canónico como la insumisión que amenaza todos sus presupuestos: “whilst the female nude can behave well, it involves a risk and threatens to destabilize the very foundations of our sense of order” (Nead 25). Regresamos así a las prohibiciones en torno a la representación y al cuerpo femenino que, al volverse indisciplinado, es doblemente amenazante al infundir iconofobia y somatofobia. David Kennedy resume así la doble incomodidad que caracteriza la interacción entre observador e imagen:

The female form, then, not only mobilizes powerful cultural fantasies about appearance and reality: its very appearance becomes a way of defining appropriate

¹⁸ Cuando escribo Desnudo con mayúscula me refiero al género pictórico o fotográfico, para distinguirlo de “un cuerpo desnudo”, como adjetivo. En el apartado siguiente explicaré el origen de esta distinción a partir de la propuesta de John Berger.

and inappropriate representations in word and image. *Anxieties about the female are refigured by the male as anxieties about representation.* (89, énfasis mío)

El acto de mirar tiene estas connotaciones de dominar y silenciar a lo que se mira, y existen distintos conceptos teóricos que aluden a la mirada como metáfora de un poder distribuido desigualmente, como “colonial gaze”, “medical gaze” y “male gaze”: estos conceptos nombran el mecanismo mediante el que se priva al grupo observado de la posibilidad de autorrepresentarse. Pero existen esquemas alternativos, en los que es posible mirar *junto con* algo o alguien más, o bien, quien es mirado/a puede devolver la mirada y resistirse a ser controlado/a. Mediante el análisis de este corpus de poemas pretendo contribuir a un entendimiento de la visión como parte de la corporalidad y explorar otros modos de ver que no pretendan ser autoritarios o definitivos: para esto, me he enfocado en poemas en los que el cuerpo mirado no puede ser fijado, sino que escapa hacia el movimiento, o no puede ser representado porque ello supondría la aniquilación del espectador: en todos ellos se critican las prácticas de objetificación y vigilancia que operan sobre los cuerpos, notablemente los cuerpos leídos como femeninos.

Como dije al principio de esta sección, el mismo cuestionamiento sobre el poder que supone el acto de crear imágenes debe llevarse a los poemas: cuando el lenguaje verbal invoca las representaciones visuales, ahora es la palabra la que ocupa la posición de poder y control, mientras que a la imagen se le marca como inmóvil y silenciosa, en contraste con el poder movilizador del lenguaje. Esto significa que el objeto de la percepción (asociado a lo corporal) ha sido doblemente sometido y doblegado: primero por la mirada, y después por el lenguaje (también asociado a la razón). Un ejemplo claro de esto ocurre en el modelo efrástico que describen Mitchell y James Heffernan: palabra e imagen se enfrentan como enemigas, y con frecuencia la imagen es un “otro” feminizado, material y silencioso, que el discurso termina por someter. En palabras de Heffernan, el género es un factor decisivo

en la rivalidad entre palabras e imágenes: “the contest [ekphrasis] stages is often powerfully gendered: the expression of a duel between male and female gazes, the voice of male speech striving to control a female image that is both alluring and threatening, of male narrative striving to overcome the fixating impact of beauty poised in space” (1).

Esta ha sido una veta muy productiva para estudios posteriores sobre la ecrasis, la cual se entiende en esta tesis como un texto centrado en el acto de hablarle a, hablar sobre, o hablar por una obra de arte visual o plástico (Hedley 15). Elizabeth Bergmann Loizeaux recapitula: “[From Keats to William Carlos Williams] practitioners of ekphrasis have worked the trope of the active male poet gazing on the silent, passive, female image, and having his verbal way with her . . . Certainly modern feminist literary criticism and art history have pointed out the powerful association between looking and the exercise of specifically male power” (80-1). El binario imagen pasiva/observador activo, explica Loizeaux, se alinea con “a shifting host of associated attributes: *image as bodily*, present, replete, still, silent, natural, and feminine; and word as abstract, rational, active, eloquent, and male” (14, énfasis mío). Aun más, los términos en los que la palabra se enfrenta a la imagen tienden a evocar el vocabulario de la seducción y la violencia sexual (Loizeaux 15). En suma, cuando hablamos de imágenes, obras de arte u objetos plásticos, bajo esta concepción de lo verbal y lo visual como antagonistas, indirectamente hablamos también del cuerpo, del “otro” que es observado y descrito, y al que se le intenta reducir a un marco representacional que lo contenga y discipline. “To frame”, en el modelo teórico de Nead, indica que el propósito del marco (no sólo la estructura física que enmarca una imagen, sino las convenciones que la rodean y la hacen viable e inteligible) es tanto contener como inculpar al cuerpo.

Bajo estos esquemas, parecería difícil que una poeta se interesara por dar continuidad a la tradición de poesía ecrástica, y sin embargo, muchas autoras lo han

hecho, buscando otro tipo de relaciones entre imágenes y palabras (Loizeaux 81). Elizabeth Bergmann Loizeaux ha estudiado ejemplos de la poesía efrástica del siglo XX en los que “otherness is not always ‘rival’, even when it is ‘alien’” (16). La efrasis feminista, de acuerdo con Loizeaux, puede entenderse como aquellos poemas que establecen un diálogo consciente y crítico con el modelo de un espectador masculino que se impone sobre una obra de arte feminizada o una mujer objetificada (81). Con esta definición es posible delinear una tradición a la que Duffy ha contribuido: “Standing Female Nude”, “Pygmalion’s Bride”, “Medusa” y “Beautiful” forman parte de un esfuerzo por reorganizar los esquemas de poder en el acto de mirar mediante “poems that subvert, rewrite and use for feminist ends the idea of a mastering gaze and a feminized work of art” (108).

Los poemas que analizo en los siguientes apartados indagan en lo que implica la representación de un cuerpo a través del lenguaje tanto visual como verbal, y critican la noción de una mirada que se impone a costa de otras perspectivas. Como puede verse en los escritos de Laura Mulvey, Lynda Nead, Griselda Pollock, Teresa de Lauretis y Amelia Jones, muchas de las aportaciones más valiosas para la teoría crítica sobre el cuerpo de las mujeres se han hecho en la historia del arte y la cultura visual, y esto me permite hacer la conexión con poemas sobre retratos, fotografías, estatuas, ilustraciones y películas. En estos poemas la efrasis es un modo recurrente para evidenciar qué supuestos hay detrás de una representación, tal como ocurre con las “ekphrases of creation”, como las llama Loizeaux, textos de naturaleza autorreflexiva donde lo que se representa no es sólo un objeto plástico sino la propia acción de representar (13). En esto coincide B. K. Fischer: “Ekphrasis enables a feminist poetics attentive to the blind spots of self-perception and bodily perception, attentive to the elisions that both obscure and render readable the objects of our gazes” (“Shake Forth a Nest”). Al prestar atención a estos “puntos ciegos”,

una poética feminista puede intervenir en los regímenes de la visualidad de los que hablaba antes.

Hasta aquí he referido a los estudios en los que se sustenta mi aproximación a la ecfrafrasis: veo en esta forma un sitio idóneo para buscar una crítica a los modos hegemónicos de representación, así como a la superioridad de las palabras sobre la imagen y de la mente sobre el cuerpo. Sin embargo, con el fin de explorar otras posibilidades, incluiré también en este capítulo poemas que, sin ser claramente ecfrafrásticos, consideran el lugar del cuerpo en relación con actos de observación y representación, o a una cultura visual compartida. Si, como comenta Jones, “[t]he body . . . becomes one of the most productive avenues of intervention and analysis for the feminist study and practice of visual culture” (“Introduction to Part Six” 371), esta reflexión puede ser aún más productiva si consideramos el diálogo entre representaciones verbales y visuales.

Un lugar común en el análisis del cuerpo femenino en el arte es la identificación entre mujer y obra de arte. Esta equivalencia resulta familiar gracias a los mitos androcéntricos sobre la producción de arte, donde la relación entre creador y creación está atravesada por el género: mientras que el artista o creador es hombre por definición, la creación se piensa como femenina. La participación de las mujeres, si la hay, es únicamente en el papel de musa. Susan Gubar explica así este modelo: “Woman is not simply an object, however. If we think in terms of the production of culture, she is an art object: she is the ivory carving or mud replica, an icon or doll, but she is not the sculptor” (244). Nead liga esta asociación entre mujer y obra de arte a la reproducción de las jerarquías cultura-naturaleza y mente-cuerpo: “The representation of the female body within the forms and frames of high art is a metaphor for the value and significance of art generally. It symbolizes the transformation of the base matter of nature into the elevated forms of culture and the spirit” (2). Sin embargo, los poemas que analizaré enseguida

desestabilizan estas oposiciones, por ejemplo, cuando las mujeres que fueron pintadas o esculpidas por otros recuperan el control del discurso. En los poemas que emplean la prosopopeya, estos iconos y estatuas se enuncian a sí mismos. En “Standing Female Nude”, la modelo se distancia de la mujer del cuadro: su voz irónica y su decisión de no ser un objeto estático la vuelven insumisa, pues ella no acepta ser confinada en una imagen. En otras palabras, la modelo halla espacio para contonearse (*wiggle room*), se abre paso en este régimen de visibilidad que otorga poder al espectador masculino. En “Pygmalion’s Bride” no es una divinidad quien infunde vida a la estatua de “la mujer perfecta”, sino que es ella quien decide cuándo fingir ser estatua y cuándo revelar que está viva. En “Medusa”, el carácter monstruoso de este personaje se relaciona directamente con la imposibilidad de hacer de ella un objeto debido a su capacidad de castigar a quien intente mirarla. Por último, en “Beautiful”, Duffy denuncia la mirada disciplinaria que ha victimizado a mujeres legendarias e históricas por ser demasiado hermosas. En conjunto, estos cuatro textos constituyen una reflexión necesaria sobre el carácter no neutral de las miradas que siguen al cuerpo y sobre el poder desestabilizador de la irrupción del cuerpo en esquemas que esperaban de él subordinación y estaticidad.

1. 2. Cuerpos que juegan a ser estatuas: “Standing Female Nude” y “Pygmalion’s Bride”

“Standing Female Nude” pertenece a la colección que lleva el mismo título, de 1985. Cito el poema completo:

Six hours like this for a few francs.

Belly nipple arse in the window light,

he drains the colour from me. Further to the right,

Madame. And do try to be still.

I shall be represented analytically and hung

5

in great museums. The bourgeoisie will coo
at such an image of a river-whore. They call it Art.

Maybe. He is concerned with volume, space.

I with the next meal. You're getting thin,
Madame, this is not good. My breasts hang 10

slightly low, the studio is cold. In the tea-leaves

I can see the Queen of England gazing
on my shape. Magnificent, she murmurs,
moving on. It makes me laugh. His name

is Georges. They tell me he's a genius. 15

There are times he does not concentrate
and stiffens for my warmth.

He possesses me on canvas as he dips the brush
repeatedly into the paint. Little man,
you've not the money for the arts I sell. 20

Both poor, we make our living how we can.

I ask him Why do you do this? Because

I have to. There's no choice. Don't talk.

My smile confuses him. These artists
take themselves too seriously. At night I fill myself 25

with wine and dance around the bars. When it's finished

he shows me proudly, lights a cigarette. I say

Twelve francs and get my shawl. It does not look like me. (CP 46)¹⁹

En primer lugar, en este poema puede reconocerse un uso subversivo del monólogo dramático: la voz poética es una mujer que no suele tener el control sobre la representación (pues es observada y no observadora, obra de arte mas no artista, al menos no en términos tradicionales), pero aquí ella habla sobre el proceso de creación en forma crítica y humorística. La voz poética además es una trabajadora sexual; enseguida explicaré por qué este dato es relevante para la cuestión de responder al silencio mediante el tropo del cuerpo.

El acto de representar se muestra como violento en más de un sentido: “he drains the colour from me” (3) sugiere que la obra de arte se alimenta de la vida de la mujer real. El pintor ve a la modelo no como una persona completa, sino como un conjunto de partes segmentadas y sexualizadas: “Belly nipple arse” (2). Al decirle “Madame . . . do try to be still” (4), pide no sólo su quietud sino también su silencio: “Don’t talk”, dice más adelante el pintor (23), en forma menos amable. “Madame” además puede indicar que él ni siquiera conoce su nombre, o no le parece importante mencionarlo. La modelo-voz poética se imagina a sí misma “represented analytically and hung / in great museums” (5-6) (“hung” también sugiere que el precio a pagar por la perfección artística podría ser la vida de la mujer). En este momento, ella aún se identifica con la imagen (usa la primera persona para hablar también del destino del cuadro, “I shall be represented”, “my shape”), pero esto cambiará al final. Es claro, además, que la voz poética advierte una analogía entre este modo posesivo de representar y la violencia sexual: “He possesses me on canvas as he dips

¹⁹ El sistema de citación que utilizo a lo largo de la tesis funciona así: cuando cito un poema completo, indico los números de página de acuerdo con la edición de los *Collected Poems* de Duffy, pero también número los versos, y es esta numeración la que empleo en el comentario posterior. Pero en los tres poemas más largos (“Beautiful”, “The Map-Woman” y “The Laughter of Stafford Girls’ High”) uso únicamente los números de página. Al citar fragmentos o versos aislados de otros poemas, se indica el número de página.

the brush / repeatedly into the paint” (18-19). Sin embargo, ella se burla de que pintar su retrato sea la única forma en que él puede pretender poseerla. Su comentario final invalida el cuadro: “It does not look like me” (28). Al rechazar identificarse con la imagen de una mujer desnuda, pasiva y silenciosa, la voz poética se rehúsa a mirarse a sí misma desde el punto de vista masculino, y ya que esta forma posesiva de mirar borra la individualidad de quien posa, se trata de un cuerpo que se niega a ser “un Desnudo más” que los espectadores consuman sin mirar realmente a la persona representada. Volviendo a las connotaciones violentas de “colgar” o “enmarcar” la imagen de la modelo, Ulla-Britta Lagerroth relaciona este confinamiento con la disciplina corporal y la somatofobia que operan a la par con la subordinación de las mujeres. Cuando Lagerroth retoma el término de Nead *framing*, se crea un juego de palabras donde el cuerpo femenino también puede ser señalado como algo *culpable*:

This powerfully contouring *framing* of the female body turns it, according to [Lynda] Nead, precisely into the image of confined, controlled sexuality with *the threat of the flesh remorselessly disciplined*, an image endangered by and prevailing in patriarchal culture and society: the female as the male’s ‘Other’, as a passive object of men’s voyeuristic looking, of ‘the male gaze’ that projects its sexual fantasy on the female figure. (234, el segundo énfasis es mío)

Un texto que ofrece conceptos útiles para comentar “Standing Female Nude” es el tercer ensayo de *Ways of Seeing* de John Berger, que corresponde al segundo episodio de la serie de televisión del mismo título. “Men look at women. Women watch themselves being looked at” (Berger 47) es un esquema que condensa con acierto la situación descrita en “Standing Female Nude”. Esta conexión entre poema y teoría ha sido advertida en estudios anteriores: Jane Dowson, hacia el final del capítulo “Words between Women” en *Carol Ann Duffy: A Poet for Our Times*, refiere brevemente al libro de Berger en relación con los

monólogos dramáticos de Duffy (150). Sin embargo, es posible abundar más en la utilidad de los conceptos de *Ways of Seeing* para interpretar la representación del cuerpo en “Standing Female Nude”. Berger distingue entre “naked” (un cuerpo sin ropa) y “nude” (un cuerpo sin ropa que se observa e interpreta a través de las convenciones sociales y representacionales): el primero es un adjetivo, “estar desnuda”, pero el segundo es un género, “el Desnudo”, que implica una mirada asimétrica y convenciones que se proyectan sobre el cuerpo sin ropa: “to be naked is to be oneself. To be nude is to be seen naked by others and yet not recognized for oneself . . . The nude is condemned to never being naked. Nudity is a form of dress” (Berger 54). El cuerpo desnudo ya está “vestido por la cultura”, como dicen Isabel Clúa y Pau Pitarch, quienes también recuerdan que “ésta [la cultura] es un dispositivo, o una tecnología, si quieren, que hace visibles a los cuerpos y los sitúa en el espacio que vivimos dotándoles de poder o despojándoles de él” (10); aquí regresamos al concepto de régimen de visibilidad. Al darle voz a la modelo, “Standing Female Nude” reorganiza estas relaciones de poder y muestra a una mujer que se resiste a ser mirada como un Desnudo, y permanece en último término sólo desnuda.²⁰

El comentario “he possesses me” termina por ser irónico porque ella desborda los confines del marco, se escapa de esa condena a ser un Desnudo sin poder estar sólo

²⁰ La distinción entre “naked” y “nude” viene de Kenneth Clark en su libro *The Nude: A Study in Ideal Form*, de 1956. Lynda Nead encuentra varios problemas con estos conceptos, principalmente, el hecho de que una oposición binaria entre el cuerpo “nude” como un producto de la representación y un cuerpo “naked” como previo o externo a la representación depende de aceptar la existencia de un cuerpo que es materia física natural y no mediada; Berger atribuye una connotación más positiva a la condición de “nakedness” pero es menos crítico de la posibilidad de que esta condición se naturalice. Por todo lo anterior, Nead insiste en que “even at the most basic levels the body is always produced by representation . . . There can be no naked ‘other’ to the nude, for the body is always already in representation” (16). En estas páginas, mi lectura es que la modelo de “Standing Female Nude” elude una representación específica, el cuadro de Georges, pero esto no significa que su cuerpo sea prediscursivo ni anterior a la cultura, y es por esto que mantengo la noción de “naked”, traducida aquí como “desnuda” en oposición a “el Desnudo”, como una forma alternativa de mirar y significar el cuerpo sin ropa.

desnuda (en inglés podría decirse “he did not get her”, que significa que el pintor ha fallado en atraparla, en representarla y en entenderla). Mientras que en la mayoría de los ejemplos que estudia Berger “nakedness is not, however, an expression of [the woman’s] own feelings; it is a sign of her submission to the owner’s feelings or demands” (Berger 52), en este poema vemos un cuerpo insumiso, que no pudo ser poseído mediante este modo de representación. Por último, la resistencia de la modelo se expresa con la alusión a su cuerpo en movimiento, fuera del estudio de Georges: “At night I fill myself / with wine and dance around the bars” (25-26). Me interesa esta idea de responder con la danza al modelo convencional de la imagen estática ante el lenguaje móvil. El discurso de la modelo es dinámico, pero también lo es su cuerpo. Para Silvia Federici, la danza puede colaborar en “the re-appropriation of our body, the revaluation and rediscovery of its capacity for resistance, and expansion and celebration of its powers, individual and collective . . . From dance we learn that matter is not stupid, it is not blind, it is not mechanical, but has its rhythms, has its language, and it is self-activated and self-organizing” (“In Praise of the Dancing Body”). Así, el comentario de Federici apoya esta visión del cuerpo de la modelo como algo articulado y significativo, cuyo movimiento trastoca las jerarquías artista-modelo y observador-observada. Considerando cómo la modelo se mueve durante la sesión, y al final escapa del marco restrictivo hacia un espacio en el que pueda bailar, la desobediencia del cuerpo femenino en “Standing Female Nude” puede relacionarse con los conceptos de “contonearse” y “retorcerse” (*wiggle y wriggle*) de Sara Ahmed: “A wriggling body might receive a command: stay still! In becoming still, a body has obeyed. Disobedience can be wriggling” (Ahmed, “Wiggle Room”).

Además de *Ways of Seeing*, existe otro ensayo clásico de la historia del arte feminista que podemos situar en diálogo con el poema: “Modernity and the Spaces of Femininity” de Griselda Pollock. En este texto Pollock explica que, a pesar de que muchas

obras fundacionales del arte moderno aluden al trabajo sexual —*Olympia* y *Les Demoiselles d'Avignon* son dos de los ejemplos más famosos— no tenemos imágenes de bares, camerinos y burdeles hechas por mujeres artistas porque sencillamente las pintoras no tenían acceso a estos espacios: “A range of places and subjects was closed to them while open to their male colleagues who could move freely with men and women in the socially fluid public world of the streets, popular entertainment and commercial or casual sexual exchange” (159). Al comienzo de este capítulo mencioné el comentario de Mitchell sobre las normas que prohíben o imposibilitan ciertos actos de representación. Para las artistas, la prohibición de representar fue, en ocasiones, la prohibición de *ver*, de estar en ciertos espacios.²¹ Constance Classen, quien centra su análisis de los sentidos en la modernidad temprana, señala que “women were expected to keep their eyes downcast and refrain from looking others in the face. To this end *The Gentlewoman's Companion* of 1682 dedicated a section to ‘the Government of the Eye’. Women’s customary enclosure within the family home further restricted the feminine visual field” (11). Aquí la mirada femenina puede ser “indecente” e indisciplinada: Pollock llama a esto “the sexual politics of looking” (“Modernity” 161). ¿Cómo puede enfrentar una poeta feminista esta omisión en las representaciones? En lugar de imaginar lo que una pintora hubiera visto, de haber podido

²¹ En *Old Mistresses: Women, Art and Ideology*, Griselda Pollock y Rozsika Parker ofrecen un ejemplo de esto (87-90). Aunque bastante conocido, este caso me interesa porque es un testimonio de la ansiedad que puede producir la representación de un cuerpo inesperado, o un cuerpo que no debe encontrarse con otro. En el retrato grupal de Johann Zoffany *Los miembros de la Royal Academy* (1772), las únicas dos pintoras afiliadas a la Academia Real de Artes de Inglaterra—Mary Moser y Angelica Kaufmann— no están presentes en la escena, ya que para Zoffany resultaba impensable que ellas vieran al modelo desnudo que está presente en la sala y que comentaran sobre su representación a la par de sus colegas hombres. Moser y Kaufmann no tenían permitido ver ni pintar al modelo vivo, y en consecuencia Zoffany no se atrevió a pintarlas haciéndolo, pero tampoco pudo excluirlas completamente del cuadro; finalmente resolvió esta crisis pintando dos pequeños retratos de las pintoras para reconocer su membresía, pero estos retratos son tan poco detallados y llamativos que más bien quedan al nivel de los muebles y los otros objetos en el cuadro (Parker y Pollock 90). Para Zoffany, el cuerpo femenino como retratista y no como retratado era extremadamente inesperado y riesgoso.

entrar en los bares y teatros de Montmartre, Duffy se imagina a una mujer que sí trabajaba regularmente en esos espacios. En esto hay una preocupación de clase, que puede verse en versos como “He is concerned with volume, space. / I with the next meal” (8-9) y en el distanciamiento de la voz poética de “[t]he bourgeoisie [that] will coo / at such an image of a river-whore” (6-7). Como argumenté en la introducción, la ilusión de un “yo incorpóreo” es el privilegio, en este caso, de un sujeto masculino y de clase media o alta: el artista se preocupa por abstracciones como “volume” o “space”, mientras que la modelo piensa en su supervivencia física. De acuerdo con Nead, el género del Desnudo femenino, además de definir el cuerpo de las mujeres como algo desprolijo y amorfo que requiere estilización y contención (*framing*), “also sets in place specific norms of viewing and viewers” (2). Los visitantes de la galería podrán elogiar su imagen, pero difícilmente sentirán empatía y respeto por la mujer real. Irene Artigas Albarelli agrega que el Desnudo femenino se distingue de otros subgéneros del retrato en que no tiene como prioridad presentar la identidad de una persona específica, sino pintar “un ideal, una construcción ideológica de un objeto pasivo y producto de la contemplación” (*Galería de palabras* 149).

Es probable que “Standing Female Nude” esté imaginando una escena de la época que estudia Pollock: el poema estaría situado en las últimas décadas del siglo XIX o las primeras del XX, posiblemente en París. Como evidencia que apoya esta suposición tenemos el nombre del pintor, Georges; el pago que recibe la modelo (en francos) y la referencia a un río que podría ser el Sena; pero especialmente, el hecho de que el poema se trata del retrato de una trabajadora sexual, “the quintessential woman of early avant-garde twentieth century painting (Toulouse-Lautrec, Picasso, Rouault, German Expressionism, etc.)” (Berger 63). Dowson sugiere además que si el nombre ‘Georges’

alude a Georges Braque,²² el comentario irónico de la modelo en el último verso (“it does not look like me”) “is as much a witty comment on abstract art as a feminist refusal of the artist’s version of her” (132). Pollock complementa esta lectura feminista del arte de las vanguardias: “it is normal to see paintings of women’s bodies as the territory across which men artists claim their modernity and compete for the leadership of the avant-garde” (“Modernity” 156); en el poema de Duffy, el Desnudo es el género en el que se manifestará la genialidad del pintor y la superficie en que se ensayan nuevas formas de representar, transgresoras y conservadoras a la vez. En suma, me parece significativo que el poema, al responder a los silencios de las representaciones visuales, no adopta la perspectiva de las mujeres pintoras que no pudieron ver y pintar el mundo moderno en su plenitud, sino que Duffy decide que la voz poética sea una mujer cuya voz pocas veces ha sido visibilizada y dignificada en las historias oficiales. Esta decisión de describir un acto de representación desde la perspectiva de una modelo que, además, es una trabajadora sexual implica restituírle una voz empoderada a una figura vulnerable.

Nead afirma que “[m]ore than any other subject, the female nude connotes ‘Art’. The framed image of a female body, hung on the wall of an art gallery, is shorthand for art more generally; it is an icon of western culture, a symbol of civilization and accomplishment” (1). Una crítica al género del Desnudo sería, en cierta forma, una crítica a estos valores de la modernidad. En el contexto del arte de vanguardia, Pollock enfatiza también la doble marginación (de género y de clase) que opera en las “brothel scenes”:

²² Parece posible que Duffy se inspirara en el cuadro *Grand Nu* de Georges Braque (realizado entre 1907-1908), que hoy se encuentra en el Centre Pompidou. En los *Selected Poems* de Duffy, publicados en 1994, la ilustración de portada es *Open Curtains over the City* de Franz Masereel. No continúo más con esta búsqueda porque podría argumentarse que casi cualquier Desnudo femenino “funciona” para entender lo que sucede en el poema de Duffy, y este es precisamente el punto: el Desnudo es impersonal, objetifica y borra la individualidad de la modelo. Agradezco a la Dra. Irene Artigas Albarelli por este comentario.

The encounters pictured and imagined are those between men who have the freedom to take their pleasures in many urban spaces and women from a class subject to them who have to work in those spaces often selling their bodies to clients, or to artists. Undoubtedly these exchanges are structured by relations of class but these are thoroughly captured within gender and its power relations. Neither can be separated or ordered in a hierarchy. They are historical simultaneities and mutually inflecting. (“Modernity” 156)

En conclusión, el espacio que construye “Standing Female Nude” sería, de acuerdo con la lectura de Pollock, un espacio distintivo del arte moderno: “The significant spaces of modernity . . . are, as the canonical works indicate, the marginal or interstitial spaces where the fields of the masculine and feminine intersect and structure sexuality within a classed order” (“Modernity” 165). Esto nos permite volver a la relación entre representación y estructuras de poder: “[w]ithin Duffy's poetry, the meaning of art is also a construction and is shown to be in relationship to economics, the discourse of the body, and the regulatory structures of gender, race, and class” (Kinnahan 256).

El pintor de “Standing Female Nude” tiene algo de Pígalión, ya que sólo aprueba la feminidad dócil e inmóvil y censura el discurso y el movimiento. En “Pygmalion’s Bride”, de la colección *The World’s Wife* (1999), Duffy reimagina el mito de Pígalión y su esposa-estatua desde el punto de vista de la mujer creada como una obra de arte. La prosopopeya es un elemento importante de esta reescritura: como explica Loizeaux, esta figura retórica es una potencial herramienta de liberación cuando reanima las imágenes de mujeres silenciosas y reactiva sus voces: “The ekphrastic trope of the still, dead, frozen image provided the perfect figure for the silenced victims of patriarchy” (104).²³

²³ Loizeaux anticipa un contraargumento, al señalar que la prosopopeya, el tropo de “hablar por alguien más”, puede interpretarse como un gesto de empatía pero también como uno de

“Pygmalion’s Bride” integra la prosopopeya, el tropo de la estatua hablante, al monólogo dramático que permite que los personajes femeninos expongan su versión de los hechos.²⁴

Pygmalion’s Bride

Cold, I was, like snow, like ivory.

I thought *He will not touch me,*

but he did.

He kissed my stone-cool lips.

I lay still

5

as though I’d died.

He stayed.

He thumbed my marbled eyes.

He spoke –

blunt endearments, what he’d do and how.

10

His words were terrible.

imposición: “prosopopeia can be seen variously as the most hegemonic of moves (language taking over the image, inhabiting it) or as the most altruistic (language liberating the frozen image to tell its story)” (24). Creo que es necesaria una consideración cuidadosa de cada poema, y de sus condiciones de producción y circulación, para inclinarse por una u otra lectura.

²⁴ Una reescritura feminista del mito de Pigmalión y la estatua, anterior a *The World’s Wife*, aparece en los *Circe/Mud Poems* de Margaret Atwood, contenidos en la colección *You Are Happy* (1974). En la obra de Duffy, otro poema enunciado por un cuerpo que juega a ser estatua, y que no es específicamente femenino, es “The Dummy”, de *Selling Manhattan*. En este caso, el muñeco del ventrílocuo también tiene una voz que, a través de la prosopopeya, contradice la versión dominante: “Balancing me with your hand up my back, listening / to the voice you gave me croaking for truth / you keep me at it” (CP78). Versos como “[...] Can you dance? No. I don't suppose / you'd be doing this if you could dance. Right? Why do you / keep me in that black box?” (CP78) hacen eco a la frase “I ask him Why do you do this?” de la modelo de “Standing Female Nude”.

My ears were sculpture,
stone-deaf, shells.
I heard the sea.
I drowned him out. 15
I heard him shout.

He brought me presents, polished pebbles,
little bells.
I didn't blink,
was dumb. 20

He brought me pearls and necklaces and rings.
He called them *girly things*.
He ran his clammy hands along my limbs.
I didn't shrink,
played statue, shtum. 25

He let his fingers sink into my flesh,
he squeezed, he pressed.
I would not bruise.
He looked for marks,
for purple hearts, 30
for inky stars, for smudgy clues.

His nails were claws.
I showed no scratch, no scrape, no scar.
He propped me up on pillows,

jawed all night. 35

My heart was ice, was glass.

His voice was gravel, hoarse.

He talked white black.

So I changed tack,

grew warm, like candle wax, 40

kissed back,

was soft, was pliable,

began to moan,

got hot, got wild,

arched, coiled, writhed, 45

begged for his child,

and at the climax

screamed my head off -

all an act.

And haven't seen him since. 50

Simple as that. (*CP*276-7)

La historia de Pigmalión es un ejemplo claro de la ansiedad y ambivalencia en torno a la representación del cuerpo. La creación de la estatua surge del odio que el escultor sentía por los cuerpos femeninos reales: las Prétides, las primeras prostitutas de la historia literaria (*Metamorfosis* X: 220-242). El texto de Ovidio declara que Pigmalión estaba “[s]ick of the vices with which the female sex / has been so richly endowed” (*Metamorfosis* X: 244-245). Por lo tanto, la idea es que la estatua *no imite* a las mujeres reales, sino que

las reemplace, y que además proteja al escultor de ellas (Stoichita 13). Es por esto que Victor Stoichita analiza el mito de Pigmalión como el punto de partida de una historia alternativa de la representación en la cultura occidental, una historia basada no en el *eikon* (la copia imitativa o mimética) sino en el *simulacrum* o *phantasma* (la representación “sin original”). Lo que Stoichita llama “efecto Pigmalión” existe en aquellos casos en los que la jerarquía entre modelo y copia se invierte, es decir, el *simulacrum* parece más real que la realidad: “This heavenly woman appeared to be real; you’d surely suppose her / alive and ready to move, if modesty didn’t preclude it; / art was concealed by art to a rare degree”, dice el poema de Ovidio, en la traducción de David Raeburn.²⁵ Para contextualizar esta historia alternativa de la representación, Stoichita alude al uso que los/las filósofos/as del posmodernismo, en especial Gilles Deleuze y Jean Baudrillard, han hecho del término *simulacrum*. Aunque sería posible conectar el escepticismo hacia las formas únicas de contar una historia (que es una premisa fundamental de *The World’s Wife*) con el posmodernismo en literatura, me interesan las ideas de inversión y metamorfosis en un sentido más general.

Muchos de los poemas de *The World’s Wife* se inspiran en las *Metamorfosis* de Ovidio (“Mrs. Midas”, “Mrs. Icarus”, “Mrs. Tiresias”, “Eurydice”, “Mrs. Sisyphus”, “Medusa”, entre otros), y otros, como “Little Red Cap”, describen transformaciones centradas en el crecimiento y la sexualidad de la voz poética (Wainwright 48). Aunque a la estatua de Pigmalión posteriormente se le haya dado el nombre de Galatea, Duffy sigue el texto de Ovidio, donde la figura no tiene nombre. En el poema ovidiano, el mito de Pigmalión está contenido en un marco narrativo conformado por las canciones que Orfeo

²⁵ Raeburn agrega una nota a estos versos: según el traductor, en ellos se manifiesta “[t]he old idea that nudity is ‘art’ in stillness, but indecent in motion” (n. 251). Esto me hace pensar en la modelo de “Standing Female Nude”, cuya “indecencia” estaría relacionada justamente con su condición de cuerpo móvil que no tolera posar.

canta después de incumplir su promesa de no mirar a Eurídice en su ascenso desde el inframundo, y así la pierde una vez más. Esto significa que la animación de la estatua recuerda la esperanza en la resurrección de Eurídice, aunque esto no haya sucedido (Stoichita 9), pero además implica que lo que sabemos acerca de la estatua está filtrado por tres perspectivas masculinas: la de Pigmalión, la de Orfeo y, finalmente, la de Ovidio y posiblemente la del traductor.²⁶ Este pasaje describe la enredada relación entre corporalidad y réplica en el mito de Pigmalión:

Pygmalion's

marvelling soul was inflamed with desire for a semblance of body.

Again and again his hands moved over his work to explore it.

Flesh or ivory? No, it couldn't be ivory now!

He kissed it and thought it was kissing him too. He talked to it,

held it, imagined his fingers sinking into the limbs he was touching,

frightened of bruising those pure white arms as he gripped them tight.

(*Metamorphoses* X: 252-258, traducción de David Raeburn)

El uso de la prosopopeya en “Pygmalion's Bride” permite contar una historia muy diferente. “Cold, I was, like snow, like ivory. / I thought *He will not touch me*, / but he did” (1-3). Las palabras que los dioses interpretan como conmovedoras declaraciones de amor son, en cambio, “blunt endearments, what he'd do and how. / His words were terrible” (10-11). Sobre las joyas con las que Pigmalión adorna la estatua, Julie Wosk comenta: “In tales about men creating artificial women, the men often objectify the women and develop

²⁶ Dos mujeres han traducido *Las metamorfosis* completas al inglés: Mary M. Innes es la autora de una versión en prosa de 1955, y Stephanie McCarter está a cargo de la primera traducción en verso, que se publicará próximamente. Menciono esto sólo porque comprueba que es muy posible que Duffy, leyendo en inglés, conociera la historia de la estatua a través de esta cadena de perspectivas masculinas, desde el traductor hasta el escultor.

a fetishistic interest in clothing them, as though they were dolls or mannequins” (25); esto puede coexistir con la creencia del escultor/inventor en que las mujeres reales que se adornan son frívolas y vanidosas. Una diferencia importante en el poema de Duffy respecto a la narración ovidiana es que la estatua tiene una voz antes de ser animada: tiene el lenguaje antes de que el escultor la bese. El ritmo yámbico constante a lo largo del poema sugiere un latido, presente desde antes de que, según el relato de Ovidio, Venus decidiera infundir vida a la mujer de marfil. Parece que el proyecto de Pigmalión, tal como sucedió con el pintor de “Standing Female Nude”, ha fracasado, pues él, que creía poseer una estatua, en realidad estuvo todo el tiempo ante una mujer que jugaba a ser estatua [“He ran his clammy hands along my limbs. / I didn’t shrink, / played statue, shtum” (23-5)], tal vez como estrategia defensiva, esperando que si ella no respondía, Pigmalión se alejaría. Actuar (*to play*), además, convierte a la voz poética en agente de la representación, no es una obra de fabricación masculina.

La segunda inversión está en el énfasis en el tacto, y ya no en la vista: como el escultor cree que ella está hecha de marfil, se atreve a tocarla, a diferencia del pintor Georges, quien deseaba lo mismo (además, ambos poemas contrastan frío y calor). Este énfasis en el tacto coincide con el clímax del relato ovidiano: cuando Venus ha decidido cumplir el deseo de Pigmalión, la estatua deja de sentirse como marfil,²⁷ se ablanda como la cera que bajo el sol se vuelve moldeable, y la confirmación definitiva de que está viva es que “Pygmalion fondled that longed-for body again and again. / Yes, she was living flesh! He could feel the throb of her veins / as he gently stroked and explored”. Después, “[he pressed] his lips to the lips of a woman. She felt his kisses, and blushed; / then timidly

²⁷ La mención del marfil en el texto de Ovidio (*ebur*) lleva a Stoichita a especular que una estatua de tamaño natural no podría estar hecha de este material, a menos que fuera articulada como un maniquí, o que se tratara de una figura pequeña a la que los dioses no sólo dotan de vida, sino que hacen crecer también (Stoichita 10).

raised her eyes to the light and saw her lover / against the sky” (*Metamorphoses X*: 289-295). Al respecto de este último fragmento, Stoichita comenta: “Ovid is eager to suggest that in the erotic art the mouth is a refined instrument with a dual purpose: that of contact in love, and that of speech” (14). En contraste, el poema de Duffy sugiere que la estatua ya tenía la facultad del lenguaje antes de que Venus simpatizara con Pigmalión y antes de que él la besara, pues el poema narra su percepción de los eventos *antes* de despertar. Mientras que el texto de Ovidio resalta la sensualidad del tacto, en la versión de Duffy este sentido es parte de una historia de abuso y de contacto no consensual: “He let his fingers sink into my flesh, / he squeezed, he pressed” (26-7), “His nails were claws” (32). A diferencia del pintor de “Standing Female Nude”, que permanece detrás del caballete, “Pygmalion’s Bride” comunica la violencia de este contacto indeseado enfatizando el cuerpo del escultor en términos que no disfrazan esta agresión: “He thumbed my marbled eyes” (8), “He ran his clammy hands along my limbs” (23). Por último, el movimiento y la animación no son un milagro de los dioses, sino una elección deliberada de la voz poética.

En conclusión, “Standing Female Nude” y “Pygmalion’s Bride” presentan cuerpos indisciplinados, inicialmente estáticos y silenciosos, cuya rebelión se simboliza con el movimiento y con la voz (gritos, incluso, en el segundo ejemplo), dos manifestaciones contundentes de que estas mujeres no son objetos. Se trata, en ambos casos, de cuerpos elocuentes que exceden los marcos de la representación normativa; los considero cuerpos indisciplinados porque son los cuerpos que irrumpen en esquemas que fueron construidos partiendo del presupuesto de su sumisión y estaticidad. En el epígrafe de Ní Chuilleanáin al inicio de este capítulo, la estatua de Pigmalión se compara con Medusa: esto apunta a cómo la imagen de la mujer perfecta también puede tornarse monstruosa cuando abandona su lugar de objeto venerado. La reacción de Pigmalión al final del poema de Duffy es de horror ante el cuerpo animado: en la siguiente sección analizaré la figura de Medusa,

que ejemplifica perfectamente el concepto de iconofobia en relación con un cuerpo monstruoso, pues el terror que provoca se basa en que no puede ser vista sin paralizar y enmudecer al espectador.

1. 3. “Look at me now”: mirada y poder en “Medusa”

La figura de Medusa permite enlazar dos aproximaciones al cuerpo en la obra de Duffy: el cuerpo mirado y representado, y el cuerpo grotesco o monstruoso, que es un tema central en el capítulo 3. En su estudio sobre lo femenino monstruoso, la teórica cinematográfica Barbara Creed explica que “[w]ith her head of writhing snakes, huge mouth, lolling tongue and boar’s tusks, the Medusa is also regarded by historians of myth as a particularly nasty version of the *vagina dentata* . . . Medusa’s entire visage is alive with images of toothed vaginas, poised and waiting to strike. No wonder her male victims were rooted to the spot with fear” (111). Desde mi perspectiva, el carácter monstruoso de Medusa radica precisamente en ser el objeto que devuelve la mirada, en ser la imagen que paraliza y enmudece al observador, y por lo tanto las nociones de cuerpo mirado y cuerpo monstruoso son inseparables en ella: “As the face that one carries into battle, that turns men to stone, that curiously converts life into art, the power of the head of the Medusa resides in its ability to stupefy” (Vickers, “This Heraldry” 182).

Al generar también respuestas ambivalentes —en el modelo Medusa de la crítica efrástica, desarrollado por Grant F. Scott y James Heffernan, “la imagen plástica . . . activa tanto la esperanza efrástica (el deseo de unión) como el miedo efrástico (a quedar callado, petrificado) de quien la observa” (Artigas Albarelli, *Galería de palabras* 160)—, en las representaciones de Medusa entran en juego también los conceptos de lo sublime (por ejemplo, en “On the Medusa of Leonardo Da Vinci in the Florentine Gallery” de Percy B. Shelley) y lo abyecto, que describen aquello que deslumbra y aterroriza, atrae y repele al

mismo tiempo. En su introducción a *The Medusa Reader*, Marjorie Garber y Nancy Vickers observan asimismo estas respuestas ambivalentes: “the woman with snaky locks who could turn the unwary onlooker to stone has come to stand for all that is obdurate and irresistible” (1), o en palabras de Shelley, “the tempestuous loveliness of terror” (33). Medusa encarna las pesadillas acerca de la representación ya que, de acuerdo con Laura Mulvey, “the woman as icon, displayed for the gaze and enjoyment of men, the active controller of the look, always threatens to evoke the anxiety it originally signified” (840).

A pesar de su conexión con lo extraordinario, lo grotesco y lo monstruoso, que abordaré en el capítulo 3, consideré más adecuado leer el poema “Medusa” como parte de esta categoría de poemas que tratan sobre la representación visual del cuerpo y las ansiedades que la relación entre corporalidad y representación supone. Si los poemas que he analizado hasta ahora tratan sobre cuerpos que juegan a ser estatuas, ahora me interesa estudiar qué pasa con un personaje que es más bien una creadora de estatuas. Textos clásicos de la crítica efrástica, como los de Grant F. Scott, James Heffernan y W. J. T. Mitchell, han dedicado un lugar especial en su análisis a la figura de Medusa, y ya que me he centrado también en el acto de ver como un acto de poder, me baso también en el trabajo de críticas culturales como Mary Beard, quien ve a Medusa como arquetipo cultural de la mujer que se percibe como amenazadora por ser poderosa: este poder yace fundamentalmente en su capacidad para mirar y silenciar. En resumen, como apunta Scott, “[t]he myth’s predominant themes, in fact, have to do with perception, with the power of images, and with the ways Perseus—as prototypical male observer—controls and subdues a dangerous feminine icon” (“Shelley, Medusa, and the Perils of Ekphrasis”).

Al empezar a planear este capítulo, consideré concentrarme sólo en poemas efrásticos. Los poemas que podrían considerarse efrásticos bajo una definición estricta del término —como la de Heffernan, quien entiende por efrasis la representación verbal

de una representación visual (3)— son frecuentes en la obra de Duffy. El tríptico “Three Paintings”, “Woman Seated in the Underground, 1941”, u “Oppenheim’s Cup and Saucer” refieren todos a obras de arte específicas: cuadros de un pintor anónimo del siglo XVI, Marx Ernst y Toulouse Lautrec en el primer poema; un cuadro de Henry Moore en el segundo texto; y la célebre pieza *Le Déjeuner en fourrure* de Meret Oppenheim. En todos estos ejemplos se puede constatar la relación entre poema y obra de arte, pues el texto hace explícita la alusión y no se trata sólo de una semejanza detectada por la lectora/el lector.²⁸ Sin embargo, para abordar en forma completa la cuestión del cuerpo mirado y su intervención en un reacomodo del poder de mirar, se tornan necesarios conceptos con un rango mayor de aplicación, y modelos que permitan explicar conexiones menos directas u obvias entre lo visual y lo verbal. Existen también casos en los que la ecfrosis no involucra únicamente una imagen y un texto, sino que tenemos varias imágenes —o incluso el estilo de un/a artista, o todo un tema— que sirven de punto de partida para un poema. Para dar cuenta de estos otros casos, Luz Aurora Pimentel ha propuesto el concepto de ecfrosis referencial genérica, que refiere a “textos ecfrásticos que, sin designar un objeto plástico preciso, proponen configuraciones descriptivas que remiten al estilo o a una síntesis imaginaria de varios objetos plásticos de un artista” (284).²⁹ Asimismo, es muy valiosa la

²⁸ Para Heffernan, la alusión directa es fundamental para que un texto literario pueda considerarse ecfrosis: “the relation between the arts in an ekphrastic work of literature is not impressionistic —not something conjured up by an act of juxtaposition and founded on a nebulous ‘sense’ of affinity. On the contrary, it is tangible and manifest, demonstrably declared by the very nature of ekphrastic representation” (1).

²⁹ El trabajo de Pimentel analiza la ecfrosis en textos narrativos, especialmente en *À la recherche du temps perdu* de Marcel Proust. Sobre los usos feministas de la ecfrosis en la narrativa, en “Elena Ferrante’s Visual Poetics: Ekphrasis in *Troubling Love*, *My Brilliant Friend* y *The Story of A New Name*” Stiliana Milkova argumenta que las pinturas y fotografías en las novelas de Ferrante reflejan las condiciones de violencia y opresión bajo las que viven sus personajes femeninos. Sin embargo, cuando las mujeres reinterpretan, intervienen, alteran o borran estas imágenes, “ekphrasis also allows an exit out of patriarchy and posits woman as an autonomous artist figure who wields creative, constrictive power and who can resist and even sidestep the dominant order” (Milkova 160). El esquema de observador y emisor masculino que se impone sobre la imagen feminizada no opera así en Ferrante, ya que sus

aportación de Valerie Robillard, quien ve la ecfasis primordialmente como una forma de intertextualidad (y más aún, de intermedialidad); este enfoque tiene la ventaja de que “no sólo se enfatiza el texto y su producción, sino que también se presta atención a quién lee y sus posibles reacciones ante el texto, reacciones que están determinadas por ciertas marcas textuales” (Artigas Albarelli, *Galería de palabras* 63).

Reconocer esto último no significa que la conexión entre objeto artístico y texto sea resultado de una lectura intuitiva o subjetiva. Robillard argumenta que es posible cuantificar diferentes grados de cercanía entre objeto artístico y texto, y también “da[r] cuenta no sólo de las referencias directas, sino de las referencias y alusiones indeterminadas en los poemas sobre cuadros que normalmente no son consideradas en las discusiones sobre ecfasis” (Artigas Albarelli, *Galería de palabras* 64). La propuesta de Robillard reconoce un espectro amplio de relaciones entre obra de arte y texto ecfástico, que van desde poemas que logran una semejanza estructural muy cercana al objeto artístico o que se basan en su descripción (ecfasis representativa), pasando por poemas que nombran sus fuentes pero no las imitan literalmente (ecfasis atributiva), hasta llegar al tipo de ecfasis que ella llama asociativa, en donde la referencia es más débil o nebulosa: “en este caso, el lector . . . tendría que pertenecer, sin embargo, a una comunidad interpretativa particular para ser capaz de identificar el antecedente visual” (Robillard 39). Así, el modelo se mueve de un programa de lectura claramente declarado por el texto, hacia una lectura que depende en gran medida de la contribución del lector/la lectora y de las imágenes que existan en su acervo personal, que el poema logrará evocar.

relatos están focalizados en narradoras autodiegéticas (Milkova 160). *My Brilliant Friend* inicia con la desaparición de una mujer que, en su deseo de huir sin dejar huella, se ha recortado a sí misma de todas las fotografías. La negativa a ser representada puede interpretarse como un acto de liberación, como veremos más adelante en la sección 1 de “Beautiful”.

Estos modelos resultan pertinentes para mi lectura del monólogo “Medusa” de Duffy. Propongo leerlo como un poema que participa de la ecfrosis asociativa. “Medusa” no refiere a un cuadro o escultura en particular; lo que el poema sí hace es referir a un mito o *topos*, ya que nombrar a Medusa es también aludir a una vasta tradición iconográfica. Es muy posible que al público lector le resulte familiar esta tradición, pues las representaciones de Medusa están presentes en prácticamente cualquier periodo del arte occidental: van desde cerámica, mosaicos y relieves de la antigüedad clásica, o manuscritos medievales, hasta obras muy célebres como las esculturas de Cellini y Bernini, un cuadro frecuentemente atribuido a Leonardo Da Vinci (en el que se basa el poema de Shelley), y la famosa *Cabeza de Medusa* de Caravaggio, pintada sobre un escudo redondo de madera. Ahora, como mencioné en la introducción, diferentes críticas/os han destacado el carácter accesible de la poesía de Duffy, y por eso me parece válido mencionar que la imagen de Medusa no sólo está en los museos o en los libros de historia del arte: muchos/as lectores/as podrían estar familiarizados con sus representaciones en la cultura popular, como el logo de Versace, e incluso el personaje de Celia en la película *Monsters Inc.* Además, como explicaré a continuación, hablar de Medusa significa hablar también de una tradición de estudios sobre la ecfrosis y la cultura visual.

En el año 2016, la figura de Medusa regresó a la crítica cultural cuando algunos seguidores de Donald Trump comenzaron a comparar a Hillary Clinton con Medusa, editando la imagen de la escultura de Cellini para colocar el rostro del entonces candidato en donde estaría el rostro de Perseo, y la cabeza de Clinton en lugar de la de Medusa. Aunque este ejemplo es particularmente violento, Elizabeth Johnston reconoce en él un patrón que tiene una larga historia: “Medusa herself has long been the go-to figure for those seeking to demonize female authority . . . almost every influential female figure has been photoshopped with snaky hair: Martha Stewart, Condoleezza Rice, Madonna, Nancy

Pelosi, Oprah Winfrey, Angela Merkel”. Johnston recuerda que Medusa fue víctima de una violación, y que la diosa Minerva castigó a la víctima, no al agresor. Pero hay algo que no debemos pasar por alto en este relato: antes de que Medusa sea transformada en “quien no puede ser vista”, la violación es lo que Minerva no tolera ver. La diosa se cubre los ojos con su escudo (*aegis*), como hará más adelante Perseo al guiarse con el reflejo en su escudo para destruir a Medusa. Este es el mito como aparece en las *Metamorfosis*, de nuevo en la traducción de Raeburn. El narrador es Perseo:

Medusa was once an exceedingly beautiful maiden,
whose hand in marriage was jealously sought by an army of suitors.
According to someone who told me he'd seen it, her marvellous hair
was her crowning glory. The story goes that Neptune the sea god
raped this glorious creature inside the shrine of Minerva.
Jove's daughter screened her virginal eyes with her aegis in horror,
and punished the sin, by transforming the Gorgon's beautiful hair
into horrible snakes.' (That explains why, to startle her foes into terror,
the goddess always displays those snakes on the front of her bosom.)
(*Metamorphoses* V: 794-804)

Mary Beard complementó este análisis unos meses después de la elección presidencial de Estados Unidos de 2016 en su conferencia “Women in Power”: la clasicista sostiene que todo acto de representación de Medusa es una afirmación del poder del artista (un artista hombre, casi siempre) que logró ver a la mujer a quien nadie podía ver sin morir en el intento. Me interesa señalar una conexión entre este punto y “Standing Female Nude”, que es el poema que introduce y condensa casi todos los temas y conceptos que me ocupan en este capítulo. El pintor, de acuerdo con el poema, intenta resistir su deseo, imponer su control artístico y afirmar su posición de “genio” y su autoridad masculina al

pretender que la mujer retratada es un objeto inmóvil. Esto significa que el caballete es una especie de escudo que protege al pintor de la peligrosa mirada femenina. Y aquí empezamos a ver las semejanzas con el mito de Medusa: es un escudo literalmente lo que permite a Perseo aproximarse sin ser convertido en piedra. El primer paso para que Perseo logre derrotar a Medusa es, precisamente, la representación: él logra espiarla mirando el reflejo de Medusa en la superficie de su escudo, y la decapita mientras duerme. Sobre este punto, Irene Artigas Albarelli señala que “[l]a imagen de la Medusa ocupa el lugar del espectador y lo convierte en una imagen: a ella sólo puede vérselo a través de un espejo (recordamos a Perseo), de una pintura, o de una descripción porque si el poeta realmente la observara sería incapaz de hablar y de escribir” (*Galería de palabras* 161). Elizabeth Johnston resume así el lugar de Medusa en relación con las ansiedades acerca del poder ejercido por mujeres, preocupaciones que van mucho más allá del ámbito de la cultura visual:

Medusa has since haunted Western imagination, materializing whenever male authority feels threatened by female agency. As the art historian Christine Corretti has explained, Cellini believed Medusa symbolized both the threat of women’s burgeoning political power and a feminized Italy. Corretti notes that these sentiments were popularized during the Renaissance by Machiavelli who, in *The Prince*, alluded to the Medusa icon when he described the state as a woman “without head, without order, beaten, despoiled, torn,” desperate for a manly rescuer. Medusa again became a symbol of a monstrously feminized republic during the French Revolution. In 1791, Marie Antoinette appeared as a beastly Medusa in the print “Les deux ne font qu’un.” A year later the English artist Thomas

Rowlandson created a print depicting the vision of liberty espoused by the rebels of the French Revolution as Medusa-like.³⁰ (Johnston)

En la tradición efrástica en lengua inglesa hay un antecedente que no debe perderse de vista: “On the Medusa of Leonardo Da Vinci in the Florentine Gallery” de Percy B. Shelley. Según Scott, este poema se ocupa de lo impensable e indecible [“and thought no more can trace” (Shelley 13)], lo que se asocia con la experiencia de lo sublime: “the Medusa’s realm is that of silence, a place where masculinized discourse breaks down . . . Expecting to encounter the unspeakable and grotesque, the poet is surprised to find that ‘[i]t is less the horror than the grace’ that paralyzes his rational faculty” (Scott, “Shelley, Medusa, and the Perils of Ekphrasis”). Duffy interviene en este modelo haciendo que Medusa ya no sea sólo la creadora de estatuas y el monstruo que silencia, paraliza y petrifica, sino también la emisora del discurso. Una vez más, el medio elegido es el monólogo dramático. Cito el poema completo:

A suspicion, a doubt, a jealousy
grew in my mind,
which turned the hairs on my head to filthy snakes,
as though my thoughts
hissed and spat on my scalp.

5

³⁰ Mitchell también sustenta su argumento sobre la efrasis y el temor a la otredad con un ejemplo de la cultura visual en el contexto de las tensiones políticas que siguieron a la Revolución Francesa:

Medusa was, as Neil Hertz has shown, a popular emblem of Jacobinism and was often displayed as a figure of “French Liberty” in opposition to “English Liberty” personified by Athena, the mythological adversary of Medusa . . . To conservatives, Medusa was a perfect image of alien, subhuman monstrosity—dangerous, perverse, hideous, and sexually ambiguous: Medusa’s serpentine locks made her the perfect type of the castrating, phallic woman, a potent and manageable emblem of the political Other. (“Ekphrasis and the Other”)

My bride's breath soured, stank
in the grey bags of my lungs.
I'm foul mouthed now, foul tongued,
yellow fanged.
There are bullet tears in my eyes. 10
Are you terrified?

Be terrified.
It's you I love,
perfect man, Greek God, my own;
but I know you'll go, betray me, stray 15
from home.
So better by far for me if you were stone.

I glanced at a buzzing bee,
a dull grey pebble fell
to the ground. 20
I glanced at a singing bird,
a handful of dusty gravel
spattered down.

I looked at a ginger cat,
a housebrick 25
shattered a bowl of milk.
I looked at a snuffling pig,

a boulder rolled
in a heap of shit.

I stared in the mirror. 30

Love gone bad
showed me a Gorgon.

I stared at a dragon.

Fire spewed
from the mouth of a mountain. 35

And here you come
with a shield for a heart
and a sword for a tongue
and your girls, your girls.

Wasn't I beautiful? 40

Wasn't I fragrant and young?

Look at me now. (*CP*265-6)

Hemos visto cómo la división palabra/imagen puede alinearse con el par binario mente/cuerpo. En el discurso de Medusa, esta división se complica y desestabiliza, mente y cuerpo se vuelven continuos e indistinguibles, y el sibilante verso 5 representa un cuerpo que comunica pensamientos que no pasan por el lenguaje verbal: “my thoughts / hissed and spat on my scalp” (4-5). Adjetivos como “foul mouthed” y “foul tongued” (8) también complican la distinción entre lo verbal y lo corpóreo. Es cierto que es posible ver en este poema menos la reescritura de un mito y más la historia de una mujer consumida por los

celos que confronta a su antigua pareja con un poder (auto)destructivo; en este caso, las alusiones al mito de Medusa serían primordialmente metafóricas. Sin embargo, en mi interpretación predomina la idea del acto de mirar como un acto de poder, y para esto es suficiente entender el poema como una reescritura del mito desde el punto de vista de la mujer/imagen.

Como hemos comentado, Medusa es un ejemplo clave para estudiar la iconofobia, las ansiedades en torno al acto de representar. Esto puede explicarse mediante el modelo Medusa que Scott y Heffernan han construido para los estudios sobre la ecfrosis a partir de este mito y su simbolismo: este modelo describe aquellos casos en los que el poeta anhela la unión con la imagen, pero al mismo tiempo le teme porque su poder sería capaz de silenciarlo, de anular su autoridad como espectador y como emisor del discurso. Es un ejemplo claro de por qué la esperanza ecfástica (la posibilidad de que el lenguaje verbal sí logre hacernos ver lo que describe, según la explicación de Mitchell en “Ekphrasis and the Other”) no es algo deseable: si en verdad pudiéramos ver a Medusa, sería lo último que veríamos. El lenguaje nos “escuda” de ver a Medusa directamente.

Regreso ahora al acervo de imágenes que podrán preceder a la lectura de “Medusa”. Si aceptamos que es difícil separar esta voz poética de una larga tradición iconográfica, podemos concluir que el poema usa la prosopopeya tanto como “Pygmalion’s Bride”. Es como si Duffy escribiera estas palabras en un globo de diálogo que puede colocarse sobre las imágenes que ya conocemos (es curioso, además, que la condición de “bride” sea parte de la identidad de ambos personajes, la estatua de Pigmalión y Medusa, en las versiones de Duffy). Aunque he argumentado que un poema como este requiere definiciones más amplias para leerse como ecfástico, irónicamente el uso de la prosopopeya devolvería el poema a una de las definiciones más conservadoras, la de Jean Hagstrum, quien sostuvo que sólo los poemas que “hacían hablar a obras de arte mudas” podían considerarse

ecfrásticos (Artigas Albarelli, *Galería de palabras* 14-15). Aunque en un monólogo dramático la acción principal de Medusa sería enunciarse a sí misma, la acción que más se repite en su discurso tiene que ver con mirar: “There are bullet tears in my eyes. / Are you terrified?” (10-11), “I glanced” (18), “I looked” (24), “I stared” (30) (aquí se representa además una mirada más intensa en la progresión de verbos, de *glance* a *stare*). Recuperando la ambivalencia ante la figura de Medusa, Duffy aprovecha “the dramatic monologue’s appeal to the reader to identify, sympathize with, and judge the speaker, often all at once” (Dowson 137).

Medusa, convertida en monstruo, adquiere cada vez más poder. Ella comienza por petrificar a criaturas pequeñas, “a buzzing bee” (18), “a singing bird” (21). Ambas criaturas dejan de zumbar y cantar: la mirada es también un arma silenciadora. El motivo del espejo también aparece en este poema, pero no es el escudo de Perseo (30-2). A continuación, la rima enlaza la palabra “Gorgon” con “dragon”, como señalando un enfrentamiento entre dos monstruos donde Medusa es la clara vencedora. El poema plantea preguntas sobre hasta qué punto es el poder femenino por sí mismo lo que se lee como monstruoso, pues mientras más crece su poder, más alejada está Medusa de la belleza que poseía: “Wasn’t I beautiful? / Wasn’t I fragrant and young? / Look at me now” (40-2). Este punto anticipa el último poema que comentaré en este capítulo, “Beautiful”, que relaciona la belleza con la desposesión. Mientras que en “Medusa” el énfasis está en el poder y nunca vemos la derrota del personaje femenino, “Beautiful” explora la vulnerabilidad y la tragedia en contextos en donde las mujeres no pudieron escapar de los ojos que las vigilaban.

La aproximación de Duffy a estos temas puede parecer menos compleja que lo que sucede en el poema de Shelley, que combina horror y belleza en una misma figura [“it is less the horror than the grace / Which turns the gazer’s spirit into stone” (9-10), “the tempestuous loveliness of terror” (33)], mientras que la Medusa de Duffy pareciera

declarar que su belleza está perdida para siempre. Sin embargo, encuentro en “Beautiful” un comentario interesante acerca de cómo no es necesario tener serpientes en lugar de cabellos para ser percibida como indisciplinada, excesiva, peligrosa o transgresora.

1. 4. La belleza y la vigilancia en “Beautiful”³¹

Uno de mis temas favoritos en los estudios corporales, en su intersección con la teoría feminista, es el tema de los cuerpos bellos. Son los cuerpos que se identifican en forma más automática con el arte y, según Nead, son fundamentales para ejemplificar formas ideales de percepción de los objetos artísticos, distintas de la respuesta a otras expresiones consideradas inferiores. Anteriormente hemos visto cómo, en la oposición entre mente-cuerpo que organiza tantas lógicas de pensamiento, es constante la identificación de lo corpóreo con lo femenino, y cómo las filósofas feministas influidas por Foucault, como Susan Bordo y Sandra Bartky, ven el cuerpo femenino como el ejemplo más claro de un cuerpo bajo disciplina (Bordo 17-18). En esta alineación de lo femenino y lo corporal, la belleza es un tema en el que la teoría feminista ha llegado a un entendimiento complejo de cómo operan las normas disciplinarias sobre el cuerpo de las mujeres. En su libro de 1980 *El mito de la belleza*, Naomi Wolf argumenta que la belleza se ha convertido en una meta inalcanzable que frena y vulnera a las mujeres, y que reproduce su posición de desventaja en las instituciones, los sistemas económicos y las interacciones sociales. Como explica Sandra Barba, siguiendo las ideas de Wolf, “a pesar de las victorias en las trincheras laboral, educativa y democrática, se ha hecho muy poco para desmontar la expectativa de

³¹ Este apartado adapta secciones de dos ponencias que presenté en octubre de 2017 y en abril de 2018: “En primera plana: la belleza, la celebridad y la vigilancia en ‘Beautiful’ de Carol Ann Duffy” y “Estrellas y desastres: la celebridad y la belleza vistas por Carol Ann Duffy y Andy Warhol”.

belleza que pesa sobre las mujeres. Además de trabajar y de ocuparse —casi exclusivamente— del quehacer doméstico, las mujeres están sometidas a una tercera jornada, es decir, al trabajo de verse y presentarse bellas” (Barba, “Feminismo y belleza”). Si bien los modelos de una belleza ideal, cuantificable por sus medidas y proporciones, han existido desde la antigüedad clásica, en el siglo XX estos estándares de belleza salieron del universo de las representaciones artísticas para comenzar a influir en las vidas de personas reales. El cuerpo vivo comienza a entenderse como una obra de arte, como algo que puede moldearse, modificarse y perfeccionarse. Aunque la estatua de Pígalión no imitaba a ninguna mujer real, los modelos de perfección que en cierto modo son herederos de este mito (maniqués, muñecas e imágenes retocadas) sí sirven como una norma de belleza y feminidad que reglamenta y jerarquiza los cuerpos reales.

“Beautiful”, de la colección *Feminine Gospels* (2002), es un poema que no busca definir la belleza, sino considerar sus efectos y afectos: qué hace la belleza en quien la posee y quien la contempla, cómo el cuerpo bello se vuelve blanco de ansiedades, miedos y deseos, y la condición amenazada del cuerpo celebrado por su belleza. “Beautiful” puede relacionarse con los poemas ovidianos del poemario inmediatamente anterior de Duffy, *The World’s Wife*, ya que también se inspira en personajes femeninos de las letras clásicas. Sin embargo, las conexiones intertextuales en este caso no involucran únicamente fuentes literarias como la *Ilíada* o las *Vidas paralelas*; también aluden a la cultura contemporánea de la celebridad. Aquí, además, Duffy no recurre al monólogo dramático, sino que escribe en tercera persona. “Beautiful” está dividido en cuatro secciones. Cada una trata sobre la vida de una mujer famosa por su belleza: Helena de Troya, Cleopatra, Marilyn Monroe y Diana, la princesa de Gales. En el poema nunca se mencionan sus nombres, pues en cierta forma operan como arquetipos (Dawson 146), pero sus historias están llenas de alusiones que permiten identificarlas y contextualizar cada episodio. Elaine Feinstein también

identifica a los personajes mitológicos e históricos en los que el poema se inspira; sin embargo, ve en el texto “a series of women [that] appear to be manifestations of the same being, defined only by the ability to excite the desire of men” (Feinstein, “A casual kind of confidence”). La división en cuatro secciones y la secuencia temporal del poema permite seguir una transformación y un incremento en las formas de vigilancia. Aunque la belleza se muestra aquí como una característica casi sobrenatural, al omitir los nombres de las mujeres Duffy está señalando que la conexión belleza-opresión tiene un carácter más generalizado.

La belleza en “Beautiful” es inseparable de ser mirada y vigilada. En la primera sección, que trata sobre Helena, las referencias a la mirada aparecen en versos como “Who looked there, loved” o “A thousand ships- / on every one a thousand men . . . each with her face / before his stinging eyes” (CP310). Helena, como todas las mujeres del poema, es más un ícono o una fantasía: cada soldado griego la imagina como “a local girl / made good, the girl next door”; “...pin-up, superstar, / the heads on every coin he’d tossed, / the smile on every note he’d bet at cards-” (CP311). La Helena real, en cambio, es elusiva y misteriosa, permanece oculta detrás de murallas, y su final es incierto: algunos rumores dicen que se convirtió en una nube de lluvia, otros que abandonó a Paris y escapó vestida de hombre, otros afirman que se suicidó. El poema alude al amor entre mujeres: la primera sección del poema concluye afirmando que fue la dama de compañía de Helena quien la amó más, pero a diferencia de los soldados que idolatraban a la mujer bella, siempre impulsados por su imagen, ella se niega a describirla, como si el silencio fuera una forma de resistencia en un tiempo en el que posiblemente muchas representaciones visuales dependían de testimonios y no de la observación directa. Ya que la fama de la belleza de Helena sirvió para confinarla y culpabilizarla, la dama de compañía se niega a seguir extendiendo esta fama. Así, tenemos una situación inusual en la que una mujer custodia la imagen de otra:

Her maid, who loved her most,
refused to say one word
To anyone at any time or place,
Would not describe one aspect of her face
Or tell one anecdote about her life and loves. (*CP*312)

Si seguimos los verbos que remiten a la vista en la segunda sección, advertimos que es Cleopatra quien observa, interpreta y planea. “She’d tumbled from a rug at Caesar’s feet, / seen him kneel to pick her up / and felt him want her as he did”; “She knew her man”; “She reached and pulled him down / to Alexandria, the warm muddy Nile”; “She watched him hunt”; “She watched him exercise in arms” (*CP*312-13). El maquillaje en esta escena no es sólo un artificio, sino una forma como Cleopatra pinta sobre su cuerpo y sobre el de otros. En suma, ella tiene el control sobre cómo y cuándo ser vista. El poema la describe como una “tough beauty”, que “uses her looks for power” (Dowson 146). Antes de una batalla,

His soldiers marched, eyes right, her way.
She let her shawl slip down to show
her shoulders, breasts, and every man
that night saw them again and prayed
her name (*CP*313-14)

En “Beautiful”, la historia de Cleopatra es la única que no contiene la imagen del cuerpo sin vida de la mujer hermosa, y no es una coincidencia que la única mujer cuyo retrato no se menciona en el poema sea la que tiene mayor agentividad (el texto sí alude a efigies de Helena, fotografías de Marilyn Monroe y de Diana, no así de Cleopatra), pero su final trágico se anticipa en las historias que ella susurra a Marco Antonio: “her stories blethering / on his lips: of armies changing sides, / of cities lost forever in the sea, of snakes” (*CP*314).

En las últimas dos secciones de “Beautiful” la fotografía tiene un papel relevante, al tratarse de mujeres que vivieron en el siglo XX. La sección que trata sobre Marilyn Monroe me parece la más interesante, porque destaca el papel que distintos sistemas dominantes de representación tienen en la violencia que opera sobre los cuerpos de las mujeres. El poema también alude a la vigilancia constante sobre Monroe: sus matrimonios, su ascenso al estatus de una diosa “wondrous to behold” (CP314), los quince mil pares de ojos sobre ella cuando cantó “Happy Birthday Mr. President” para John F. Kennedy: “Somebody big was watching her” (CP315). Ante cada una de sus apariciones estelares, escribe Duffy, “The US whooped”, “The whole world swooned”, “The audience drooled” (314-15). Dice Douglas Fogle que el diálogo entre la celebridad y el desastre “parece alimentar mucha de nuestra cultura popular” (128). Aquí, la fama destructiva de Monroe está relacionada directamente con su visibilidad.

Los estudios feministas sobre autoría y cultura visual han leído el pincel y la pluma como los instrumentos de un modo de representación que ejerce violencia sobre el cuerpo de las mujeres. En Hollywood, estas herramientas de objetificación y disección han sido reemplazadas por la cámara, ya sea fotográfica o de cine: “The camera loved her, close-up, back-lit, / adored the waxy pouting of her mouth / her sleepy, startled gaze...” (314). Esta mujer no es una estatua silenciosa, pero su voz repite lo que otros han escrito, como una variante más del motivo de la mujer artificial o la muñeca viviente: “She breathed / the script out in her *little voice*” (CP314, énfasis mío). La descripción de Monroe dialoga con el género poético del blasón, la segmentación del rostro de una mujer en metáforas que comparan su cuerpo con astros, oro, perlas y piedras preciosas.³² Un blasón, en la acepción

³² El blasón, al funcionar como un mecanismo para segmentar y enlistar las partes del cuerpo femenino, puede relacionarse también con la estatua de Pígalión, pues “the women that men manufacture are often articulated creatures, assemblages of disparate parts” (Wosk 5). En el linaje de mujeres artificiales que continúan el mito (muñecas, maniqués, autómatas y

literal, es un escudo, la superficie que anula los poderes de aquello que refleja, como el escudo de Perseo en el mito de Medusa; a lo largo de este capítulo hemos encontrado diferentes tipos de escudos que protegen de la subversiva mirada femenina, como el caballete del pintor de “Standing Female Nude”. Nancy Vickers afirma que el blasón, específicamente en la lírica de influencia petrarquista, emplea el desmembramiento como una estrategia de silenciamiento: “[Petrarch] repeatedly, although reverently, scatters [the muse’s body] throughout his scattered rhymes [*Rime sparse*]” (“Diana Described” 279). El blasón se inscribe en “a tradition of poetry in which men, from the conventions of courtly love onwards, had assumed responsibility for cataloguing —and thereby objectifying— female body parts” (Gill 88). A partir de esta convención poética, Duffy expone la forma en que este acto de representación “petrifica” a la mujer retratada, a costa de la vida de la mujer real. En el fragmento que citaré enseguida, el verbo “to cut”, si bien refiere a la filmación y edición de una película, evoca esta idea de la representación que segmenta el cuerpo femenino. La cámara convierte a Monroe en una estatua inmortal y el verbo “filmar” adquiere un sentido cada vez más violento:

They filmed her harder, harder, till her hair
was platinum, her teeth gems, her eyes
sapphires pressed by a banker’s thumb.
She sang to camera one, gushed at the greased-up lens,
her skin investors’ gold, her fingernails mother-of-pearl,

ginoides) encontramos cuerpos que, como la criatura de *Frankenstein*, están ensamblados a partir de muchos otros. En las adaptaciones cinematográficas de esta novela, la compañera que la criatura pide a Victor Frankenstein demuestra el parentesco entre los dos motivos: la mujer artificial y el cuerpo femenino segmentado y ensamblado (Wosk 5). Hay más: el blasón también puede entenderse como un *simulacrum*, como la copia superior al original, pues el lugar común dice que los ojos de la dama son más azules que los zafiros, su cabello es más dorado que el mismo oro, etcétera.

her voice champagne to sip from her lips.

...

They filmed on, deep, dumped what they couldn't use
on the cutting-room floor, filmed more, quiet please,
action, cut, quiet please, action, cut, quiet please,
action, cut, till she couldn't die when she died,
couldn't get older, ill, couldn't stop saying the lines
or singing the tunes. (CP315)

Me parece interesante que el artista más reconocido por haber reimaginado y remitificado la figura de Monroe advirtiera esa conexión inquietante entre la violencia y los retratos de celebridades. Me refiero, por supuesto, a Andy Warhol.³³ Como explica Douglas Fogle, Warhol realizó en la misma época sus retratos de Marilyn Monroe, Jackie Kennedy, Elvis Presley y Elizabeth Taylor, y la serie de obras a la que llamó “desastres”, “pinturas serigrafiadas de suicidios, accidentes automovilísticos, sillas eléctricas y otras tragedias que seleccionó del implacable flujo de imágenes en periódicos y revistas” (Fogle 131). La fascinación con la fama y la tragedia parecería originarse en el mismo impulso. En las imágenes de Monroe, que Warhol comenzó a elaborar justo después de la muerte de la actriz, “las repeticiones de su retrato empiezan a desfallecer y disolverse al negro, como si un pedazo de celuloide se hubiera atorado en el proyector y la lámpara estuviera quemando el filme. Es una metáfora acertada para la imagen de una actriz que se convertiría en el prototipo de la trágica celebridad descarrilada de Hollywood” (Fogle 129). Fogle está

³³ Desarrollé una comparación más detallada entre la tercera sección de “Beautiful” y el *Díptico de Marilyn* de Warhol en la ponencia “Estrellas y desastres: la celebridad y la belleza vistas por Carol Ann Duffy y Andy Warhol”, que presenté en el IV Congreso Internacional Los Textos del Cuerpo (Autorías Encarnadas: representaciones intermediáticas y sexuadas de la creación cultural), que tuvo lugar en la Universitat Autònoma de Barcelona del 16 al 20 de abril de 2018. En la bibliografía incluyo el enlace en el que esta ponencia puede consultarse.

describiendo el *Díptico de Marilyn*, creado por Warhol en 1962 (fig. 1). La aproximación de Duffy es comparable a la de Warhol por su atención al rol que las representaciones, repetitivas y ubicuas, desempeñaron en la divificación y mitificación de la actriz, mientras que la mujer real se ensombreció hasta casi perderse. Este ensombrecimiento recuerda la frase “He drains the colour from me”, que enuncia la modelo de “Standing Female Nude” (CP45).



Figura 1. Andy Warhol, *Díptico de Marilyn*.

La cuarta y última sección de “Beautiful”, que trata sobre la fama de la princesa Diana de Gales, comienza donde terminó la historia de Marilyn Monroe:

Dead, she’s elegant bone
in mud, ankles crossed,
knees clamped, hands clasped,
empty head. You know her name. (CP315)

Aun durante su periodo como poeta laureada del Reino Unido, Carol Ann Duffy manifestó una postura crítica hacia la clase gobernante de su país, como puede verse en poemas como

“Britannia”, de su colección más reciente, *Sincerity* (2018): este texto conecta la catástrofe de Aberfan con el incendio de la torre Grenfell, y señala que la constante que enlaza ambas tragedias es “[t]he constant, dutiful Queen” (*Sincerity* 21). En su consideración de la figura de Diana, a pesar de su inicio terrible, que evoca una foto de nota roja, “Beautiful” tiene una postura más empática hacia la princesa. A diferencia de Helena, aquí son las mujeres quienes siguen e imitan a Diana: caen bajo su hechizo, “swore that what she wore / they'd wear, coloured their hair” (315). Cuando ella aparece en el balcón del palacio de Buckingham, todos/as voltean a verla, como si fuera un panóptico a la inversa. La repetición del verbo “stare” comienza a sonar tan agresiva como el “they filmed her harder, harder” de la sección anterior. Hay que advertir también la rima de “stare” y “star”, que enlaza la celebridad con la vigilancia:

The whole town came
to wave at her on her balcony,
to stare and stare and stare.
Her face was surely a star. (*CP* 316)

El poema hace una revisión retrospectiva de imágenes de la vida de Diana, y con este enfoque en las fotografías de quien posiblemente ha sido una de las mujeres más retratadas de la historia, “Beautiful” da continuidad al interés de Duffy por la ecfrasis. Aunque el poema no alude explícitamente a esta imagen, ni tampoco al *Díptico de Marilyn* (es decir, no es una ecfrasis atributiva), el acecho descrito por Duffy corresponde a escenas como la que vemos en la fotografía de Ian Tyas *Diana, Princess of Wales and the Press* (fig. 2), tomada en 1980, meses antes de que se anunciara el compromiso matrimonial de Diana. La fotografía actualmente es propiedad de la National Portrait Gallery.



Figura 2. Ian Tyas, *Diana, Princess of Wales and the Press*.

En el poema de Duffy, Diana posa para una de sus fotografías más famosas, sentada frente al Taj Mahal: “betrayed, beautifully pale / The cameras gibbered away” (CP 316). Aquí reaparece el conflicto entre quien posa en silencio y quien mira y posee el discurso, aun si ese discurso son sólo chismes o tonterías, “gibberish”. Si el vocabulario de la fotografía, cuando hablamos de “disparar” u “objetivo”, evoca el lenguaje de las armas, la presentación pública implica que Diana vive bajo un ataque constante. Las cámaras la persiguen hasta el último momento, y su historia, como las tres anteriores, termina en derrota. Esta escena es totalmente opuesta a la mirada activa de Medusa:

And her blue eyes widened
to take it all in: the flashbulbs,
the half-mast flags, the acres of flowers,
History’s stinking breath in her face. (CP 316)

Los motivos de la mirada predatoria en “Beautiful” recuerdan a los medios de nuestro tiempo, ya que las celebridades del siglo XX y especialmente las de nuestro siglo

son un ejemplo drástico de vidas que se desarrollan bajo una vigilancia casi ininterrumpida: hoy, a los paparazzi y la prensa de tabloides se suman los millones de ojos que miran a través de los canales de las redes sociales. Esta presión implica también el mandato de ser bella y de realizar un trabajo constante de perfeccionamiento. Como puede verse en la mención de las mujeres que imitan a la princesa Diana, el poema enfatiza también la posibilidad de que algunas mujeres puedan convertirse en su propio Pígalión: como afirma Julie Wosk, la publicidad repite, aun en la actualidad, el mensaje de que “if women would artificially mold and shape their own doll-like images, then glamour would surely be within their grasp” (1). Pienso en una técnica contemporánea de maquillaje como el *contouring*, cuyo proceso suele explicarse con términos como “chisel”, “shape”, “sculpt” y “carve out”.

La performance pública de la feminidad (el trabajo de encarnar los libretos que significan y regulan los cuerpos femeninos) ocurre bajo un estricto control y parámetros rígidos. Como explica Anne Helen Petersen, la cultura marca como subversivas a aquellas mujeres que empujan o incluso rompen las barreras de lo que se considera una feminidad ideal: son demasiado fuertes, demasiado sexuales, demasiado ambiciosas (x). La cultura de la celebridad es un espacio idóneo para revelar en dónde se sitúan esas barreras, qué ideologías reproducen y qué sucede con las mujeres que las transgreden.

¿Qué significa ser bella en el contexto de “Beautiful”? Dowson comenta: “Duffy strips away any glamour from beauty and any sense that these women were blessed by their looks to reveal how they were objectified, imprisoned, and killed by voyeurism” (147). En el contexto de “Beautiful”, una mujer “demasiado bella” también puede ser considerada transgresora o insumisa y, en consecuencia, castigada. Como resume Feinstein, “in our latterday world, to be desired brings more danger than privilege and has precious little to do with magic” (“A casual kind of confidence”). En último término, las

representaciones deshumanizadoras que se narran en “Beautiful” tienen consecuencias que van más allá del ataque a mujeres particulares que son consideradas excesivas o amenazantes: la mirada que objetifica ayuda a sostener sistemas de disciplina del cuerpo femenino, al que se atribuye toda la negatividad de lo corporal. Ya se trate del blasón o de la fotografía no consensuada, “[t]hrough the procedures of art, women can become culture: seen through the screen, she is framed, she becomes image and the wanton matter of the female body and female sexuality may be regulated and contained” (Nead 11). Las representaciones de Medusa hacen evidente que esta es la única forma de anular el poder de la “wanton matter”: ella sólo fue derrotada cuando su cuerpo fue segmentado y convertido en un escudo/blasón. Al alejarse de los personajes legendarios para describir con un tono realista los finales trágicos de Marilyn Monroe y Diana, “Beautiful” sugiere que la cultura de la celebridad contemporánea es un sitio en el que se hacen especialmente evidentes los efectos destructivos de una mirada posesiva que actúa hasta sus últimas consecuencias.

No todas las narraciones de Duffy terminan en derrota. “Standing Female Nude” y “Pygmalion’s Bride” incluyen formas de resistencia exitosas, y *Feminine Gospels* es un libro lleno de cuerpos carnales que desbordan los límites: una mujer futbolista que se traviste y anota el gol ganador que le dio a Inglaterra la copa del mundo (“Sub”), una mujer con un mapa viviente sobre la piel (“The Map-Woman”), otra que se vuelve más y más alta (“Tall”), un grupo de niñas que no pueden parar de reír (“The Laughter of Stafford Girls’ High”). En estos textos sobre mujeres fantásticas es posible imaginar otras formas de ser “espectacular”, de reclamar el control sobre la propia imagen, y de celebrar un cuerpo expansivo, no circunscrito. De estos cuerpos extraordinarios hablaré en el último capítulo, pero antes visitaremos otro tipo de cuerpo indisciplinado: el cuerpo apasionado. Hasta aquí se ha enfatizado el cambio de la estaticidad al movimiento, el rechazo a ser estatua, como

una manifestación de indisciplina. En el siguiente capítulo continuaré hablando sobre cuerpos en movimiento. Las pasiones o las emociones, la capacidad de con-moverse, tienen en la poesía amatoria de Duffy una dimensión insumisa.

Capítulo 2: El cuerpo apasionado

We could say that the poem is a lie detector. That the poem is a way of thinking without losing the feeling. That a poem is a way of feeling without being too overwhelmed by feeling to think straight.

Jeanette Winterson, “On the Poetry of Carol Ann Duffy”

En el capítulo anterior expliqué cómo el movimiento de los cuerpos mirados funciona como una resistencia ante sistemas que usan las convenciones de lo visual para controlar y disciplinar los cuerpos femeninos mediante la estaticidad y la objetificación. Ahora me concentraré en otra acepción del movimiento, que se conecta con las emociones y con la capacidad de sentir o conmoverse. En el planteamiento de Lynda Nead hemos visto que el Desnudo femenino ha causado preocupación porque nunca se puede asegurar que no despertará una respuesta afectiva equivocada. La reglamentación de las representaciones a la que alude W. J. T. Mitchell también se explica a partir de la consideración de la respuesta emocional como un territorio caótico y peligroso: no se debe representar esto para ellos/as, porque les afectaría demasiado, porque sentirían lo que no deben de sentir o desearían lo que no deben de desear, porque no pueden recibirlo con racionalidad y objetividad. Hemos visto el marco como un mecanismo de contención, excedido o sobrepasado por el cuerpo indisciplinado, pero esta contención precaria también ocurre fuera de la obra: en el peor de los casos, la representación podría resultar en un/a receptor/a “fuera de sí” (en *ek-stasis*) y toda la organización que depende de la autoridad de la mente sobre el cuerpo, y de la razón sobre las emociones, entraría en crisis.

El tema de este capítulo son las emociones como una fuerza desestabilizadora, en especial cuando este cuerpo excesivamente emocional es estereotípicamente femenino. Primero, es necesario explicar cómo la prioridad de la razón, y la exclusión de las

emociones como una forma legítima de reaccionar ante una representación artística o como una vía apropiada para llegar al conocimiento, se sustentan sobre una jerarquía de género. Teorizar las emociones lleva a replantearse la distinción entre “pensar” y “sentir”, y esta labor implica asimismo una crítica al dualismo mente-cuerpo. En segundo lugar, propongo demostrar que en la poética de Duffy las emociones caóticas pueden transformar e inquietar las formas y las convenciones tradicionales empleadas. Analizaré tres poemas en los que Duffy trae al primer plano un cuerpo cuyo discurso está atravesado por un afecto que excede las posibilidades de la representación. En otras palabras, sostengo que el cuerpo afectado no sólo es central para el plano de lo temático: el afecto incide también en el lenguaje, demanda otras formas de expresión o evidencia los límites de lo que puede decirse. En el desarrollo de estos comentarios atenderé a la dimensión insumisa de las emociones: en palabras como “agitación”, “perturbación” o “revolución” (todas ellas son, potencialmente, los peligrosos efectos que una representación artística podría desencadenar), la indisciplina se expresa en términos de movimiento.

Existen muchos conceptos relevantes para considerar cómo se relacionan cuerpo, lenguaje y emociones. Hasta ahora me he referido al afecto y a las emociones, pero el término que usaré con mayor frecuencia es el de *pasión*. Todas son palabras de etimología latina: afecto es el participio de *afficere* (hacer o actuar sobre algo o alguien), mientras que emoción es lo que mueve, agita o desplaza (*emovere*), y la pasión (relacionada también con la palabra griega *pathos*) es el sufrimiento: este origen sobrevive en palabras como “padecer” o “paciente”. Pasión, además, remite al tormento sobre el cuerpo de Jesucristo al final de su vida humana; como se verá, el discurso de la poesía amorosa frecuentemente invoca otros términos religiosos, como raptó o éxtasis. Todos estos términos tienen una historia particular respecto al sitio que se le asigna al cuerpo en los discursos dominantes, y esta historia es relevante para examinar la relación entre literatura y corporalidad. No

fue sino hasta el siglo XVIII, y de manera más clara hasta el siglo XX, que la pasión (la conmoción dolorosa o estremecedora, pero estéticamente placentera) dejó de considerarse una reacción adecuada ante una obra literaria o artística que se pretenda estudiar y evaluar con seriedad. Este destierro de lo pasional se sustenta en la jerarquía binaria razón-emoción, que ha operado en forma análoga al dualismo mente-cuerpo: en ambos esquemas se postula al primer elemento del binario como superior, y se relega al segundo lugar lo que se juzga más cercano a la materia, a lo inmanente y lo instintivo.

Aunque la etimología de “pasión” no se limita al sufrimiento de estar enamorado/a, es común que, tanto en español como en inglés, refiera en específico al amor que se funde con el deseo sexual.³⁴ Los conceptos centrales de este capítulo serán pasión, cuerpo apasionado y afecto; este último se definirá con detalle en el siguiente apartado. También es importante el concepto de deseo, ya que este entra en una relación circular con el lenguaje. El lenguaje parece insuficiente para representar el deseo porque el deseo aporta al lenguaje una “opacidad” indispensable para su funcionamiento (Butler, “Desire” 369). El deseo puede ser objeto del discurso, algo de lo que podemos hablar, pero también es “that which impels us to speak, which establishes our rhetorical bearing in the world” (Butler, “Desire” 369). Tras esa postura retórica existen presupuestos sobre quiénes pueden ser emisores legítimos del discurso, y cuáles cuerpos tienen permitido desear. Como contrapeso a la definición del deseo como falta, Butler menciona a filósofos que ofrecen “an alternative view of desire as primarily excessive and productive in its effects” (385). En conjunto, estos cuatro términos me permitirán situar el cuerpo apasionado y el cuerpo deseante en el centro de tres poemas de amor, hablar de esas emociones (lo que

³⁴ El *DLE*, en la entrada “pasión”, contiene las acepciones “Perturbación o afecto desordenado del ánimo” e “Inclinación o preferencia muy vivas de alguien a otra persona”. El diccionario de Oxford en el portal *Lexico* define “passion” como “Strong and barely controllable emotion”, “A state or outburst of strong emotion”, e “Intense sexual love”.

mueve, y potencialmente perturba y desordena) como algo que se hace presente en el espacio del poema en formas inesperadas e indisciplinadas, y resignificar este término (así como el de rapto o éxtasis) en el marco de poemas en los que el cuerpo enamorado definitivamente no es el cuerpo aceptado por la ortodoxia religiosa. Argumentaré que la presencia de los cuerpos apasionados, que sienten y hablan desde espacios de enunciación específicos, transforma el lenguaje, las convenciones, los géneros e incluso la tradición con la que se está dialogando.

La idea de pensar en el lenguaje de un cuerpo en rapto o un cuerpo apasionado surge a partir de la séptima colección de poesía de Duffy, *Rapture*, publicada en 2005; sin embargo, comentaré también ejemplos de los poemarios *Selling Manhattan* y *The World's Wife*. En todo estudio sobre la obra de Duffy, la lírica amatoria tendrá un lugar privilegiado: Ruth Padel señala que todas las colecciones anteriores de Duffy habían terminado con poemas de amor, “and you felt that this, in the end, was what really drove Duffy’s work. In *Rapture*, it comes to its full flowering: ruthless, sensuous, tender; utterly modern, utterly classical” (“*Rapture*, By Carol Ann Duffy”). Además de esto, para el objetivo que establezco en este capítulo, el poema de amor es un sitio idóneo para considerar la pasión como algo que agota las posibilidades del lenguaje, pues como afirma Erik Gray, citando a Richard Terdiman,

“Love insists on representation; love blocks representation . . . So love can’t speak and does speak.” The problem is intractable; it arises not so much from cultural conventions that may deem it inappropriate to declare one’s love as from a sense that words themselves are simply inappropriate to passion. Of all the paradoxes that characterize love poetry, this is the most basic: love both requires language and renounces it. Love poetry therefore succeeds by displaying its own failure. (12)

La paradoja que, de acuerdo con Gray, distingue la poesía amorosa, es también un elemento importante de una estética posmoderna que puede reconocerse en la obra de Duffy, sumado a su elección de destacar el propio proceso de composición y la intertextualidad como vía para cuestionar las grandes narrativas. Como establecí antes, al trabajar con esta selección de poemas emplearé el término “cuerpo apasionado”, porque “pasión” es un término que alude al dominio indisciplinado de las emociones, en oposición a la razón. En el capítulo anterior tracé una analogía entre los binarios mente-cuerpo y palabra-imagen; como sugerí arriba, podremos seguir estas correspondencias con el binario razón-emoción. Mi propuesta es pensar el cuerpo apasionado como un cuerpo indisciplinado, como un cuerpo indecible o que desborda las representaciones. Sobre esta cuestión de lo indecible, Jane Dowson señala que la lírica amorosa de Duffy “plumbs emotional depths that defy easy access or utterance, ‘the things that words give a name to’” (47). En primer lugar revisaré dos nociones teóricas —la *écriture féminine* del feminismo francés, y luego el giro afectivo, que es más compatible con la lectura que propongo— para estudiar los afectos de un cuerpo indisciplinado y la intervención de estos cuerpos femeninos sintientes en el espacio del poema. A diferencia de Gray, sostengo que la dificultad de estas voces femeninas para expresar el amor sí tiene que ver con convenciones culturales que refrenan y condenan la expresión del deseo de las mujeres (especialmente si este deseo se orienta hacia otro cuerpo sexuado en femenino), tanto como con la falibilidad del lenguaje mismo. Butler señala, siguiendo a Luce Irigaray, que en el modelo platónico del deseo, influyente hasta nuestra época, no hay un lugar para un sujeto femenino deseante, supuestamente demasiado arraigado en la corporalidad y la materialidad: “women are the token of a despiritualized materiality excluded from this higher function of desire, but a materiality that persists as the unspoken and perhaps unspeakable condition of its possibility” (“Desire” 375-6). Luego, explicaré en forma más

detallada por qué la poesía amorosa es un espacio ideal para buscar este tipo de discurso que usa el cuerpo apasionado para “decir lo indecible”, y después dirigiré estas ideas al análisis de los poemas de Duffy.

Seguir la idea de la insuficiencia del lenguaje, y del cuerpo y el deseo femeninos como lo que excede el discurso o ha sido excluido de este, y necesita un lenguaje nuevo para poder ser expresado, remite al pensamiento de las autoras que han sido reunidas bajo la etiqueta de feminismo francés, aunque es claro que no constituyen un grupo uniforme y que su origen fue mucho más diverso.³⁵ Kari Weil considera que la obra de pensadoras como Julia Kristeva, Hélène Cixous, Luce Irigaray y Monique Wittig, con su énfasis en “language as both the ultimate tool of women’s oppression and as a potential means for subverting, if not escaping that oppression” (153), contribuyó a que los estudios literarios se situaran firmemente como un área vital de los estudios feministas en la década de 1970. La revaloración del cuerpo femenino que caracteriza las teorías de Cixous e Irigaray es un argumento importante para mi investigación, teniendo en cuenta que en la época temprana del pensamiento feminista hubo un distanciamiento del cuerpo.³⁶ En contraste con sus predecesoras, estas autoras

³⁵ Sobre lo impreciso del término “feminismo francés”, Weil explica:

French feminism is hardly French, except perhaps in its constructed opposition to Anglo-American feminism. Only one of the four principal proponents was a French native, Monique Wittig (and she subsequently moved to the United States); Hélène Cixous was born in Algeria, Luce Irigaray in Belgium, and Julia Kristeva in Bulgaria. On the other hand, these women came to writing in Paris in the late 1960s and early 1970s. (160)

Asimismo, en el prefacio a *Sexual/Textual Politics*, Toril Moi aclara que al hablar de feminismos angloamericanos o franceses estos términos “must not be taken to represent purely national demarcations: they do not signal the critics’ birthplace but the intellectual tradition within which they work” (xiv). A la luz de estos datos, sería más preciso hablar de un feminismo francófono. El comentario de Weil también invita a pensar en cómo estas cuatro autoras, al ser mujeres y también migrantes, se sitúan en una posición liminal respecto a las tradiciones filosóficas y psicoanalíticas en las que se formaron. Asumir este rol de pensadoras que están simultáneamente adentro y afuera sin duda ha influido en sus planteamientos teóricos.

³⁶ Como expliqué en la introducción a esta tesis, en ese momento era necesario para los movimientos feministas entender la razón como una cualidad humana que las mujeres poseen

talked about desire and the body, about women's erogenous zones and the possibilities of unleashing their libidinal force in writing. For French feminists, women's desire is what is most oppressed and repressed by patriarchy, and what most needs to find expression — an all but impossible task since, according to them, language is itself patriarchal. “*Jouissance*,” the French word for orgasm or for a pleasure so intense that it is at once of the body and outside it, became a fashionable term of literary theory for an intensity which, like woman's pleasure, is outside language. (Weil 153)

La postura de las teóricas feministas francófonas, de acuerdo con Weil, debe entenderse en relación con las diferentes corrientes intelectuales a las que responde: el pensamiento de Simone de Beauvoir, las protestas de mayo de 1968 y el *Mouvement de libération des femmes*, y el postestructuralismo, en especial las teorías de Foucault, Lacan y Derrida sobre cómo el lenguaje constituye al sujeto: “French philosophical thought was witnessing an antihumanist turn to language as what writes us, misrepresents us, imprisons us even, despite our efforts and beliefs to the contrary” (Weil 158). Usar el lenguaje teórico para criticar la opresión de las mujeres no podría ser un acto libre de complicaciones, ya que el propio lenguaje es sospechoso de estar aliado con un orden androcéntrico, de tal manera que las mujeres nacen ya “sujetas” a ser formadas por un lenguaje que invisibiliza lo femenino, o lo construye sólo como un otro subordinado: “For feminists, this perspective reveals how we are also born into patriarchy since language is its primary tool of subjection, writing even our unconscious” (Weil 158).

De la obra de Hélène Cixous destaco dos ideas relevantes para esta tesis. Primero, lo que Toril Moi llama “patriarchal binary thought” en un capítulo sobre el pensamiento de

en igual medida que los hombres; por otro lado, la supuesta cercanía entre mujer y cuerpo había servido para excluir a las mujeres de la producción de conocimiento y del espacio público.

Cixous (Moi 102). En *La jeune née* (traducido al inglés como *The Newly Born Woman*) Cixous identifica una serie de binarios que se construyen sobre la oposición masculino/femenino; esta serie evidencia cómo el lenguaje y la cultura relegan a las mujeres al segundo término, asociado al cuerpo y a las emociones:

Where is she?

Activity/passivity

Sun/Moon

Culture/Nature

Day/Night

Father/Mother

Head/Heart

Intelligible/Palpable

Logos/Pathos (“The Newly Born Woman” 37)

Estos pares binarios construyen parámetros de lo que es posible, pensable o representable: “Always the same metaphor: we follow it, it carries us, beneath all its figures, wherever discourse is organized. If we read or speak, the same thread or double braid is leading us throughout literature, philosophy, criticism, centuries of representation and reflection” (37). Su ubicuidad es tal que Cixous concluye que “[e]ither woman is passive or she does not exist. What is left of her is unthinkable, unthought” (“The Newly Born Woman” 39). Una alternativa para socavar estas jerarquías binarias, que se sustentan en un orden falocéntrico, es el reconocimiento del fundamento corpóreo de la escritura.³⁷

³⁷ Este tema ha sido explorado también por Jacques Derrida, quien al deconstruir la prioridad del habla sobre la escritura, pone en crisis la superioridad de la mente sobre el cuerpo, ya que el habla adolece de la misma “incompletud” que la escritura. Andrew Bennett lo explica de este modo: “Derridean deconstruction . . . ‘implies a specific affinity between writing and the body’,

Lo dicho hasta aquí conduce a la segunda idea de Cixous que deseo comentar: la *écriture féminine*. Se trata de una práctica creativa que se sitúa como alternativa al lenguaje androcéntrico, y que se caracterizaría por “multiplicity and heterogeneity, flux, uncertainty, play, laughter, bodily sexuality, creativity, and the breaking of grammatical rules” (Felluga 98), así como por cerrar la distancia entre teoría y literatura. Cixous afirma que la práctica femenina de la escritura “will always surpass the discourse that regulates the phallogentric system” (“The Laugh” 883); en este proyecto utópico “women will confirm women in a place other than that which is reserved in and by the symbolic, that is, in a place other than silence” (881).

En “The Laugh of the Medusa”, Cixous expone la relación entre la escritura y la diferencia sexual, diferente de lo que ella llama “oposición sexual”. En las primeras líneas establece una analogía entre la apropiación de la escritura por parte de las mujeres y el reclamar sus cuerpos: “Woman must write her self: must write about women and bring women to writing, from which they have been driven away as violently as from their bodies” (Cixous, “The Laugh” 875). Esto no quiere decir que únicamente las personas que se identifican como mujeres puedan practicar este tipo de escritura, pues Cixous atribuye esta femineidad de la escritura a la obra de Jean Genet y refiere al monólogo de Molly Bloom en *Ulysses* como un ejemplo de *écriture féminine* (879). Del mismo modo, se reconoce que textos firmados por mujeres pueden dejar intactas las estructuras tradicionales. Además, Cixous enfatiza que la repetición de las convenciones tiene el poder de hacer parecer natural lo que es construido: “the effects of the past are still with us. But I refuse to strengthen them by repeating them, to confer upon them an irremovability the equivalent

in the sense that the Cartesian body–mind dualism and the ultimately ‘ethico–religious’ subordination of body to mind may be said to reflect and repeat the opposition and hierarchy of speech to writing” (75). En suma, ni la escritura ni el cuerpo son algo superfluo ante la primacía del habla o la mente.

of destiny, to confuse the biological and the cultural” (875). Asimismo, “la mujer” no es entendida como un concepto monolítico: “there is, at this time, no general woman, no one typical woman . . . You can’t talk about *a* female sexuality, uniform, homogeneous, classifiable into codes” (876). Según Mairéad Hanrahan, “The Laugh of the Medusa” desempeñó un papel importante en demostrar que esta conversación sobre las mujeres y la escritura no sólo merecía un espacio en los *women’s studies*, sino en el naciente campo de los estudios de género: “‘La Rire’ thus broke new ground both in valorising femininity and in proposing that it was not the exclusive property of females . . . Cixous imaginative leap was to suggest that gender differences could be identified in what a text *did* (especialmente en la generosidad que practicó) as much as in what it *said* or who had written it” (Hanrahan 157-8).

No obstante, este entendimiento del género como una construcción cultural y la resistencia a definir un único sujeto como origen de la *écriture féminine* coexisten con afirmaciones que parecen plantear una relación menos matizada entre cuerpo y texto. Por ejemplo, al describir a una mujer hablando en público, Cixous sostiene que “Her flesh speaks true. She lays herself bare. In fact, she physically materializes what she’s thinking; she signifies it with her body” (881). Esto sugiere una noción de cuerpo como algo autoevidente o directo, que la mujer que habla no puede esconder o cambiar. En frases como “a woman is never far from ‘mother’ . . . There is always within her at least a little of that mother’s milk. She writes in white ink” (881), se puede advertir una generalización sobre cómo es y cómo actúa el cuerpo de las mujeres, aun si más adelante se aclara que la figura de la madre se usa en sentido metafórico. El ensayo también contiene afirmaciones que, presentadas fuera de contexto, parecen prescriptivas: “Woman *must* put herself into the text” (876), “I write woman: woman *must* write woman. And man, man” (877), “Women *must* write through her bodies, they *must* invent the impregnable language that

will wreck partitions, classes, and rhetorics, regulations and codes” (886, énfasis mío en las tres citas). Catharine Stimpson resume acertadamente la dificultad de adscribir “The Laugh of the Medusa” a una postura precisa: “[Cixous] seemed to inscribe two possibilities, two promises: a ‘female’ language, from the body, that only women might write, in the white ink of the mother’s milk, and a ‘feminine’ language, from a place in the symbolic contract, that both men and women might exude” (Stimpson 231).

Del ensayo de Cixous valoro especialmente su visión del cuerpo femenino marcado no por una falta, sino por una abundancia que desafía los modos de representación disponibles: “I, too, overflow; my desires have invented new desires, my body knows unheard-of songs” (876); “laughs exude from all our mouths, our blood flows and we extend ourselves without ever reaching an end; we never hold back our thoughts, our signs, our writing; and we are not afraid of lacking” (878). También considero que “The Laugh of the Medusa” anticipa la idea de una escritura afectada: “a feminine practice of writing . . . can never be theorized, enclosed, encoded —which doesn’t mean that it doesn’t exist” (883). Estos términos recuerdan algunas definiciones de afecto, que revisaré en la siguiente sección. El verbo en francés *écrire*, siguiendo los juegos de palabras de Cixous, esconde dos palabras que remiten a formas de enunciación distintas del lenguaje referencial: *cri* (grito) y *rire* (reír o risa): “Cixous associates the two together insofar as both are expressions of affect; both are sounds through which the body can be heard” (Hanrahan 166).

Las ideas del feminismo francófono son de gran relevancia para los estudios que argumentan que el cuerpo femenino ha sido suprimido en el discurso tradicional del deseo, incluyendo el mismo psicoanálisis. Aunque coincido con Irigaray en que “women’s desire would not be expected to speak the same language as man’s” (*This Sex* 25), mi argumento no discutirá si un tipo específico de escritura puede actuar feminidad o masculinidad, y

cómo reconocemos estas cualidades; mi énfasis está en la representación de cuerpos a los que social y culturalmente se les ha marcado como indisciplinados o insumisos, y en los efectos que su presencia tiene en el poema. Como se verá, el menoscabo de todo lo que se resiste a ser regido por la razón se relaciona con la estigmatización de los cuerpos señalados como “demasiado emocionales”, o emocionales “en la forma incorrecta”. Considero que los estudios sobre las emociones y la afectividad ofrecen un entendimiento más adecuado a mi objetivo; por lo tanto, dejaré de lado este énfasis en el cuerpo que escribe para concentrarme en la representación de cuerpos que sienten.

2. 1. El giro afectivo en los estudios corporales

A partir del concepto de afecto, que Katarzyna Paszkiewicz define, siguiendo a Deleuze y a Spinoza, como “capacidad corporal de afectar y ser afectado” (6), podemos pensar en otra categoría de cuerpo que excede el discurso. Me interesa integrar a esta tesis los estudios sobre las emociones y la afectividad debido a que, como explicaré a continuación, este campo ha dado continuidad a la crítica a la oposición binaria mente-cuerpo, específicamente en su reformulación como razón-pasión. Sería impreciso entender el cuerpo sintiente (*feeling body*) como algo maleable que únicamente reacciona a factores externos; de acuerdo con Blackman, el cuerpo afectado “is a feeling body that presents a challenge to the kind of cartesian dualism that produces the body as mere physical substance” (10). Más aun, el cuerpo afectado se distingue por su permeabilidad, cuestionando el carácter fijo de una distinción entre adentro y afuera. Los estudios sobre las emociones, en especial aquellos con una orientación hacia el concepto de *affect*,³⁸

³⁸ Es necesario aclarar que no existe consenso en torno a la diferencia entre emoción, afecto y *affect* (véase también nota 40). Muchos/as teóricos/as los utilizan como sinónimos, mientras que Paszkiewicz sostiene que “la noción de afecto . . . guarda relación con conceptos tan diversos como las pasiones, las sensaciones, los sentimientos y las emociones” (6). Sara Ahmed

“reconocen la corporalidad de los seres humanos y su carácter sintiente, por un lado, y las relaciones entre emociones, conocimiento y poder. En esta medida avanzan hacia una definición de cuerpo que se intersecta con procesos cognitivos y emocionales y con la capacidad del primero para afectar y ser afectado” (Cedillo et al. 25).

En trabajos recientes se habla de un “giro afectivo” en las ciencias sociales y humanidades (Cedillo et al. 15; Ahmed 205-11; Paszkiewicz 6). Blackman evalúa el impacto de este giro en los estudios corporales y su compatibilidad con una visión del cuerpo como algo en permanente devenir: “if there is one guiding principle towards which work on the body has moved, it is the assumption that what defines bodies is their capacity to affect and be affected” (133). Otro de los principios que guían esta labor es el alejarse de un entendimiento de las emociones que las sitúa mayormente en el ámbito privado; en cambio, se enfatiza la relevancia de lo afectivo para el cuerpo como entidad social y política (Cedillo et al. 19-20). Este enfoque puede identificarse en modelos como el que propone Sara Ahmed: su propuesta permite considerar las emociones ya no como un estado psíquico individual, que se expresa “hacia afuera”, ni como impresiones que vienen del exterior, sino como aquello que produce la ilusión de un “adentro” y un “afuera”: “emotions are not ‘in’ either the individual or the social, but produce the very surfaces and boundaries that allow the individual and the social to be delineated as if they are objects”

se opone a una distinción tajante, advirtiendo sobre los autores que, al ensalzar el concepto de *affect* en detrimento del trabajo sobre emociones, corren el riesgo de borrar un legado intelectual feminista: “when the affective turn is translated into a turn into affect, male authors are given the status of originators of this turn. This is a very familiar and very clear example of how sexism works in or as citational practice” (*The Cultural Politics* 230). En esta tesis, cuando hablo de afecto/*affect* me refiero específicamente a este entendimiento de lo emocional como algo que escapa a la representación, y en esto identifico su carácter indisciplinado, en desbordar y en ser excesivo. Pero ya que hay tantos conceptos afines, privilegio el término “pasión” por las razones antes explicadas, esperando que esto abarque también el carácter desprolijo (*messy*) de las emociones, que Ahmed describe así: “Messiness is a good starting point for thinking with feeling . . . even if we regularly talk about having feelings, as if they are mine, they also often come at us, surprise us, leaving us cautious and bewildered” (*The Cultural Politics* 210).

(Ahmed, *The Cultural Politics* 10). En suma, las emociones pueden entenderse como prácticas culturales, y ya no solamente como respuestas individuales.

La dupla público-privado no es la única que empieza a desdibujarse en este análisis. Como señalé antes, en la base de los estudios sobre la afectividad se encuentra un cuestionamiento del par binario mente-cuerpo y otras oposiciones que se sustentan en él, como razón-pasión y las marcas de género que estos esquemas tienen. El siguiente pasaje de Ahmed sirve para explicar esta cuestión. Ya que “pasión” y “pasividad” comparten una raíz etimológica (la palabra latina *passio*),

[this association] works as a reminder of how “emotion” has been viewed as “beneath” the faculties of thought and reason. To be emotional is to have one’s judgement affected: it is to be reactive, rather than active, dependent rather than autonomous. Feminist philosophers have shown us how the subordination of emotions also works to subordinate the feminine and the body . . . Emotions are associated with women, who are represented as “closer” to nature, ruled by appetite, and less able to transcend the body through thought, will and judgement.

(*The Cultural Politics* 3)

En la crítica literaria, una propuesta de revalorar lo sensorial, lo emocional e incluso lo erótico en lugar de una apreciación desinteresada y prescriptiva ante las obras de arte se encuentra en el ensayo “Against Interpretation” de Susan Sontag, de 1964: “We must learn to *see* more, to *hear* more, to *feel* more” (14, énfasis en el original). Lisa Blackman también identifica como antecedente del giro afectivo la sociología del cuerpo, campo que emerge en la década de 1980. Sin embargo, hacer énfasis en los antecedentes que los estudios sobre las emociones y la afectividad tienen en el pensamiento feminista es importante por varias razones. La primera es la posibilidad de trazar una continuidad y una tradición intelectual: Anu Koivunen coincide con Ahmed en que “in feminist criticism, the interest in affect has

in a sense a long history: the conceptual links between woman, body and emotion is a recurrent issue” (7). Ahmed además hace una crítica muy clara a la narrativa que postula el afecto como un concepto innovador, que finalmente permitiría dejar de pensar mente y cuerpo como mundos separados y entender “how mind is implicated in body; reason in passion” (*The Cultural Politics* 206). En contraste con esta narrativa, Ahmed afirma que “feminist work on bodies and emotions challenged from the outset mind-body dualisms, as well as the distinction between reason and passion . . . Feminist theories of emotion opened up a critical space to rethink the relation between mind and body” (206). Hay otros factores a considerar para dar cuenta de cómo las emociones se convirtieron en objeto de estudio y tuvo lugar este giro afectivo: en la década de 1960, los movimientos feministas de la segunda ola, de liberación sexual y pro-derechos LGBTQ+ también trajeron al primer plano la reflexión sobre las emociones y su función política, y llamaron la atención hacia cómo lo que antes se codificaba como vergonzoso ahora podía resignificarse como orgullo (Cedillo et al. 16-17). Helena López menciona también como una figura clave a Audre Lorde, quien en su ensayo “Poetry is not a Luxury” responde al “I think, therefore I am” de Descartes con “I feel, therefore I can be free” (Lorde 38). En una introducción al volumen de ensayos de Lorde, *Sister Outsider*, Nancy K. Bereano también habla de la necesidad de reunificar una subjetividad escindida entre mente y cuerpo: “We have been told that poetry expresses what we feel, and theory states what we know . . . We have been told that poetry has a soul and theory has a mind and that we have to choose between them” (9). Para Bereano y Lorde, ese conflicto entre sentir y pensar es una ilusión, y la poesía puede ser el espacio donde sentir y pensar dejen de entenderse como antagónicos, como sugería el epígrafe de Winterson que abre este capítulo.

Helena López agrega que los feminismos han apostado por el giro afectivo como una respuesta al giro lingüístico que distinguió a las teorías críticas del siglo XX: el giro afectivo

sería resultado de un escepticismo ante modelos teóricos que desatienden aquello que no es texto o discurso.³⁹ La propuesta de los estudios sobre la afectividad y las emociones es “un enfoque teórico-metodológico que, sin negar la importancia crucial de la maquinaria discursiva, sostiene la necesidad de reconocer que en las dinámicas sociales están en juego *fuerzas del orden de lo corporal irreductibles a la interpelación discursiva*” (López 5, énfasis mío). La siguiente cita de Cedillo, García y Sabido resume claramente el proyecto teórico que he descrito hasta aquí:

los estudios sobre el *affect*⁴⁰ y las emociones . . . ofrecen la posibilidad de repensar la forma en que el poder conlleva una carga emocional que le es constitutiva —en términos de género, raciales y de clase—, por una parte, y cómo se construyen las subjetividades a través de las relaciones afectivas, por la otra . . . En este sentido, exploran el papel de la afectividad en la reproducción de jerarquías y exclusiones, pero también en sus posibilidades para iniciar y consolidar procesos de solidaridad y resistencia. (25)

Sobre las emociones, la conformidad y la resistencia, Ahmed advierte sobre cómo los discursos dominantes pueden intentar cooptar las emociones y “reempaquetarlas” como una forma de inteligencia; así, “[i]f good emotions are cultivated, and are worked on and towards, then they remain defined against uncultivated or unruly emotions, which

³⁹ Esta caracterización de las teorías estructuralistas y postestructuralistas como ajenas a lo afectivo requiere, sin embargo, matizarse: Barthes, por ejemplo, habla sobre un placer textual/sexual desestabilizador en “El placer del texto”; uno de sus conceptos clave es el de *jouissance* (goce o éxtasis), un concepto que desarrollan también Lacan y Cixous. El texto de goce (*jouissance*), dice Barthes, es “el que pone en estado de pérdida, desacomoda . . . hace vacilar los fundamentos históricos, culturales, psicológicos del lector, la congruencia de disgustos, de sus valores y de sus recuerdos, pone en crisis su relación con el lenguaje” (25). El concepto de *punctum*, también de Barthes, desarrollado en *La cámara lúcida*, depende asimismo de pensar en el espectador como un cuerpo capaz de afectar y ser afectado.

⁴⁰ En el texto de Cedillo, García y Sabido, *affect* no se traduce por “afecto” porque tienen un sentido diferente: en inglés, *affect* refiere al efecto que una cosa tiene sobre otra, no significa “cariño” (la palabra para esto sería *affection*).

frustrate the formation of the competent self” (*The Cultural Politics* 3); en sus libros posteriores, como *Living a Feminist Life*, Ahmed también ha desarrollado el concepto de “affect alien”, aquella persona que no demuestra las emociones imperativas, que “arruina los momentos felices” o que no siente felicidad ante lo que la cultura dominante considera una fuente de felicidad. Por supuesto, aquí hay un claro riesgo de reforzar el dualismo cartesiano. Marcar un cuerpo como “demasiado emocional”, o emocional “en la forma incorrecta” es, concluye Ahmed, un modo de conservar una jerarquía social que devalúa aquello que se juzga como indisciplinado, “unruly” o “uncultivated” (*The Cultural Politics* 3-4). En los poemas que voy a comentar enseguida existen estos cuerpos indisciplinados que sienten las emociones equivocadas, pero también se abren espacios para reordenar y desafiar los discursos normativos. Como parte de lo que Helena López llama “conocimiento-acción feminista”, desdibujar la división entre mente y cuerpo permite afirmar que “[el hecho de] que el cuerpo emocionado, afectado y apasionado conozca supone una oportunidad para la acción política transformativa” (López 9). Finalmente, esta cita conecta los tres términos que se seguirán intersectando y complementando en los comentarios que siguen —emoción, afecto y pasión— y señala su potencial para transgredir, reajustar e inquietar las normas.

2. 2. “Warming Her Pearls”: el cuerpo adornado

En la presentación a una lectura de poemas que Duffy llevó a cabo en Emory University⁴¹ en 2015, el poeta Kevin Young afirma: “I’m not alone in saying Duffy is above all a love poet. She expands even that notion knowing that love changes not just ourselves but our

⁴¹ El archivo de Carol Ann Duffy fue adquirido por Emory en 1999, sus documentos se pueden consultar en la Stuart A. Rose Manuscript, Archives, and Rare Book Library: <https://findingaids.library.emory.edu/documents/duffy834/>

language” (“Carol Ann Duffy at Emory” 00:05:25). Deryn Rees-Jones complementa esta idea contrastando el carácter íntimo de esta poesía amatoria con los actos de habla en público de los monólogos dramáticos por los que Duffy es conocida (*Carol Ann Duffy* 30). Sin embargo, a partir del marco teórico y conceptual que he expuesto, sería erróneo hacer una división categórica entre poemas que tratan sobre lo público y poemas sobre lo privado. Tanto la poesía amatoria como los monólogos dramáticos conllevan otro tipo de negociaciones: la propia Duffy ha señalado “the difficulties of working in a genre that, perhaps more than any, depends traditionally on a division of power between lover and beloved, male and female” (cit. en Rees-Jones, *Carol Ann Duffy* 30). En consecuencia, el reto al que la poeta se enfrenta consiste en reorganizar las dinámicas de poder entre el yo lírico y la persona amada; además, en la selección de poemas de Duffy que analizaré encuentro una vía para examinar las emociones como una capacidad corporal que transforma y expande la percepción, el lenguaje, y las expectativas.

Como vimos antes, un lugar común en la poesía amatoria es la idea de que el lenguaje es insuficiente para representar el amor. En un análisis sobre el soneto 116 de Shakespeare (“Let me not to the marriage of true minds”), Dympna Callaghan considera las lecturas escépticas de este poema, que se resisten a verlo como una celebración del amor constante, inmutable y trascendente. De acuerdo con estas lecturas, el soneto se vuelve inestable por las constantes negaciones (*no, nor, never, not*, etcétera), que sugieren que el amor, “in its ideal and indeed divine manifestations, can be accessed only by reference to what it is not —not time’s fool, etc.” (Callaghan 63). Callaghan relaciona la estructura retórica del soneto 116 con el célebre pasaje de la Primera epístola de Pablo de Tarso a los corintios (1 Corintios 13: 1-7), que igualmente habla del amor enunciando lo que

este *no es*.⁴² Esta visión del amor divino (*agape*) es coherente con una doctrina en la que dios es aquel a quien no se puede nombrar, aprehender con palabras o representar en imágenes: “We cannot say what love is, only what it is not—prideful, envious, boastful, angry, selfish and so on—but love is also possessed of a quality of permanence that will see out *the demise not just of the sacred language of prophecy, but of language itself*” (Callaghan 63, énfasis mío).

¿Qué dice la crítica sobre Duffy acerca de ese “fin del lenguaje mismo”? ¿En dónde se agotan sus posibilidades de representar, y cómo se relaciona esto con la pasión como algo inaprehensible? En una reseña publicada en 1990, Dennis O’Driscoll afirma que

Duffy’s poetry concerns itself, too, with the limits of language, with the white spaces on which words leave no imprint. She is aware of how often words veil what they signify, how difficult it can be to match language to feeling. She strives to express the ineffable, to recover lost time, to give a hearing to the body language of lovers and the “wordless barefaced truths” of strangers, to catch the “phrases of light” and “the colour thought is / before language”. (65)

En esta investigación he apoyado esta idea de que el lenguaje no representa en forma transparente o neutral (“often words veil what they signify”), y de que lo “indecible” puede estar relacionado con normas acerca de los cuerpos que son “aceptables”. Teniendo en cuenta los versos que cierran la cita de O’Driscoll [del poema de Duffy “Miles Away” (*CP* 123)], y las afirmaciones de Duffy en entrevistas —“I’m trying to shape through language things which are outside of it; to give a voice to those whom we’ve denied a voice, attempts

⁴² “Love suffereth long: it is bountiful: love envieth not: love doth not boast itself: it is not puffed up: / It doth no uncomely thing: it seeketh not her own thing: it is not provoked to anger: it thinketh no evil: / It rejoiceth not in iniquity, but rejoiceth in the truth: / It suffereth all things: it believeth all things: it hopeth all things: it endureth all things” (1 Corinthians 13:4-7). Esta traducción es la de la Biblia de Ginebra, de 1560, que muy posiblemente fue la traducción conocida por Shakespeare.

at pre-language” (cit. en Dowson 9)—, la postura de Duffy parece indicar que sí debe buscarse una recuperación de aquello que excede el lenguaje, pero como poeta, su único acceso a ello es, paradójicamente, el lenguaje mismo. Este lenguaje está inmerso en relaciones de poder; por esta razón la poeta se propone dar voz a “those whom we’ve denied a voice”, y potencialmente contribuir a una reorganización más justa. El comentario de Duffy, al aludir a “attempts at pre-language”, nos lleva de vuelta a las ideas de Irigaray, y también a los conceptos de Kristeva de lo semiótico (aquello que precede y excede al orden de lo simbólico) y la *chora*, “the presymbolic matrix of language, where rhythm and syllable and semiosis have not yet coalesced into sign and meaning” (Vendler 408). Pero es posible, como he tratado de demostrar, entender este aspecto de la obra de Duffy —su interés por el cuerpo que responde en forma indisciplinada a los sistemas de control y que al hacerlo cuestiona convenciones y regímenes de representación— desde perspectivas teóricas más recientes, como los estudios sobre la afectividad y las emociones, o la performatividad.

Sarah Broom observa que la obra de Duffy se distingue por “[her] determination to explore the way in which discourses and cultural norms are ‘performed’ by speaking and acting subjects —and for Duffy . . . the central focus of interest is gender and sexuality” (87). En este comentario hay un eco de las ideas de Butler, quien entiende el género como el resultado de una repetida *performance* de actos mediante los que un cuerpo produce la ilusión de que su género asignado es una propiedad estable. En esta repetición puede haber intersticios en los que un cuerpo consigue desestabilizar la norma. La representación de estas alternativas también puede contribuir, para usar otro término de Butler, a una vida más vivible, pues las representaciones ayudan a que lo no normativo se vuelva pensable. Lo que he buscado hacer al recuperar las teorías sobre el afecto es análogo a lo que hace Broom al referir a la performatividad: identificar alternativas que afirmen la experiencia

encarnada de otros modos, sin reducir toda experiencia a un texto, aun si el resultado son poemas marcados por la imposibilidad de que el lenguaje tenga una relación libre de complicaciones con aquello que representa.

¿Qué cambia cuando un cuerpo se encuentra con otro? ¿Cómo puede un cuerpo sintiente ser también un cuerpo elocuente? ¿Cuáles son los límites que el cuerpo apasionado excede o desborda? Estas son algunas preguntas que guían mi aproximación a la poesía amorosa de Duffy. En el ejemplo que citaré a continuación resalto las formas en que lo corporal se asocia a lo indecible, y la función clave que el afecto y la pasión indisciplinada desempeñan en esa intervención en el espacio del poema. En particular, “Warming Her Pearls” es un ejemplo de cómo se puede situar un cuerpo no normativo en el centro de un poema de amor que no deja de construirse sobre una tradición, pero ya que el cuerpo afectado es también un cuerpo que afecta y modifica, esta tradición no permanece intacta. Muchos poemas de Duffy no especifican el género de la persona amante ni de la persona amada, pero incluso en los que sí lo hacen puede encontrarse una coexistencia de ecos de una tradición usualmente heteronormativa (el soneto petrarquista, o la imagen de la amada preparándose para dormir) al lado de un afán de hacer espacio en el poema para otros cuerpos y otros deseos. Cito el texto completo de “Warming Her Pearls”, de *Selling Manhattan* (1987).

Next to my own skin, her pearls. My mistress
bids me wear them, warm them, until evening
when I'll brush her hair. At six, I place them
round her cool, white throat. All day I think of her,

resting in the Yellow Room, contemplating silk 5
or taffeta, which gown tonight? She fans herself

whilst I work willingly, my slow heat entering
each pearl. Slack on my neck, her rope.

She's beautiful. I dream about her
in my attic bed; picture her dancing 10
with tall men, puzzled by my faint, persistent scent
beneath her French perfume, her milky stones.

I dust her shoulders with a rabbit's foot,
watch the soft blush seep through her skin
like an indolent sigh. In her looking-glass 15
my red lips part as though I want to speak.

Full moon. Her carriage brings her home. I see
her every movement in my head . . . Undressing,
taking off her jewels, her slim hand reaching
for the case, slipping naked into bed, the way 20

she always does . . . And I lie here awake,
knowing the pearls are cooling even now
in the room where my mistress sleeps. All night
I feel their absence and I burn. (*CP*120)

Leeré este poema a partir de un esquema en el que la relación entre amante y amada es asimétrica, aunque sí hay una manera en la que la doncella puede influir en la señora, como se explicará más adelante. Como antecedente y para contrastar esta lectura, parto de

la interpretación de Deryn Rees-Jones, quien considera “Warming Her Pearls” como parte de una selección de poemas de Duffy en donde el deseo entre mujeres se asocia con motivos de lo doble y de espejos. Un ejemplo de esto es “Oppenheim’s Cup and Saucer”, donde la voz poética ve en el cuerpo de su amante un reflejo del suyo, y ellas además ven a sus “dobles” en los espejos [“As she undressed me, her breasts were a mirror / and there were mirrors in the bed” (CP48)]. La estructura de “Oppenheim’s Cup and Saucer”, organizado en ocho dísticos, evoca también la idea del doble. Un ejemplo aún más claro de dobles se encuentra en el poema “Twin”:

I whisper
the words till you come across, barefooted, shy,
and say exactly the same ones back in my ear, same
ones back in my ear. Your synonymous breath. (Duffy, *Love Poems* 30)

En contraste con la relación horizontal de las amantes en estos dos poemas, en “Warming Her Pearls” esta identificación entre voz poética y amada no puede darse fácilmente por la posición tan desigual en que se encuentran las dos mujeres. Pero esto permite que Duffy recupere algunos de los *topoi* más longevos de la lírica amorosa, en particular la idea de la amada como inalcanzable, e incluso como una captora, causante de la desesperación de la voz poética. El tormento es todavía mayor por la cercanía física y los espacios íntimos a los que tiene acceso la doncella, por estar tan cerca de la amada y a la vez tan distante. El dolor del amor no correspondido también se observa en que, mientras la doncella contempla a la mujer amada, ella está ocupada en contemplar “silk / or taffeta, which gown tonight?” (5-6) Este poema, como “Standing Female Nude”, es un monólogo en voz de una mujer de clase trabajadora. Otro aspecto común a ambos monólogos es su atención a cómo el cuerpo desnudo está cubierto de significados y “vestido por la cultura”; como dice Joanne Entwistle, “no culture leaves the body unadorned but adds to,

embellishes, enhances or decorates the body” (6). En “Warming Her Pearls” los aspectos culturales sugeridos por las perlas comprenden desde la clase social hasta la referencia a otros poemas sobre deseo, joyas y poder; este último punto se desarrollará al final de este apartado.

Las imágenes de sujeción y cautiverio son evidentes en el modo en que el poema describe el collar en el cuello de la doncella, “Slack on my neck, her rope” (8), acentuado por el fonema /k/. En el poema, la doncella jamás le habla directamente a la señora. Su deseo es indecible y sólo puede comunicarse a través de lo no verbal, de lo invisible, como un “slow heat” (7) y un “scent” (11), que pasarán a la dama a través de las perlas. La pasión no encuentra las palabras para ser expresada: “my red lips part as though I want to speak” (16). El hecho de que este intento de hablar ocurra cuando ambas mujeres están ante el espejo, cuando la señora está vistiéndose para salir, puede indicar que en este espejo no ve identificación ni unión, sino la imposibilidad de actuar y el mandato de suprimir su deseo. Jo Gill contextualiza los motivos de espejos en la poesía de mujeres de esta manera:

The mirror functions in Western culture both as a means of self-monitoring or self-surveillance and as a constant reminder of the feminine ideal to which women must conform . . . the process of mirroring cruelly reflects back to the woman her own oppression and her own silencing. (44-45)

La imagen en el espejo evidencia que el deseo de la voz poética es desestabilizador no sólo por la división de clase, sino porque se orienta hacia un cuerpo de su mismo género, y en la lógica de la heterosexualidad obligatoria, que Ahmed define, siguiendo a Adrienne Rich, como “the accumulative effect of the narrative of heterosexuality as an ideal coupling” (*The Cultural Politics* 145), el deseo *queer*⁴³ es señalado como transgresor. La

⁴³ A lo largo de esta tesis he utilizado la palabra *queer* para referirme a los sujetos cuyas identidades y deseos se sitúan en una posición de inconformidad o disidencia respecto al orden

heterosexualidad obligatoria dicta lo que un cuerpo “debe” y “no debe” sentir, al mismo tiempo que moldea al cuerpo que repite la norma, hasta que esta parece natural; de esta manera, el espejo también invoca el recordatorio constante de un ideal de feminidad heteronormativa. Así, “compulsory heterosexuality shapes which bodies one ‘can’ legitimately approach as would-be-lovers and which one cannot” (Ahmed, *The Cultural Politics* 145). En el poema de Duffy, el cuerpo de la señora es un cuerpo que la voz poética no puede desear ni abierta ni legítimamente. En este sentido resulta iluminadora la siguiente afirmación de Rebecca Ross Russell: “ornamentation and jewelry . . . function to situate the wearer in society, alternatively broadening and limiting the social options available. Jewelry is not only a symbol, but often the means of determining the possibilities of an individual’s course through life and through a specific society” (5). La idea de que la joyería amplía o reduce las posibilidades de quien la viste es importante para continuar con la lectura del cuerpo apasionado como un cuerpo que trae consigo un cambio: aunque usar el collar de perlas temporalmente no significa que la diferencia en el rango de las dos mujeres haya cesado, o que la doncella pueda dejar de ocultar su deseo, sí se abre una posibilidad que no existía antes: compartir el collar permite que el cuerpo apasionado pueda “hablarle” a la amada, incluso tocarla o rodearla cuando no está ayudándola con su peinado y vestido; es decir, el afecto se infiltra aun en un sistema en el que hay normas estrictas sobre el modo en que pueden acercarse estos cuerpos. En el poema hay otras

de género binario y heteronormativo. He hablado de Duffy como una poeta *queer*, de voces poéticas como “mujeres *queer*” y empleo también “deseo *queer*” como lo hace Ahmed. Ya que Duffy no vincula su orientación sexual a su postura autoral, he usado *queer* con la intención de conservar esta indeterminación. Sin embargo, reconozco también la ambivalencia de algunas críticas lesbianas ante la inclusividad e indeterminación de la categoría *queer*, y su preocupación por mantener “the specificity of lesbian experience against the tendency for lesbian lives, voices, and stories to disappear by subsumption into the categories ‘woman’ and ‘gay or homosexual’” (Turner cit. en Medd 11). Entiendo que existe este riesgo en intercambiar “lesbiana” o “bisexual” por *queer*, y por eso se vuelve necesario aclarar que el uso de un término más amplio no debería derivar en la invisibilización de una identidad.

imágenes que refuerzan la idea de un deseo peligroso, casi como un apetito vampírico: la doncella se acerca a la señora para colocar el collar alrededor de “her cool, white throat” (4), sus labios se entreabren, la noche se ilumina por una “Full moon” (17), y la doncella yace hambrienta en su cama, despierta por el apetito latente.

Esta idea de un afecto que se infiltra y expande ha sido desarrollada por Nicki Hallett en un artículo que argumenta que “things can be affected by touch, become themselves subjectified, so that, when they are moved outside the immediately queered space, they transport a queer signification with them —so enlarge its spatial and temporal influence” (Hallett 37-38). Al final del poema, la agentividad de la doncella parece estar muy limitada; no obstante, Hallett demuestra que el deseo *queer* representado por el collar de perlas sí transgrede fronteras al ser llevado a espacios en los que sus efectos no estaban previstos, como el baile al que asiste la señora, en el que la pareja heterosexual que baila se describe como confundida, “puzzled by my faint, persistent scent” (11). La corporalidad de la doncella “persiste” en acompañar a la señora al baile: “In the poem . . . sites designed to be heterosexual, like male-female dancing at a ball, or bedrooms, are unsettled, so that non-lesbian locations are restructured by the movement of the animated but inanimate object within and between them” (Hallett 37). Esto supone que el cuerpo de la doncella es mucho más expansivo de lo que parece: el contacto de un cuerpo femenino con otro, aun si es indirecto, puede alterar otros espacios. La lectura de Hallett resalta los cuerpos con fronteras difusas y su capacidad de, al menos momentáneamente, alterar las estructuras de poder.

Ahmed afirma que un cuerpo que orienta su deseo hacia otro objeto diferente del establecido por las narrativas de la heterosexualidad obligatoria no deja de ser afectado por estas narrativas, pues estas “work to script one’s orientation as a form of disobedience” (*The Cultural Politics* 146). El cuerpo de la doncella es, según este argumento, un cuerpo

desobediente, así como es desobediente el cuerpo de toda mujer hambrienta. Pienso además en “Warming Her Pearls” como un poema centrado en el cuerpo apasionado (el cuerpo que no puede dormir, que vive la ausencia como una fiebre, “I burn”) y en ciertas emociones “excesivas”, que apenas logran mantenerse bajo control. Esto debe hacerse porque “loving a body that is supposed to be unloveable for the subject I am, or loving a body that I was ‘supposed to’ repudiate” (Ahmed, *The Cultural Politics* 146) puede ser castigado. Esta decisión de amar un cuerpo que debía ser rechazado resuena con las conexiones entre somatofobia y misoginia que he señalado antes.

“Warming Her Pearls” se trata, entonces, de un cuerpo cuyo deseo es contrario a la narrativa que se ha construido como ideal. Aunque la descripción de la amada como una figura inalcanzable que no corresponde la pasión de la doncella es convencional, esta convención de la poesía amatoria se altera al situar a una mujer como sujeto deseante, quien además es una mujer de clase trabajadora que ama a otra mujer. Esto significa que irá en contra del modelo de subjetividad-deseo que ha trascendido el ámbito de los poemas y se ha convertido en un paradigma cultural de qué es desear, quién puede ser el sujeto que desea y quién el objeto deseado, como explicaré más adelante al referirme al trabajo de Natasha Distiller. A continuación, voy a señalar cómo podemos situar este poema en relación a una tradición de poemas en inglés a los que considero que Duffy está respondiendo de alguna manera. Coincido con Rees-Jones en que los poemas de amor de Duffy “explore new ways of negotiating the relationship between the subject and object of desire” (30), y en que a través de estos textos Duffy “refigures heterocentric representations of desire both to affirm and problematize identity, throwing into question ideas of sameness and difference in the relationship of the lover and the beloved, and *the inadequacies of language to articulate the nature of that experience*” (30, énfasis mío). Aun considerando todo esto, no podría decir que la imagen del deseo *queer* que se construye en

“Warming Her Pearls” es del todo novedosa. Emma Donoghue, si bien reconoce que la literatura del deseo entre mujeres es un “undiscovered country”, y que es común pensar que casi no hay representaciones literarias de mujeres queer antes del siglo XX, afirma que “writers in English and other Western languages have been speaking about this so-called unspeakable subject for the best part of a millenium” (4). En una línea similar, Terry Castle atribuye estas ausencias a los sesgos que sólo recientemente han comenzado a desaparecer del trabajo académico, y no a la escasez de fuentes primarias: “while same-sex eros has been a recurrent topic of fantasy and exploration in imaginative literature at least since classical antiquity . . . scholarly recognition of this fact has been almost entirely wanting until our own time” (7).

Si existe una poeta a la que podríamos nombrar como la originadora de las representaciones literarias del deseo entre mujeres, es lógico acudir a los fragmentos que sobreviven de la poesía de Safo. Quiero destacar esto para completar un argumento circular: Duffy escribió en 2009 un prefacio para las traducciones de Safo de Aaron Poochigian. En este prefacio Duffy escribe: “[Sappho’s] love poems are why she endures and where we recognize ourselves: *infatuated and jealous; smitten and fulfilled; brain and tongue shattered by love; wanting to die*; remembering past encounters, ‘all beautiful’” (Duffy, “Preface” viii, énfasis mío). Vemos en este pasaje una descripción del cuerpo apasionado en el texto y fuera de él como algo volátil y poseído por el deseo, afectado y enmudecido, tal como sucede a la voz poética de “Warming Her Pearls”.

“If all writing is intertextual, writing about desire between women—because of its controversial status—has been particularly so” (9), concluye Donoghue. La misma palabra “Mistress” remite a algunos de los poemas en lengua inglesa más famosos sobre pasión y deseo: “My Mistress’s Eyes Are Nothing like the Sun” de Shakespeare, “To His Mistress Going to Bed” de John Donne, y “To His Coy Mistress” de Andrew Marvell. Eavan Boland

comparó “Warming Her Pearls” con “The Eve of St. Agnes” de Keats (224-227).⁴⁴ Encontramos evidencia de que Duffy ha promovido estas conexiones en su antología *Out of Fashion*, una selección de poemas que tratan sobre la moda, el vestido y las joyas: “Warming Her Pearls” es el primer poema de la antología, y “To His Mistress Going to Bed” es el último. En *Out of Fashion* Duffy, quien es la editora del volumen, invita a cincuenta poetas contemporáneas/os a elegir un poema sobre moda de otro/a autor/a, y a presentarlo al lado de un poema propio: “Warming Her Pearls” y “To His Mistress Going to Bed” son los textos elegidos por Duffy. Al mismo tiempo, “Warming Her Pearls” es un poema cuyas dinámicas de poder son opuestas a las de aquellos poemas canónicos, pues los textos de Donne y Marvell afirman el derecho del hombre heterosexual sobre el cuerpo femenino: describiendo la escena de la mujer desvistiéndose para ir a dormir, Donne compara el cuerpo femenino con una tierra a ser conquistada y explotada, y lo hace también mediante la referencia a las piedras preciosas y gemas: “My Mine of precious stones, My Empire, / How blest am I in this discovering thee!” (Donne 29-30).⁴⁵

También encuentro productiva la comparación con el célebre soneto 130 de Shakespeare. Lo primero que se comenta siempre acerca de este poema es que subvierte las convenciones del género: “[sonnet 130] reverses the traditional conceit of the beautiful, blonde, virtuous, and incidentally unattainable woman. In the light of the sonnet that

⁴⁴ Estas son las líneas de Keats que Boland contrasta con el poema de Duffy:

her vespers done,
Of all its wreathèd pearls her hair she frees;
Unclasses her warmèd jewels one by one;
Loosens her fragrant bodice; by degrees
Her rich attire creeps rustling to her knees. (Keats cit. en Boland 225)

⁴⁵ La relación intertextual entre “Warming Her Pearls” y “To His Mistress Going to Bed” es implícita, ya que los dos poemas son los “umbrales” de la antología *Out of Fashion*, y quien lee puede reconocer las semejanzas temáticas. En una colección posterior, *Rapture*, Duffy publicó “The Love Poem”. En este poema sí hay una cita directa de “To His Mistress Going to Bed”, y por lo tanto una relación intertextual explícita. “The Love Poem” se comentará en la sección 2.4 de esta tesis.

precedes it [“Th’expense of spirit in a waste of shame”], the poet’s mistress is all too attainable” (Callaghan 145); en contraste, la dama de “Warming Her Pearls” es más parecida a la dama de la tradición petrarquista,⁴⁶ “fair and beautiful beyond compare, but chaste, cold, and distant” (Callaghan 49), ajena a la pasión de la doncella. La intervención de Duffy radica, como he dicho, en el hecho de que el sujeto deseante es una mujer de clase trabajadora que desea a otra mujer. Volviendo al soneto 130, el punto de coincidencia con “Warming Her Pearls” consiste en que ambos poemas tratan de la insuficiencia del lenguaje, de la incapacidad de las metáforas convencionales para representar justamente a la amada o el deseo reprimido.

Las perlas son un elemento muy recurrente en el blasón petrarquista (suelen representar los dientes de la dama o las lágrimas);⁴⁷ no obstante, es frecuente que estos procedimientos sean parte de un acto de violencia representacional, como se vio en la sección sobre Marilyn Monroe en “Beautiful”, en el capítulo anterior. Callaghan explica este punto, que ha sido ampliamente estudiado por Nancy Vickers:

[T]here was a kind of violent anatomical dissection at play in many poems of the Petrarchan tradition as the mistress was broken down into discrete body parts to be

⁴⁶ El petrarquismo es un modo lírico que se convirtió en el paradigma dominante de la lírica amorosa en Europa durante el Renacimiento; se origina con las *Rime Sparse* (después llamadas *Canzoniere*) de Francesco Petrarca (1304-1374) y su influencia persiste hasta el día de hoy. Edward Hirsch enlista los siguientes *topoi* o lugares comunes característicos del petrarquismo: “unrequited love; the lover addicted to love even though he is burning in his own passion, in an icy fire; love as pain; love as a passion beyond the will; love as an invisible chain; the lover eternally faithful to his idealized lady” (456-7). A esto podemos sumar también el uso del blasón, el oxímoron y la antítesis. Más allá de estas convenciones formales y temáticas, es necesario tener en cuenta el tipo de subjetividad masculina que se construye específicamente en los sonetos petrarquistas: una subjetividad móvil que vacila entre agentividad e impotencia, entre control y sumisión, y que se define por su deseo y su capacidad de usar el lenguaje para expresar ese deseo.

⁴⁷ Por ejemplo, en el soneto 200 del *Canzoniere*: “li occhi sereni et le stellanti ciglia / la bella bocca angelica di perle / piena et di rose et di dolci parole” (10-11). En el soneto XV de *Amoretti* de Edmund Spenser reaparecen estas metáforas: “if Rubies, loe hir lips be Rubies found; / If Pearles, hir teeth be pearles both pure and round” (8-9).

itemized by her male appraiser. Petrarchism, in fact, worked to efface female subjectivity and to reduce the woman to little more than the objects to which she was compared. (Callaghan 55)

En “Warming Her Pearls”, en cambio, las perlas no son parte del cuerpo de la amada, sino que son el símbolo del intercambio indirecto entre ambos cuerpos femeninos, de un calor que cada noche se “desperdicia” porque la dama y la doncella duermen separadas. Finalmente, para Boland, lo que distingue esta representación de las perlas asociadas al cuerpo de la amada es su habilidad de condensar en este símbolo el carácter desestabilizador de la presencia tangible de un cuerpo indisciplinado:

[The pearls] have a human warmth —they are milky, heated— which removes them once again from the glittering and unmortal objects of the traditional love poem. Just as this poem disassembles elements of the traditional love poem, so the subject-object relations come apart as well. The pearls are part of the disassembling . . . [they] are heated, dangerous, ambiguous. (Boland 227)

Todo esto apunta a la idea que ha surgido antes en esta tesis sobre cómo dar continuidad a una tradición y al mismo tiempo subvertirla o rebelarse contra ella. Esta tensión entre continuidad y subversión reaparecerá al final de este capítulo, en el análisis de “The Love Poem”.

2. 3. “Anne Hathaway”: el cuerpo apasionado en el soneto

Hasta aquí he señalado algunos aspectos de la lírica amorosa que resultan problemáticos para una poética que no sólo reclama un lugar más justo para quienes han sido juzgadas como demasiado corporales o demasiado emocionales, sino que además usa el potencial indisciplinado de las emociones para intervenir en la forma. La veneración-objetificación de las mujeres a través de un discurso centrado en el deseo masculino, así como la violencia

representacional de tropos como el blasón, que diseccionan y petrifican el cuerpo femenino, son parte de los marcos culturales a los que poetas como Duffy responden, ideando estrategias para hacerse de un espacio habitable (“espacio para contonearse”, de acuerdo con el término de Ahmed que expliqué en la introducción) en el poema, a pesar de estas condiciones adversas. Parte de esta intervención en el poema de amor es la reconsideración de las pasiones desordenadas en conjunto con formas que resaltan lo intelectual, como el soneto. Desde mi punto de vista, lo novedoso aquí es que, si bien podemos pensar en ejemplos en los que lo pasional y lo irracional han sido componentes importantes de un posicionamiento estético (en la literatura gótica, por ejemplo, o en parte importante de la crítica literaria anterior al siglo XVIII, donde se juzgaba la excelencia de una obra de arte a partir de su capacidad de conmover), Duffy tiene una posición muy visible en los espacios donde las emociones y lo privado tendían a dejarse de lado: me refiero al carácter público del puesto de Poeta Laureada, y también al hecho de que, en Reino Unido, sus poemas son lecturas obligatorias para los exámenes GCSE y A-Levels. Sus poemas de amor han recibido premios importantes (notablemente, el premio T. S. Eliot, otorgado a su libro *Rapture*), pero no considero que esto sea evidencia de que la indisciplina y la voz crítica que los distinguen se hayan asimilado a las instituciones dominantes.

Ya en el análisis de “Warming Her Pearls” señalé la herencia del petrarquismo, las posibles conexiones con otros poemas de amor canónicos, y la respuesta de Duffy a sus convenciones, que hablan de una poesía que está dentro y a la vez fuera de la tradición; parte importante de esta ambivalencia es la entrada al poema de amor de cuerpos femeninos deseantes marcados como indisciplinados, que son centrales para alterar el espacio del poema. Para continuar explorando la aproximación indisciplinada de Duffy al canon de la lírica amatoria y la tradición, ahora voy a concentrarme en el lugar del deseo femenino en el soneto.

Académicas como Mary B. Moore y Natasha Distiller coinciden en que el soneto es un género en el que se ha construido una noción hegemónica de sujeto deseante, y es claro que no cualquier tipo de cuerpo tendrá igual acceso a esta posición. La participación de las autoras en el soneto es especialmente compleja por la combinación de dos factores. El primero es el hecho de que el soneto surge en un entorno cortesano, en donde el dominio de la retórica y el ingenio eran aptitudes muy estimadas. En segundo lugar, el soneto también nace como una forma idónea para la expresión del deseo, que permite afirmar una identidad a partir de situarse en oposición a un/a otro/a deseado/a. Ni la elocuencia ni la expresión del deseo erótico eran cualidades apreciadas en las mujeres del Renacimiento. En consecuencia, afirma Distiller, “in Western culture the position of being a desiring subject speaking in public is gendered male” (1). Esta validación de sólo algunos sujetos deseantes no es únicamente una construcción textual. El soneto, de acuerdo con Distiller, ofrece un modo canónico de articular el deseo en la cultura occidental (2), y su modelo de subjetividad definida por el deseo ha sido tan influyente que podría considerársele, como hace Moore, un “master discourse” o, siguiendo a Teresa de Lauretis, una tecnología de género (Moore, *Desiring Voices* 14). Las convenciones del soneto y su modo particular de representar el discurso del enamoramiento “became so pervasive in popular conceptions and discourses of desire that they constitute a subject position within a Western cultural erotic language. Petrarchan conventions for subject positions, in other words, transcend the historically-specific literary” (Distiller 2).

El estudio de Distiller explora las estrategias que las mujeres poetas emplearon para habitar y abrir un espacio en el soneto y en el petrarquismo, específicamente en la tradición del soneto en inglés. Según Distiller, las referencias en la teoría psicoanalítica a la literatura inglesa del Renacimiento contribuyen a formular un modelo cíclico: la idea de un sujeto que se constituye a través de un lenguaje que articula el deseo como falta pasa de la

poesía al psicoanálisis, y después regresa a los poemas cuando las/los lectoras/es adoptan el psicoanálisis como perspectiva teórica: “If psychoanalysis has helped develop a language which describes (and in doing so in part creates, confirms, and endorses) modern gendered subjectivity, this language is informed by Petrarchan positions on being in love and speaking about it” (21-22). Así, Distiller sigue la tradición intelectual que va de Lacan a Luce Irigaray, y que permite entender cómo el lenguaje es necesario para la constitución del sujeto; en este caso, en el soneto tenemos un modo lírico basado en el acto de enunciar el deseo en público y a partir de esto asumir una posición que “initially wants to exclude the female as subject, in part because it requires her to be its object” (4-5).

En el soneto petrarquista, “the poet spoke himself into being by speaking of his desire, in front of an audience” (Distiller 22), y como se ha dicho ya, esta posición en un primer momento no está diseñada para la autoría femenina. Esto no es lo mismo que decir que las mujeres renacentistas absolutamente no escribían sonetos, pues el género no era lo único que determinaba el acceso a una cultura escrita y literaria [“royalty, nobility, money, marital status, religion, all contributed to the possibilities available to women to forge social and personal identities, together with the laws of gender” (Distiller 23)]. Además, un soneto firmado por una mujer puede, naturalmente, “performar” una voz masculina sin cuestionar las políticas sexuales del poema, y existe también una tradición de sonetos donde un hombre desea a otro hombre (Michelangelo Buonarotti, Shakespeare). Pero lo que es claro es que en los primeros siglos de la vida del soneto esta enunciación pública del deseo era inaccesible para la mayoría de las autoras, a causa de discursos que conectaban la voz pública de las mujeres con la indisciplina. Este control se dirige a lo que las mujeres pudieran sentir, un patrón que se repetirá en la historia de la lectura femenina: Thomas Salter, autor de un *conduct book* publicado en 1579, *The Mirror of Modesty*, se preocupa no sólo por lo que las mujeres pudieran escribir, sino por lo que

leían, y mira con desaprobación la lectura de “sonnettes” y de “lascivious songes, filthie ballades, and undecent bookes” (cit. en Sanders 8). Este tipo de esfuerzos por limitar qué se representa, pero especialmente para quién se representa, recuerda el peligro de provocar los afectos equivocados que mencioné al inicio de este capítulo. La necesidad de estos consejos sugiere, sin embargo, que sí había lectoras y poetas indisciplinadas, pero su poder en el campo cultural no era suficiente aún para conseguir un balance en estos esquemas del poema de amor. En conclusión, “Petrarchism as it developed in England comprised a performance of desire where subject positions became implicitly gendered” (Distiller 27).

A pesar de estas narrativas del deseo que parecerían dificultar para las autoras la escritura de sonetos amorios, puede trazarse una genealogía de mujeres poetas que escribieron sonetos en inglés, francés, italiano y español desde el siglo XVI. En la literatura en lengua inglesa esta genealogía empieza con Lady Mary Wroth (la primera poeta en publicar una secuencia de sonetos amorios en inglés, en 1621); continúa con Christina Rossetti y Elizabeth Barrett Browning, y llega al siglo XX con la obra de Edna St. Vincent Millay, Adrienne Rich y Marilyn Hacker, por mencionar sólo algunas. Moore explica esta continuidad a partir de las posibilidades que el petrarquismo ofrece para la construcción de un Yo: en la posición ambigua del poeta, escindido siempre entre “fuego y hielo”, libertad y encadenamiento, dolor y goce, vida y muerte (*Desiring Voices* 7), y en la forma en que el yo lírico del soneto petrarquista oscila entre vulnerabilidad y autoafirmación, es posible que las autoras encontraran una vía para desestabilizar las narrativas de la feminidad. La dama puede ser tanto angelical como cruel, por ejemplo, y en ocasiones las distinciones binarias se vuelven borrosas, como cuando el Astrophel de Philip Sidney no es un cortesano elocuente, sino un escritor aquejado por el bloqueo, que compara su esfuerzo

con el de una mujer en trabajo de parto y al final del soneto es reprendido por la musa.⁴⁸ En conclusión, “[w]omen *did* write Petrarchan sonnets, thereby modeling female selves as complicated and worthy subjects, in part because it was a technology of gender” (*Desiring Voices* 11-12, énfasis en el original). Sobre esta cuestión de la agentividad femenina en el petrarquismo, Valeria Finucci cita los hallazgos de Virginia Cox: “Cox thus opens Petrarch’s work to positive appropriations on the part of female poets by showing that Petrarchan poetry could enable women both as fragmented objects of inquiry within a poetic text and, in a self-conscious way, as creative *auctores* of a text” (459-460).

En un pasaje que, aunque extenso, vale la pena citar, Mary B. Moore señala las siguientes estrategias que las autoras han ideado para adecuar el soneto a su propia voz y a sus propios fines. Con esto, tendremos un contexto completo para revisar uno de los poemas de Duffy que más claramente dialoga con el soneto renacentista en inglés:

Women’s revisionary strategies observed in this study include, but are not limited to, using self-reflexivity and deixis to exemplify and model females as authors as subjects of speech, vision, writing and desire, directly revising Petrarch’s language to exclude or include elements related to gender and sex; alluding to and transforming myths that involve women; mourning women’s experiences of loss and victimization, revising conventional Petrarchan tropes and images to undercut implicit assumptions about gender —questioning the necessity of female beauty as the key to desire, for example, or using blazon to objectify male lovers, or using the paradox of liberty and freedom to suggest women’s actual lack of such liberty; revising the Petrarchan audience so as to emphasize its female members;

⁴⁸ “Thus, great with childe to speak, and helplesse in my throwes, / Biting my trewand pen, beating my selfe for spite, / Fool, said my Muse to me, looke in thy heart, and write” (*Astrophel and Stella* I, 12-14).

emphasizing physicality and sexuality as if flaunting transgressive behavior or, conversely, emphasizing virtue and constancy despite erotic language as if sacralizing the erotic; alluding to and directly reversing master discourses about women— for example, undermining women’s association with materiality by associating men with matter, regendering irrationality and chaos commonly associated with women as male, regendering poetic form as female when all form is commonly associated with maleness; portraying men as economically and socially empowered in contrast to disempowered women; undercutting differences between the powers of the genders by presenting male beloveds as poets, and more. (Moore, *Desiring Voices* 12-13).

En el siguiente poema de Duffy que analizaré podremos reconocer algunas de estas estrategias, pero antes quiero referirme rápidamente a una de las predecesoras de Duffy en la escritura de sonetos que, además de ser autorreflexivos, pretenden recuperar la perspectiva de las mujeres. Christina Rossetti, quien fuera en su momento una candidata a convertirse en Poeta Laureada, incluyó un breve prefacio a su secuencia de sonetos *Monna Innominata*⁴⁹ (1891); en este texto afirma que mujeres como Beatrice y Laura

have alike paid the exceptional penalty of exceptional honor, and have come down to us resplendent with charms, but (at least, to my apprehension) scant of attractiveness. These heroines of world-wide fame were preceded by a bevy of unnamed ladies, “*donne innominate*” sung by a school of less conspicuous poets; and in that land and that period which gave simultaneous birth to Catholics, to Albigenses, and to Troubadours, one can imagine many a lady as sharing her lover’s poetic aptitude . . . *Had such a lady spoken for herself, the portrait left us might*

⁴⁹ “Monna” aquí significa dama o señora, como en “Mona Lisa”.

have appeared more tender, if less dignified, than any drawn even by a devoted friend. (énfasis mío)

Rossetti responde a esta representación limitada de las mujeres mediante este “soneto de sonetos”, una secuencia de catorce poemas, cada uno precedido por epígrafes de Dante y Petrarca. Además de esta forma autorreflexiva, Mary Moore destaca la cualidad dramática de los sonetos de Rossetti, ya que en ellos la poeta

assumes a performative speaking stance, inhabiting the personas of the seemingly silent women depicted in earlier sonnets, writing their hitherto unwritten poems. This stance not only makes the act of writing sonnets as a female crucial to the poems’ genre revision: it also fictionalizes the poems so that Rossetti, in Antony Harrison’s words, can provide both ‘voice’ and ‘character’ to the monna innominata. (“Laura’s Laurels” 486)

Las voces poéticas de *The World’s Wife* son precisamente estas “unnamed ladies” o *donne innominate*, conocidas únicamente como Mrs. Midas, Mrs. Darwin o Mrs. Sisyphus. Anne Hathaway no es Mrs. Shakespeare, evidentemente, pero en la versión de Duffy sí que se trata de una mujer que compartía “her lover’s poetic aptitude”:

Anne Hathaway

‘Item I gyve unto my wief my second best bed...’

(from Shakespeare’s will)

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

5

to his, now echo, assonance; his touch
a verb dancing in the centre of a noun.
Some nights I dreamed he'd written me, the bed
a page beneath his writer's hands. Romance
and drama played by touch, by scent, by taste. 10
In the other bed, the best, our guests dozed on,
dribbling their prose. My living laughing love —
I hold him in the casket of my widow's head
as he held me upon that next best bed. (*CP*256)

Las estrategias que podemos reconocer aquí de la cita anterior de Moore son la autorreflexividad (Duffy se vale de un soneto, que a la vez es un monólogo dramático, para deconstruir un mito en torno a uno de los sonetistas más famosos), la puesta en escena de un personaje femenino como sujeto del discurso y del deseo, la revisión de un mito sobre una mujer célebre en la historia literaria y el énfasis en una sexualidad que no se representa como algo que debe reprimirse. También se trata de un poema que admite cierto “caos” en el orden del soneto, y esto podría entenderse como una celebración de esos cuerpos desprolijos e incontenibles de los que he estado hablando: en los términos de Moore, este soneto estaría “regendering poetic form as female when all form is commonly associated with maleness” (*Desiring Voices* 13). Señalo esto porque, de haber querido que Anne hablara en un soneto perfecto, Duffy podría haberlo hecho, pero en este caso la flexibilidad de la forma puede indicar la transformación de esta cuando el poema es enunciado por una voz femenina que no se pretende incorpórea. En todo caso, a lo que está apuntando Moore es a que la forma no es neutra: “literary forms and conventions thus transmit ideologies, and the imitators of literary forms implicitly evoke, accept, confront, or revise ideology”

(*Desiring Voices* 9). Por último, el soneto construye una narrativa de Anne Hathaway como una sonetista y como una coautora a la par de Shakespeare.

La reconstrucción de Anne Hathaway, una labor que se ha intensificado en los últimos ciento cincuenta años, ha estado a cargo de un grupo heterogéneo que incluye a los autores de narrativas posmodernas, a los académicos, y hasta a los turistas que visitan Stratford-upon-Avon (Scheil, *Imagining* xvii). Rara vez esta reconstrucción se ha llevado a cabo como un fin en sí mismo. Dice Katherine West Scheil: “it could be argued that versions of Anne Hathaway are always constructed in connection with Shakespeare, and that the ways she is depicted are designed to produce a particular ‘Shakespeare’ rather than an independent portrayal of Hathaway as an early modern woman unconstrained by her relationship to her famous husband” (“The Second Best Bed” 59-60). En los esbozos biográficos de Shakespeare, Anne Hathaway aparece únicamente en dos momentos: el primero refiere a la evidencia de que Shakespeare y Anne Hathaway se casaron en 1582, posiblemente debido a que Anne estaba embarazada de Susanna, la hija mayor de ambos. El segundo momento es 1616, cuando en el testamento de Shakespeare queda registrado que Anne heredará únicamente “la segunda mejor cama”, una frase cuyo significado se ha debatido durante cuatro siglos. Los/las biógrafos/as se han dividido entre quienes leen en el testamento un acto de desdén, o uno de estima. Lo que parece seguro es que Anne y Shakespeare pasaron mucho tiempo separados, pues Shakespeare ya estaba trabajando en Londres en 1592, y no volvería a establecerse en Stratford-upon-Avon sino hasta 1611, donde murió cinco años después. Es precisamente este reencuentro en los últimos años de vida del poeta lo que ha creado esta necesidad de especular sobre el matrimonio de Anne y Shakespeare (Scheil, *Imagining* xviii).

El soneto-monólogo “Anne Hathaway” de Duffy cuestiona la idea ampliamente difundida de que Anne no tuvo prácticamente ningún rol en la obra de Shakespeare. Al

proponer lo contrario, el poema de Duffy se suma a las novelas y obras de teatro que parten de la pregunta “What if...?” para desestabilizar las narrativas tanto académicas como populares sobre la figura de Anne y así abren nuevas vías interpretativas y creativas, por ejemplo, buscando indicios de Anne en los personajes femeninos de las obras de teatro (Scheil, *Imagining* 193).⁵⁰ No hay evidencia histórica de que Anne y Shakespeare fueran felices, pero las afirmaciones de que entre ellos existía tanta hostilidad que incluso Shakespeare se opuso a que los enterraran juntos tampoco tienen fundamento. Estas dos posturas en competencia, aunque parezcan especulativas o fantasiosas, son relevantes por una razón que Scheil expresa convincentemente:

The Annes that have been constructed over the last several hundred years are not just efforts to reconstruct the past; they are also commentaries on the present, and on how the past is filtered through contemporary mindsets and attitudes . . . the fact that she is linked to Shakespeare, and to his cultural power, offers unusual opportunities for her to give voice to various positions; she has the potential to unleash, authorize, endorse, and promote a wide variety of conceptions of women, motherhood, and marriage. (xv)

Sugiero ver en este poema un artificio textual, como lo es todo soneto, pero también un experimento por parte de Duffy de la creación de un lenguaje del deseo femenino, y una reformulación de la idea shakesperiana de que el cuerpo poético podrá trascender el cuerpo material. Por último, conviene recordar que, si esta Anne es ficcional, Shakespeare

⁵⁰ “Millennial Anne Hathaways & Women Audiences”, el último capítulo de *Imagining Shakespeare’s Wife*, de Katherine West Scheil, trata precisamente de las obras de teatro, novelas históricas y novelas rosas de 1990 al presente, que ficcionalizan a Anne y a Shakespeare para promover posiciones muy diversas ante los debates contemporáneos sobre género, sexualidad, relaciones, vida profesional y maternidad.

también lo es. La vida de la Anne real es tan elusiva⁵¹ que es posible sugerir que todas estas representaciones posteriores “represent the many attempts to find the key to ‘unlock Shakespeare’s heart,’ to paraphrase Wordsworth; to bring him into alignment with various social, political, and personal agendas; and to transform him from a Genius to a man” (Scheil xv), como si esta obsesión de reconstruir la intención de un testamento (*will*) fuera también un intento de reconstruir a *Will*.

En el poema de Duffy, “la segunda mejor cama” se reinterpreta como un sitio de intimidad y pasión, que contrasta con la cama “prosaica” que ocupaban los invitados. La cama que Anne hereda había sido el espacio que los transportaba a los escenarios de las obras de teatro: bosques, castillos, acantilados; Scheil se refiere a este motivo como “‘the bed-as-playhouse’ motif” (“The Second Best Bed” 66). Aparece otra vez el motivo de las perlas, pero aquí el propio cuerpo de Anne es el mar en el que el poeta se zambulle en busca del tesoro. El discurso del cuerpo apasionado es el discurso del vértigo, de ese “spinning world” que Anne y Shakespeare compartieron. Las imágenes típicas del soneto petrarquista están allí, “My lover’s words / were shooting stars which fell to earth as kisses / on these lips” (3-4), pero la relación entre cuerpo femenino, seducción y lenguaje funciona de manera muy diferente, más similar al momento en que Little Red Cap entra a la cueva del lobo (la poesía androcéntrica) en el primer poema de *The World’s Wife*: “Words, words were truly alive on the tongue, in the head, / warm, beating, frantic, winged; music and blood” (CP 230). “These lips” también enfatiza que es Anne quien habla. El lenguaje de la sensualidad no se amolda perfectamente a la estructura del soneto: en el primer cuarteto aún puede identificarse el esquema de rimas ABAB (aunque esta

⁵¹ Ni siquiera su nombre es totalmente estable: en la licencia de matrimonio, su apellido fue registrado como “Whateley”, lo cual ha generado más especulación sobre si existieron dos Annes en la vida de Shakespeare, aunque la mayoría de los académicos están seguros de que se trata sencillamente de un error del amanuense (Scheil, *Imagining* 8).

estrofa emplea la *half-rhyme*, en este caso la coincidencia fonética se encuentra sólo en las consonantes), pero en los siguientes dos prácticamente todos los versos tienen terminaciones diferentes, y el soneto se construye entonces con “a softer rhyme / to his, now echo, assonance” (6), y con mayor atención a los sentidos corpóreos [“Romance / and drama played by touch, by scent, by taste” (9-10)] que a la vista, el sentido predominante en la tradición a la que este poema responde.⁵² Pero la marca más distintiva del soneto isabelino está allí: el dístico final con rima GG (head/bed), que es parte de un campo semántico que entrelaza forma y contenido: *couplet, couple, coupling*.

La metáfora central del poema es la del sexo como una forma de escritura, pues tanto la sábana como la hoja de papel son “a page beneath his writer’s hands” (9). A diferencia de otros poemas en *The World’s Wife* (“Eurydice”, por ejemplo), Anne no rechaza haber sido escrita por su compañero. La lectura más obvia sería pensar que Anne no se concibe a sí misma como pasiva, sino que piensa en sí misma como una coautora, y no como la caricatura de una musa, no como “any she belied with false compare” (“Sonnet 130” 14). Tampoco es exactamente “la mente maestra” detrás de un autor sobrevalorado, como Mrs. Darwin, o una *ghostwriter*, como la caracterizan algunas novelas históricas contemporáneas. Sin embargo, Scheil dice del poema de Duffy que “in a sense, Shakespeare has written [Anne] into existence, or at least, he has inspired the construction and memorialization of multiple Annes” (*Imagining* xviii-xix). Por último, el hecho de que Shakespeare como “[a] living, laughing love” (12) ahora habite en la mente de Anne, “the casket of my widow’s head” (13), recupera un motivo claramente tomado de

⁵²Aquí regresamos al modelo Medusa-Perseo, donde mirar también es tener el poder de hablar: In Petrarch’s ideological heritage, gazing is one sign of subjectivity, an emblem and marker: desire coincides with gazing and then with speech in Petrarch’s beloved Augustine; in the troubadours, gazing speech and desire coincides with poetry. The gazing, active Medusa in Petrarch’s poems reveals the threat implicit in the conjunction of femininity with desire, gazing and agency. (Moore, *Desiring Voices* 51)

los sonetos de Shakespeare: la idea de que el soneto puede ser una especie de tumba más permanente que el monumento de piedra, y así se asegurará la supervivencia del amado o amada:

Not marble nor the gilded monuments
Of princes shall outlive this powerful rhyme,
But you shall shine more bright in these contents
Than unswept stone besmeared with sluttish time. (“Sonnet 55”, 1-4)

Moore afirma que “[a] sonnet intricately encloses its contents, often with bodily or erotic connotations: it is an erotic mirror, an intricately wrought vial, a reproductive space, a human body” (*Desiring Voices* 9). Recapitulemos las dimensiones del cuerpo en el soneto de Duffy. El misterio y la fascinación por Anne Hathaway se explican con base en la fascinación que generaciones de lectores han sentido por su cuerpo en tanto cuerpo de mujer: el cuerpo de una mujer mayor que Shakespeare, que seguramente compartió su cama, tuvo a sus tres hijos, y al morir fue enterrada en una tumba diferente. Estos pocos datos, dice Scheil, “seem to coalesce around issues of domesticity and sexuality: the age difference of eight years between the Shakespeares; the fact that she engaged in premarital sex (evident from the time between her marriage and the birth of their daughter Susanna); and her connection to the Hathaway cottage and its world of domesticity” (“The Second Best Bed” 59). Biógrafos como Stephen Greenblatt han postulado que este mundo de la domesticidad y de los cuerpos desprolijos de las mujeres y niños es precisamente el mundo del que Shakespeare tenía que escapar para convertirse en el poeta más grande de todos los tiempos. Sin embargo, en el poema de Duffy, sin este cuerpo femenino no existiría esa producción poética. Aunque el cuerpo de Anne Hathaway está lejos de ser el cuerpo más indisciplinado de la colección *The World’s Wife* (se trata del deseo de una mujer heterosexual, en el contexto de un matrimonio feliz), no coincido con

que Duffy esté aquí empleando a Anne como un medio de acceso al Shakespeare humano. Él ya ha sido canonizado, monumentalizado; el giro radica en que la mente de Anne fue el primer espacio en el que consiguió vencer al tiempo, como la promesa que los sonetos de Shakespeare le hicieran al *Fair Youth*. El poder poético/erótico de Anne es un ejemplo de cómo el cuerpo apasionado imaginado por Duffy interviene en la tradición literaria y hace posible una revaloración de este mundo de domesticidad, privacidad y deseo femenino.

2. 4. El lenguaje del goce en *Rapture*

Para regresar al tema con el que inicié este capítulo, el discurso del cuerpo apasionado y del cuerpo en éxtasis, y su capacidad de alterar, conmover y transformar, es necesario contextualizar *Rapture* (2005), el libro con el que Duffy obtuvo el Premio T. S. Eliot en el año de su publicación. Los cincuenta y dos poemas que conforman la colección funcionan como un ciclo o una secuencia, y narran las etapas de una relación amorosa: “a familiar trajectory from first infatuation through swings of emotion from despair to ecstasy, culminating in a final section on separation, loss and grief” (Campbell 87). A pesar de las divisiones convencionales (cada poema tiene un título y se separan con saltos de página), estoy de acuerdo con Angelica Michelis cuando afirma que es posible leer *Rapture* como “a book-length love poem” (64). Esto queda evidenciado por una red de motivos que aparecen a lo largo de la secuencia —la luna, el río, la hierba, el viento y las aves— y por las referencias al paso de las estaciones, que hacen posible reconstruir una narrativa en la que la relación amorosa se enmarca en el ciclo de un año, como sugieren los cincuenta y dos poemas que indicarían un periodo de cincuenta y dos semanas.

En cuanto a los aspectos formales, el soneto está siempre presente en *Rapture*: un tercio del total son poemas de catorce versos, y entre estos, “many exhibit that crack or break we associate with the Shakespearian love poem” (Campbell 87). Este es el caso del

poema titular, “Rapture” (CP384). Esta presencia tan relevante del soneto (o de esquemas derivados de él) apoya la lectura la colección como una secuencia: si en *Rapture* predomina el soneto, es lógico leer los poemas como conjunto, dado que los sonetos se han agrupado en secuencias narrativas y temáticas desde el Renacimiento. Con esto en mente, es viable asumir que la voz poética y la amada son las mismas en todos los poemas de *Rapture*. Por esta unidad en la secuencia, el método de análisis será un poco diferente del que he empleado hasta ahora, ya que en el caso de una colección como *Rapture* resulta más difícil estudiar un poema aislado, y por esta razón voy a referirme a varios de ellos para completar y contextualizar la interpretación de ejemplos particulares.

Otro elemento que enlaza la secuencia es la aparición de la amada en el entorno natural: “The summer grass under my palms is your hair”, “the curve of the turning earth your spine” (“Haworth”, CP 374); “a cloud disclosing itself overhead / is your opening hand”, “the sun’s soft bite on my face is your mouth” (“Absence”, CP378). Esto no sólo marca una diferencia entre *Rapture* y la lírica amorosa en los poemarios más tempranos de Duffy, más concentrada en la representación de relaciones casuales que tienen como trasfondo “gritty urban settings” (Dowson, *Poet for Our Times* 102); me parece que en estas metáforas que parecen familiares, y sin embargo permanecen ambiguas o elusivas, es posible identificar una negativa a describir el cuerpo de la amada. En el apartado 1.4 de esta tesis, al analizar la sección de “Beautiful” que trata sobre Helena de Troya, señalé los versos en los que la dama de compañía, quien amó más a Helena, se niega a describir el aspecto de la mujer hermosa; interpreto esa negación como un acto de protesta contra los modos de representar el cuerpo femenino que reproducen su objetificación y desposesión. Así, en *Rapture*, la fascinación de la voz poética se dirige primordialmente al nombre de la amada: este es “a charm”, “a spell” (“You” CP369), un rezo, una rima (“Name” CP371) o un cántico (“Ithaca” CP418). Nunca hay una descripción convencional de la amada, porque

esto reiteraría los patrones que establecen el cuerpo femenino como *objeto* del deseo, y no como sujeto deseante. En “Text”, esto se lleva más allá y se expresa como una incapacidad de representar: “I try to picture your hands, / their image is blurred” (CP 370). Lo que sí vemos es el cuerpo afectado de la voz poética y su experiencia de raptó o arrobó: en “You”, la pasión se representa mediante la imagen de un corazón extremadamente sediento (“parched”) y hambriento, “like a tiger ready to kill; a flame’s fierce lick under the skin” (CP 369); la sed saciada se compara con imágenes de ríos, cascadas y lluvia (“Rain” CP 377).

Sumadas al diálogo crítico con el canon, que explicaré al final de este apartado, estas intervenciones hacen posible una transformación de los códigos tradicionales de expresión del deseo. Por ejemplo, en “If I Was Dead” se recupera el *topos* del amor más allá de la muerte, pero quien habla es una mujer deseante, incluso voraz:

I swear your love
would raise me
out of my grave
in my flesh and blood,

like Lazarus;
hungry for this,
and this, and this,
your living kiss. (CP 380–81)

Este tipo de imágenes de la pasión amorosa como algo visceral no son un obstáculo para que la poeta demuestre que el cuerpo que siente puede ser también un cuerpo que piensa, desarticulando así la oposición razón–emoción; la unión entre ambas se expresa en el último verso de “Rapture”, “Desire and passion in the thinking air” (CP 384).

Al inicio de este capítulo reflexioné sobre la idea de la pasión amorosa como algo que excede el lenguaje, cuyo carácter “indecible” lo aproxima al concepto de *affect*, y me propuse relacionar esa cuestión con el cuerpo apasionado (entendido como un tipo de cuerpo indisciplinado, que excede sus límites y se abre hacia el mundo al responder afectivamente a este) en la poesía de Duffy. En *Rapture*, sin embargo, la insuficiencia u opacidad del lenguaje puede tanto surgir en momentos de placer como anticipar el distanciamiento de las amantes. Nuevamente en “Text”, la voz poética reconoce que “The codes we send / arrive with a broken chord”, “Nothing my thumbs press / will ever be heard” (CP370). El teléfono celular, al que la voz poética cuidaba como si fuera “an injured bird” (“Text”, CP370), se convierte en los momentos de separación en “the stiff body of my phone” (“Wintering”, CP404), cuando la amada deja de responder. El silencio de las amantes puede tener significados muy distintos en momentos diferentes de la relación. Esto me lleva al punto que comentaré hacia el final de esta sección: en contraste con el movimiento continuo de las amantes y de su entorno a lo largo de la colección, los últimos poemas de *Rapture* sugieren que la representación del cuerpo se estabiliza cuando el amor ya no es más.

Desde mi punto de vista, insistir en la irrepresentabilidad del cuerpo sintiente no quiere decir que este quede desterrado del poema. Aquí podríamos recordar la “ausencia ilusoria” que David Hillman y Ulrika Maude atribuyen a las representaciones literarias del cuerpo, y también podemos volver a la cita de Gray que comenté al inicio de este capítulo: “love poetry . . . succeeds by displaying its own failure” (12). De acuerdo con Butler, este “borrarse a sí mismo” es integral para el discurso del deseo: “the writing of desire will seek to cancel itself as writing and will always also fail to cancel itself completely” (“Desire” 374); si entendemos el deseo como algo que impulsa el lenguaje, el deseo justamente se definiría por eludir la representación al mismo tiempo que reinicia el proceso. La misma

estructura cíclica de *Rapture* (las estaciones del año, las cincuenta y dos semanas) podría remitir a esto. La relación amorosa podrá haber terminado, pero los cuerpos sintientes no se vuelven irrelevantes; lo pasional continúa influyendo en la escritura y en la lectura afectiva.

En primer lugar revisaré el poema “River”, en el que se reúnen los temas que he estado mencionando: la insuficiencia del lenguaje para abarcar el cuerpo apasionado, los elementos naturales como proyección del deseo, y el afecto como aquello que acerca o aleja y media el contacto entre los cuerpos. Después, revisaré brevemente dos poemas que se ubican casi al final de la colección, “The Love Poem” y “Art”, que ejemplifican cómo el cuerpo apasionado se detiene o se estabiliza en la representación cuando la relación amorosa se termina.

River

Down by the river, under the trees, love waits for me
to walk from the journeying years of my time and arrive.

I part the leaves and they toss me a blessing of rain.

The river stirs and turns consoling and fondling itself
with watery hands, its clear limbs parting and closing.

5

Grey as a secret, the heron bows its head on the bank.

I drop my past on the grass and open my arms, which ache
as though they held up this heavy sky, or had pressed
against window glass all night as my eyes sieved the stars;

open my mouth, wordless at last meeting love at last, dry

10

from travelling so long, shy of a prayer. You step from the shade,
and I feel love come to my arms and cover my mouth, feel

my soul swoop and ease itself into my skin, like a bird
threading a river. Then I can look love full in the face, see
who you are I have come this far to find, the love of my life. (CP373)

“River” sigue una progresión de la anticipación a la satisfacción: traza el recorrido de una viajera sedienta hacia el río donde encontrará alivio en algo extraordinario [“the love of my life” (15)] y donde su alma y su cuerpo se unirán en forma efímera, ya que la imagen del río sugiere que este es un estado de éxtasis momentáneo, cambiante y móvil (12-13). Al llegar al encuentro con su amada, sus brazos están adoloridos “as though they held up this heavy sky” (8) y ha permanecido en vela como la doncella de “Warming Her Pearls”. Cuando quiere decir algo, se encuentra con que se ha quedado muda, cautivada. Este es un efecto que hemos visto antes, en el encuentro con Medusa, o en el espejo de “Warming Her Pearls”. Pero aquí sucede de manera muy distinta. A diferencia del encuentro entre el observador/enunciador y Medusa, que se define por el terror que ocasiona la posibilidad de ser petrificado y silenciado, en “River” el momento en el que la voz poética cede a la pasión que la “amordaza” —“I feel love come to my arms and cover my mouth” (11)— no se experimenta como aterrador sino como placentero. En “River”, la voz poética no tiene miedo de “to look love full in the face” (14). El cuerpo apasionado encuentra placer en la disolución, y aquí podemos remitirnos al concepto de *jouissance*, el placer erótico que desestabiliza el orden de lo simbólico y que pone en crisis las fronteras de un cuerpo cerrado y estable. Enamorarse se describe en términos de indefensión, como si la amante fuera invadida por una fuerza desestabilizadora o se rindiera ante esta, y aunque este encuentro sea consensuado, no deja de ser abumador. Esta ambivalencia,

como sugerí arriba, recuerda el “efecto Medusa”, en el que el horror coexiste con una atracción hacia el poder de la imagen, reacción que puede explicarse mediante el concepto de lo sublime. Lo sublime y la *jouissance* son conceptos emparentados, según explica Mary Klages: “*la jouissance* is an experience that is beyond language or mere pleasure. . . its closest parallel would be the experience of the sublime, which is a combination of ecstasy and terror” (45). De hecho, Medusa aparece en otro poema de *Rapture*, “Answer”, que trata también del éxtasis de la amante al ser tragada o aniquilada por la amada:

If you were made of fire,
your head a wild Medusa hissing flame,
your tongue a red-hot poker in your throat,
your heart a small coal glowing in your chest,
your fingers burning pungent brands on flesh,
if you were fire, if you were made of fire, yes, yes.

If you were made of water,
your voice a roaring, foaming waterfall,
your arms a whirlpool spinning me around,
your breast a deep, deep lake nursing the drowned,
your mouth an ocean, waves torn from your breath,
if you were water, if you were made of water, yes, yes. (*CP* 407)

Enseguida de cuatro estrofas que se centran cada una en un elemento diferente (roca, fuego, agua y aire), y que se caracterizan por este deseo de disolución en este otro cuerpo formidable, “Answer” termina así: “or if your were none of these, but really death / the answer is yes, yes” (*CP* 408). Si la *jouissance* tiene una manifestación en los aspectos formales del poema, aquí habría que destacar el contraste entre un tipo de verso tradicional

(trímetro y pentámetro yámbico) y el extático “yes, yes” con el que termina cada estrofa. En “River” no hay una alusión al ahogamiento, a ser tragada por un remolino o cascada como en “Answer”, pero sí aparece el agua como un motivo ligado al placer y la sensualidad en la unión con otro cuerpo. Como dije antes, la voz poética frecuentemente encuentra ecos de sus emociones en la naturaleza; aquí el goce se representa con la imagen del río, humanizado como un cuerpo deseante: “stirs and turns consoling and fondling itself / with watery hands, its clear limbs parting and closing” (4-5).

La noción del discurso amoroso como expresión de un apetito incontenible es una preocupación central del artículo de Angelica Michelis “Rhyming Hunger: Poetry, Love and Cannibalism”. A partir de la idea de que en *Rapture* encontramos “poetic texts that imagine, and, at times, struggle with, love as an act of devouring and being devoured” (63), Michelis discurre sobre los muchos niveles de significado del título del libro y señala una conexión entre las palabras “rapture”, “ravish” y “ravenous”:

In its various meanings, from the original to more current ones, ravenous suggests a link between predatory, violent and ferocious behavior and feelings of hunger and (gluttonous) appetite. As a title for a collection of love poetry, the meanings of rapture configure the spectrum of love as a semantic, as well as an emotional space where feelings of delighted enthusiasm reside next to the terrors of sexual violence and predatory hunger. (Michelis 64)

A partir de esto, Michelis relaciona el discurso del deseo con el discurso del apetito voraz: en el lenguaje del arrebató, la amante hambrienta desea devorar y ser devorada. Desde el epígrafe que abre la colección, que Duffy toma de *The Two Gentlemen of Verona*, el amor se nombra como algo que altera y desajusta todas las actividades del amante, incluyendo sus comidas: “Now I can break my fast, dine, sup, and sleep / Upon the very naked name

of Love” (2. 4. 138-9, CP368),⁵³ este epígafe conecta el discurso amoroso con una necesidad primaria. Para expresar el deseo voraz que desestabiliza la moderación exigida a los cuerpos femeninos, las imágenes de hambre e ingestión son especialmente adecuadas: “discourses on food and eating are inhabited by the uncanny and its tendency to disturb a straightforward differentiation between inside and outside” (Michelis 65). El carácter insólito y perturbador de la alimentación reaparecerá en el tercer capítulo de esta tesis, en el análisis de “The Diet”. Este comentario de Michelis puede relacionarse con el cuerpo indisciplinado como se ha definido en este capítulo: no cerrado ni completo, sino afectado por otros cuerpos y capaz de afectarlos a su vez; desestabilizador y cercano a lo innombrable.

Así, Michelis continúa: “[t]here is a range of poems in *Rapture* that bring to mind such uncanny processes of transformation and the sense that the self is forcefully invaded by something that is, initially, exterior and alien to it” (65). En el primer poema de la colección, “You”, la voz poética describe el enamoramiento como un “glamorous hell”; esto consiste, según Michelis, en esta ambigüedad entre atracción y terror: “the tensions between the desire of being devoured and annihilated by the lover and, at the same time, the very fear of becoming the prey of ‘a tiger ready to kill’” (66). La posibilidad emocionante de abrir las fronteras del cuerpo a la entrada de lo exterior o lo otro, de dejarse *alterar*, puede ser también una forma de explicar el placer, y en eso coinciden el placer gustativo y el placer erótico. Sobre esto, Ahmed comenta:

⁵³ En *The Two Gentlemen of Verona* estas líneas son pronunciadas por Proteus, un personaje que se burlaba de quienes padecían un enamoramiento irracional (pues eran controlados por sus emociones) y que ahora inesperadamente se ve obligado a “tragarse sus palabras”: pierde el apetito, su corazón duele, suspira y se lamenta, afectado por una pasión que lo hace pasar las noches en vela, contemplando su propio estado desordenado (2.4.119-133). Sin embargo, Proteus admite que este gran pesar también es el mayor placer que existe en el mundo, el *glamorous hell* del que habla Duffy en “You”.

Pleasure also brings attention to surfaces, which surface as impressions through encounters with other. But the intensification of the surface has a very different effect in experiences of pleasure: the enjoyment of the other's touch opens my body, opens me up. As Drew Leder has argued, pleasure is experienced in and from the world, not merely in relation to one's own body. Pleasure is expansive: "We fill our bodies with what they lack, open up to the stream of the world, reach out to other" (Leder 1990: 75). Pleasures open bodies to worlds through an opening up of the body to others. As such, pleasures can allow bodies to take up more space. (*The Cultural Politics* 164)

Este pasaje apoya mi lectura del cuerpo sintiente como un cuerpo indisciplinado: es el cuerpo que ocupa más espacio del que le es asignado, que se expande y se transforma gracias al contacto con otros y a la vez transforma a esos otros ("the enjoyment of the other's touch opens my body"), el cuerpo que no puede ser contenido o explicado satisfactoriamente, que se hace grande a pesar de los intentos por reducirlo. Desde los inicios de la colección hay un presentimiento de que abrirse a la amada no sólo será desestabilizador, sino que implicará vulnerabilidad, indefensión, e incluso peligro. Y en esto, de acuerdo a la lectura de Michelis, el cuerpo apasionado se parece al cuerpo que come: un bocado delicioso puede envenenar desde dentro; comer, amar y hablar son un contacto desestabilizador con lo otro. Maud Ellman establece esta conexión: "Food, like language, is originally vested in the other, and traces of that otherness remain in every mouthful that one speaks—or chews. From the beginning one eats for the other, from the other, with the other: and for this reason eating comes to represent the prototype of all transactions with the other, and food the prototype of every object of exchange" (53). La "pasión que consume" complementa esta idea de cuerpos expansivos que alteran y son

alterados, y en el espacio del soneto, representa un desafío al Yo poético racional y coherente que suele asociarse con esta forma.

Al inicio de este apartado señalé que la representación del cuerpo apasionado en *Rapture* se ensombrece por el descubrimiento de que una representación estable de la pasión amorosa es señal de que esta ha terminado. Pero aun así, la secuencia se resiste a ofrecer un cierre definitivo, por medio de estructuras fragmentarias y cíclicas. Esto nos lleva a identificar en la secuencia un comentario autorreflexivo sobre el propio poema de amor. En una entrevista realizada en 2005, Duffy explica esta autoconciencia del medio empleado: “In *Rapture*, I was also interested in the love poem itself—in how much distance, if any, there is between the experience of love and the expression of it in poetic language. If love is the most powerful of emotions, is the love poem the most powerful of poems?” (cit. en Dowson 62). En este sentido, el poema más autorreflexivo de la secuencia es “The Love Poem”, un poema cuyo título indica que se tratará de una meditación acerca de su propia naturaleza y funciones, y que bien podría ser irónico, como si este fuera el único poema de amor en todo *Rapture*. Aunque es una culminación del diálogo de Duffy con la tradición de la lírica amorosa en inglés, y se encuentra casi al final de la secuencia, “The Love Poem” no ofrece una conclusión, ya que los poemas restantes cierran algunos arcos narrativos [“applause, then utter dark”, en “Art” (*CP*427)] mientras que resaltan la continuidad o permanencia de otros procesos [“Learn from the river / flowing always somewhere else, even its name / change, change”, en “Unloving” (*CP*428)]. La secuencia concluye afirmando que las emociones vívidas regresarán de nuevo, cada vez que la invocación del nombre de la amada abrume con recuerdos a la amante y la lleve a repetir el ciclo una vez más.

En los primeros versos de “The Love Poem” se encuentra la idea de que el amor vivo no es representable: “Till love exhausts itself, longs / for the sleep of words— . . . to lie on

a white sheet, at rest / in the language— . . . or shrink to a phrase like an epitaph—” (*CP* 425). Si el amor se puede decir con palabras, es porque estas ya son su epitafio, la página una especie de lienzo mortuario. Pero como afirmé antes, este poema no asume el borramiento del cuerpo, pues forma parte de una secuencia en la que existieron cuerpos inconmensurables, y aunque la pasión amorosa haya menguado, el afecto pasará a otro cuerpo, “the pen / in the writer’s hand” (*CP* 425), y más adelante, al cuerpo de quien lee.

Este discurso sobre el final de la relación amorosa es sólo la mitad del poema. “The Love Poem” contiene citas de algunos de los poemas de amor en inglés más famosos (la mayoría de ellos sonetos: el soneto 130 de Shakespeare, “How Do I Love Thee?” de Elizabeth Barrett Browning, “They Flee From Me” de Thomas Wyatt, el soneto 1 de *Astrophil and Stella*, entre otros) que se distinguen porque el encabalgamiento ocasiona que estas citas empiecen con una sangría, mientras que los versos de Duffy se alinean a la izquierda (véase cita unos párrafos más abajo). Esta apropiación de fragmentos de poemas canónicos puede hacer pensar en un *collage*, que apuntaría hacia la influencia del surrealismo en la obra temprana de Duffy, tema que ha comentado Rees-Jones (*Carol Ann Duffy* 7-9). Sin embargo, un collage tiende a resaltar lo aleatorio y lo disímil; en “The Love Poem” la selección y disposición de las citas no son en absoluto aleatorias. Más bien, este poema evoca la forma *cento* (en español, centón), que Getty y Brogan definen como “a verse composition made up of lines selected from the work or works of some great poet(s) of the past” (220). Su nombre deriva de una palabra griega que refiere a un textil hecho de retazos: en la antigüedad clásica los *centos* se componían a partir de versos de poetas como Homero o Virgilio. Edward Hirsch considera que un *cento* está compuesto en su totalidad de versos “prestados” (98); esto no ocurre así en “The Love Poem”, ya que se trata de un *cento* intervenido, en el que los versos de Duffy operan como contrapunto a los grandes poemas de amor.

Como dije antes, “The Love Poem” es un poema cuyo tema es el propio poema de amor, y puede leerse como una enunciación autorreflexiva o autoconsciente. Jo Gill señala que esta autoconciencia “emerges in poems about the relationship, which can be nurturing, combative or inspiring, with other women writers’ work, with audience, or with form” (23-24), y argumenta que la noción de “textual narcissism” propuesta por Linda Hutcheon en *Narcissistic Narrative: The Metafictional Paradox* puede resultar útil para comprender la cuestión de la autorreflexividad en la poesía de mujeres:

How might one theorise the self-reflexivity identified here as a feature of the work of a number of women poets? One fruitful avenue is by way of what Linda Hutcheon has called, in a slightly different context, textual narcissism. The narcissistic text is one which works ‘to make readers aware of both its production and reception as [a] cultural product’. It ‘calls attention to authority structures in such a way as to subvert’ them. It functions either overtly or covertly to mirror its own creative processes and —equally importantly— the processes at stake in its own reading. In this way it draws the attention of the readers to their own responsibility for the generation of meaning. (Gill 43)⁵⁴

Gill advierte que esta teoría de la autorreflexividad está enfocada en la narrativa; no obstante, un texto como “The Love Poem” podría considerarse “narcisista”, ya que refleja tanto la creación fragmentaria de un poema nuevo como la recepción y recontextualización de los poemas más famosos. El poema de Duffy entabla un diálogo con el canon, es decir, con una estructura de autoridad como la que menciona Hutcheon. En este canon están representadas las voces de las poetisas, aunque de manera minoritaria, con la cita de Elizabeth Barrett Browning; la relación del poema con los poemas que lo precedieron es

⁵⁴ Las citas en este párrafo de Gill vienen de *Narcissistic Narrative* de Hutcheon (Methuen, 1984).

“nurturing, combative or inspiring”, todo al mismo tiempo. El efecto que el poema de Duffy consigue es el de un *cento* posmoderno, un poema que considera su propia posición respecto al canon de la poesía amorosa e interviene activamente en este, a la vez que duda de la capacidad del lenguaje para representar en forma directa o transparente. Esto coincide con la definición de Jeffrey T. Nealon: “a ‘postmodern’ cultural artifact is one that consistently questions itself and the context that it seems to fit within . . . postmodern cultural artifacts are constantly calling attention to the ways in which both the work and the viewer are constructing, deconstructing, and reconstructing meaning” (151-2).

“Till love exhausts itself” indicaría que nos valemos de estos poemas clásicos de amor para entender el propio enamoramiento, mientras tanto, hasta que vivimos el final de una relación y entonces podremos encontrar palabras para decir lo que fue, lo que ahora existe sólo en la memoria (“Till love is all in the mind”). Otra lectura posible es que se necesita este equipo estelar de poetas para representar el amor, con la voz femenina contemporánea como contrapeso a los poemas canónicos donde rara vez aparecen las mujeres como sujeto deseante. Esta estructura fragmentaria es una manifestación de la tensión entre control y rendición que subyace a toda la secuencia: “the various poems in the volume are thematically and emotionally held together by a desperate attempt to understand and make sense of the experience of love, and, at the same time, come across as a delirious celebration of the very fact that falling in love, being in love and being ‘over’ love is forever nonsensical and out of control” (Michelis 62). Como se ve en las siguientes dos estrofas, el amor que habla es aquel que ha claudicado, que ha perdido (“given in”), y conforme su luz se apaga, las palabras se vuelven más nítidas sobre la página:

Till love gives in and speaks

in the whisper of art –

dear heart,

how like you this? -

love's lips pursed to quotation marks

kissing a line -

look in thy heart

and write -

love's light fading, darkening,

black as ink on a page -

there is a garden

in her face.

Till love is all in the mind -

O my America!

my new-found land -

or all in the pen

in the writer's hand - (*CP*425)

“Art” es el poema que sigue a “The Love Poem”, y en él se desarrolla en forma más clara la idea de que un artificio (poético o de otro tipo) que representa la pasión amorosa implica la suspensión de su movimiento, el fin de la relación. Cito las primeras dos estrofas del soneto:

Only art now - our bodies, brushstroke, pigment, motif;

our story, figment, suspension of disbelief;

the thrum of our blood, percussion;

chords, minor, for the music of our grief.

Art, the chiselled, chilling marble of our kiss;

locked into soundless stone, our promises,

or fizzled into poems; page print

for the dried flowers of our voice. (*CP*427)

La falta de movimiento a la que me he referido se muestra en palabras como “suspension” y “locked”; “page print” también sugiere un texto hasta cierto punto fijado. Este texto sería un ejemplo de una tensión entre “the impulse toward art and artefact as opposed to the equally urgent pressure toward rapturous sensuality” (Campbell 87).

Ya que en los últimos poemas de *Rapture* parecería que el cuerpo apasionado está reduciéndose o replegándose, una alternativa sería buscar el cuerpo fuera del texto, teniendo en cuenta que la polifonía de “The Love Poem” sitúa a Duffy como lectora. En *Rapture* hay otra dimensión corpórea que no he explorado hasta aquí, en parte porque habría requerido un diseño de investigación muy distinto: la lectura como experiencia encarnada. Así como Michelis busca establecer una analogía entre dos acciones que ocurren en la boca de la poeta, hablar y comer —“the poetic processing of words shows some significant and illuminating connections to the processing of food and by doing so allows us to look at poetic imaginations of love and the body in new ways” (61)— también existe una extendida metáfora del libro como alimento, y de la lectura como acto de ingestión. Campbell alude a esto en su reseña de *Rapture*, donde recomienda tomar los poemas en dosis pequeñas: “if you gorge on too many, they can leave a slightly bitter aftertaste” (86).

En un sentido más amplio, la lectura es una relación entre dos cuerpos, como argumenta Karin Littau: el cuerpo de quien lee entra en contacto con el cuerpo del libro, “one made of paper and ink, the other flesh and blood. This is to say, the book has a body, evident in the use of terms such as footnotes and headers, but so does the reader. We are apt to think that reading is comprehension and occurs only in our heads” (Littau 2). Aunque esta idea apenas ha comenzado a esbozarse en estas páginas, considero que una

valoración completa de los poemas de Duffy no olvida su capacidad de afectar a quien lee o escucha, ni la posibilidad de incorporar a nuestro vocabulario crítico reacciones que no son únicamente intelectuales, ya que esta recuperación de lo afectivo como respuesta al poema también va de la mano de una recuperación del cuerpo en el encuentro con el arte, como proponía Sontag y como argumenta también Littau. Muchos/as lectores/as de *Rapture* se reconocen como afectados/as: “many of the pieces do manage wonderfully to speak to both the head and the heart”, afirma Campbell (86), mientras que Margaret Reynolds dice “I read it on the tube, and missed my station. I read it in bed, and couldn’t sleep. I read it at my desk, and started to cry” (“The end of the affair”). La experiencia de leer *Rapture* es dolorosa y conmovedora. Incluir en el análisis estas respuestas afectivas no supone retroceder en el trabajo teórico de las últimas décadas: tal vez más bien estamos viendo una reconsideración de preguntas acerca de fenómenos que nunca han estado ausentes del encuentro con las obras de arte. Alex Goody concluye que Carol Ann Duffy ha logrado de manera ejemplar “[t]o locate and articulate a veracity and an ethics that acknowledges postmodern irony and ambiguity but does not relinquish the possibility of expressing a lyrical truth” (151). Así, la poesía amorosa de Duffy se convierte en la vía para decir lo indecible, situando el cuerpo apasionado como enunciador, reconociendo que su discurso del deseo no aspira a ser universal, objetivo ni definitivo, pero sí inquieta los paradigmas creativos, representacionales y formales que se pretendían neutros. El énfasis en el lenguaje del amor no excluye la experiencia encarnada de ser afectado/a. Al situar la pasión al centro de la secuencia, el hilo conductor son precisamente el abandono y el arrebató, difíciles de categorizar y de contener. *Rapture* es, de acuerdo con Goody, “a collection that, whilst acknowledging the instability of text and self and the power of language to construct and deform the world, celebrates the power of the love lyric to speak an emotional truth and to demonstrate the ethical imperative of human empathy” (151). Esta última parte es

clave: empatizamos, es decir, *nos apasionamos junto con* la voz poética. La lectura nos mueve y nos cambia: nos convierte en *freaks*, en cuerpos bicéfalos y con dos corazones. Este será el tipo de cuerpos extraños que habitarán el tercer y último capítulo.

Capítulo 3: El cuerpo extraordinario

Como han demostrado los poemas analizados en los capítulos anteriores, las representaciones de Duffy del cuerpo indisciplinado ocurren en el contexto de una tensión entre una subjetividad hegemónica —regida por la razón y aparentemente liberada del peso de lo corporal— y aquellas a quienes se ha negado pleno acceso a la subjetividad al definir las como más próximas al cuerpo, en particular a la carga insumisa que este tiene, y por lo tanto, como encarnaciones de lo que amenaza la estabilidad del sistema entero. En el capítulo 1, mediante la exploración de las dualidades palabra/imagen, observador/observada y movimiento/estaticidad, expliqué cómo Medusa y las mujeres que juegan a ser estatuas desafían la mirada que vigila y controla los cuerpos femeninos y reorganizan las condiciones de la representación; el capítulo 2 se ha ocupado de ejemplos de cómo el deseo resulta ser un componente fundamental del lenguaje, y así los cuerpos apasionados pueden ser transformados y transformadores, además de desestabilizar la oposición entre sentir y pensar. Este capítulo terminará el recorrido con ejemplos de cuerpos extraordinarios en la poesía de Duffy. El capítulo anterior cerró con la mención de un cuerpo extraordinario, el cuerpo bicéfalo, como paradigma de lo que la lectura encarnada consigue: hacer que leamos en formas afectadas, marcadas por el encuentro con otros cuerpos. En contraste, los cuerpos atípicos de los que me ocuparé ahora no son únicamente una metáfora de ese encuentro, sino que aparecen en los poemas como parte de una poética en la que el cuerpo desborda y excede el espacio asignado. Aunque he planteado este cuerpo bicéfalo en forma celebratoria, ligada a la idea de la empatía y la comunicación con otro ser sintiente, el éxtasis del cuerpo apasionado que se fusiona con otro también puede tener una vertiente más inquietante o aterradora: “literature tends towards the demonic: it is about entrancement, possession, being invaded or taken over”

(Bennett y Royle 167). Estos motivos de invasión, impureza, inundación e incluso aniquilación se relacionan con los insólitos cuerpos expansivos de este capítulo.

Esta selección tiene en común el juego con la escala y las dimensiones: difieren de los poemas analizados hasta ahora por favorecer lo fantástico y lo extraordinario para desestabilizar oposiciones como normal/atípico, humano/animal, o individual/colectivo. *Feminine Gospels* es el libro de Duffy en el que más resaltan estos cuerpos fantásticos: tres de los cuatro poemas que se comentan en este capítulo están contenidos en esta colección. Otros ejemplos de cuerpos hiperbólicos en *Feminine Gospels* son “Work”, “Tall” o “Loud” (CP 322-28). Formalmente, este libro también se aleja de los monólogos dramáticos distintivos de Duffy: los poemas de *Feminine Gospels* se enuncian mayormente en tercera persona, en un modo narrativo diferente a los monólogos dramáticos o a la lírica de las colecciones anteriores, tienden a ser mucho más largos y a emplear la fantasía y el modo especulativo para explorar y deconstruir estos dogmas (*gospels*) acerca de la feminidad.

La idea de expansión o desbordamiento recuerda la capacidad del cuerpo sintiente para volver permeables los límites y repensar el “adentro” y “afuera” en el encuentro entre cuerpos: si hay un cuerpo que constantemente es blanco de respuestas afectivas contradictorias, que pueden expandir horizontes o reinscribir límites, este es el cuerpo extraordinario. De acuerdo con Rosemarie Garland Thomson, aunque se pretenda erigir una barrera sólida entre lo normal y lo atípico, y proscribir aquello que contradice la norma, los cuerpos extraordinarios no pueden ser borrados, ya que “the extraordinary body is fundamental to the narratives by which we make sense of ourselves and our world” (*Freakery* 1). Encuentro que la noción de cuerpo extraordinario resulta más adecuada por su uso establecido en los estudios corporales, en lugar de “cuerpo fantástico” o “cuerpo especulativo”; sin embargo, la respuesta ambivalente ante el cuerpo que se aleja de lo esperado y lo predecible es análoga a la construcción cultural de lo monstruoso como objeto

de rechazo y fascinación simultáneos: “time and again the monstrous cannot be confined to the place of the other; it is not simply alien, but arouses always the contradictory responses of denial and recognition, disgust and empathy, exclusion and identification” (Shildrick 19). Esta definición de lo monstruoso es especialmente relevante para leer “Queen Kong”, que se sustenta en la identificación de la espectadora con lo formidable e indomesticado; enseguida también voy a comentar otros términos afines a lo extraordinario, como lo *freak*.

Un estudio sobre el cuerpo indisciplinado necesariamente debe considerar los cuerpos extraordinarios: aquellos cuerpos considerados inusuales o excepcionales por su posición de no conformidad a los parámetros normativos, cuya diferencia los lleva a una posición marginal e incluso a ser llamados monstruos o *freaks* (Richardson y Locks 50). Merece la pena detenerse en el origen de estas dos palabras. “Monstruo” deriva de dos verbos latinos que significan “mostrar” y “advertir”; de acuerdo con Richardson y Locks, “the earliest ‘monsters’ were considered to be omens, warnings or prophecies” (51). El cuerpo monstruoso era considerado una señal, un portentoso o un prodigio: al no encajar en el orden establecido, su aparición perturba las definiciones estables de “lo humano” o “lo natural”. Dice Rina Arya:

Monsters are typically impure and unclean — they are in between different physical, psychological and ontological states. Some are composite in that they are made up of different parts from different orders. Such ambivalence contributes to their deviance because we are not able to define and characterize them; they are unpredictable and lie outside the natural order of things. (133)

En contraste, *freak* aparece en lengua inglesa en el siglo XVII para referirse a una mancha de color, y más adelante adquiere el sentido de rareza, extravagancia o capricho; es hasta mediados del siglo XIX, según Thomson, que *freak* se convierte en sinónimo de

“human corporeal anomaly” (*Freakery* 4). Lo *freak* es una categoría sumamente productiva para identificar las construcciones culturales que han servido para producir la posición privilegiada de un yo incorpóreo y la definición de un cuerpo normal: de acuerdo con Thompson, “the freak is a historical figure ritually fabricated from the raw material of bodily variations and appropriated in the service of shifting social ideologies” (*Freakery* xviii). La palabra clave aquí es *shifting*, que apunta a que “monstruo” y *freak* no tienen significados definitivos o constantes, sino que diferentes condiciones sociales y culturales construyen a este otro con fines diversos.

Ya que no hay una característica que marque inconfundiblemente a un cuerpo como extraño, en los estudios corporales se habla más bien de un proceso de *enfreakment*, estrategias particulares de representación que “vuelven freak” el cuerpo diferente o inusual, lo construyen como un objeto en el que se proyectan las preocupaciones y temores de una sociedad; en consecuencia, este cuerpo será simultáneamente admirado y temido, exhibido, evaluado y estudiado, supuestamente marcado por una carencia o por un exceso. Esto se consigue, de acuerdo con Robert Bogdan, mediante estrategias como la exotización y el engrandecimiento, que explicaré en el siguiente apartado. Bogdan incluso afirma que la distorsión y la representación fallida o imprecisa (*misrepresentation*) son fundamentales para la creación de *freaks* (11), y en su estudio sobre la exhibición institucionalizada de cuerpos anómalos enfatiza que la anomalía física, mental o conductual podía ser real o pretendida, lo importante era cómo se le construía y presentaba. En último término, “‘Freak’ is a way of thinking, of presenting, a set of practices, an institution —not a characteristic of an individual” (Bogdan 10). La construcción del *freak* contribuye a confirmar la normalidad del “hombre promedio”, como lo llama Thomson (*Extraordinary Bodies* 63); el cuerpo *freak* representa lo caótico que debe separarse y contenerse: “Safely domesticated and bounded by the show’s forms

and conventions, the freak soothes the onlookers' self-doubt by appearing as their antithesis" (65). Este proceso recuerda la noción de "framing" de Lynda Nead, el proceso necesario para controlar y delimitar la materia caótica en el Desnudo femenino, o el mandado de moderar o domesticar las pasiones desordenadas para afirmar la superioridad del sujeto racional.

Margrit Shildrick, por su parte, hace una lectura semejante del cuerpo monstruoso, al que define como aquello que lleva la carga del temor a lo diferente y que condensa las amenazas a la subjetividad racional y coherente. Estas acusaciones se han dirigido también al cuerpo femenino, como se vio en el capítulo 2, por considerársele demasiado cercano a la naturaleza y susceptible de ser gobernado por sus emociones, y por ello inadecuado para el plano más elevado de lo intelectual. Shildrick elabora esta analogía:

Simultaneously threat and promise, the monster, as with the feminine, comes to embody those things which an ordered and limited life must try, and finally fail, to abject. In the face of the potential vulnerabilities exposed by the embodied other, the ideal of the humanist subject of modernity, supposedly fully present to himself, self-sufficient and rational, can be maintained only on the basis of a series of putative exclusions. That which is different must be located outside the boundaries of the proper, in black people, in foreigners, in animals, in the congenitally disabled, and in women; in short in all those who might be seen as monstrous. (5)

El cuerpo monstruoso genera respuestas afectivas contradictorias, y una de ellas es la vulnerabilidad. Como ocurre con la monstruosidad, esta es una cualidad que suele pensarse como indeseable, que se proyecta sobre otros/as para alejar de sí todo lo que amenace la ilusión de completud y autosuficiencia, de acuerdo con Shildrick. El cuerpo clásico, como lo llama Mikhail Bakhtin (1965), tiene un control precario sobre la realidad desordenada de la existencia material, y aunque este desorden se proyecte sobre cuerpos

marginales, esta exclusión no es completa, pues lo monstruoso está en una posición fronteriza, dentro y fuera de lo que es decible o nombrable: provee a los sujetos normativos (“el hombre promedio”) un “otro” respecto al cual definirse, pero simultáneamente es familiar, ya que refleja lo que la cultura dominante busca reprimir, y al hacerlo desestabiliza la separación:

Monsters unsettle boundaries, reminding us that the distinctions we make between nature and culture, the human and the nonhuman, or reason and instinct are both fragile and fraught.

Monstrosity arouses curiosity, invites speculation, and has helped us shape moral landscapes, even as it remains a general placeholder for alterity, any and all deviations from dominant social norms. Representing more than otherness, monsters come to embody threats and dangers, tapping into our fears about invasion, contamination, and wholesale consumption . . . Monsters may be awful, but they also inspire awe, making us stare with enraptured attentiveness. (Tatar xxii)

Una forma en la que el cuerpo “monstruoso” puede desestabilizar las jerarquías y las categorías rígidas es el reconocimiento de la semejanza. Lejos de confirmar la “normalidad” del/de la espectador/a, advierte Shildrick, “what we see mirrored in the monster are the leaks and flows, the vulnerabilities in our own embodied being”; a los monstruos se le señala como “fuera” de lo convencional, pero al mismo tiempo son necesarios para que existan un “adentro” y una normalidad, y este carácter liminar los vuelve transgresores y potencialmente transformativos (4).

Algunos de los libros clásicos que analizan lo monstruoso y lo *freak* como construcciones culturales se han convertido en textos fundacionales de los estudios sobre la discapacidad. Richardson y Locks siguen esta progresión conceptual en un capítulo en el

que consideran los conceptos de monstruosidad, *enfreakmenty* discapacidad. Proceder de esta forma es necesario para argumentar que, tal como el monstruo y el *freak* son construcciones sociales, la discapacidad también es el resultado de la negativa a acomodar a quienes viven con una limitación (*impairment*): son las condiciones sociales las que *discapacitan* a un individuo al responder a él/ella en formas excluyentes (Richardson y Locks 65-66). Asimismo, Thomson afirma que “the wondrous monsters of antiquity, who became the fascinating freaks of the nineteenth century, transformed into the disabled people of the later twentieth century” (*Extraordinary Bodies* 58) y elabora en la historia de la exhibición y explotación de cuerpos con discapacidad en los *freak shows* del siglo XIX, un fenómeno que constantemente se intersectaba con la colonización y la exotización de cuerpos racializados. “Cuerpo extraordinario” es el concepto que Thomson propone para englobar diferentes manifestaciones del cuerpo atípico que se opone al del sujeto hegemónico, el cuerpo singular que “by its very presence . . . seems to compel explanation, inspire representation, and incite regulation” (*Freakery* 1). Los poemas que analizaré enseguida no representan a cuerpos con discapacidades, aunque sí hay ejemplos de ellos en Duffy, como el flautista que ha perdido un ojo y Toulouse-Lautrec en el tríptico “Three Paintings” (*CP* 101-104) o “Mrs Quasimodo” (*CP* 260-264). Más bien, la selección de poemas de este capítulo se inspira en la idea de que el cuerpo extraordinario puede formar parte de “a nuanced critique on culture’s standards of what is deemed ideal and/or beautiful” (Richardson y Locks 61).

Aunque lo monstruoso y lo *freak* son conceptos relevantes para tener en mente al aproximarse a estos ejemplos, el elemento en común es que todos ellos evocan algún tipo de cuerpo femenino gigantesco, algo que resulta indisciplinado ante los discursos que postulan un cuerpo delicado y medido como el ideal. La monstruosidad y lo grotesco tienen efectos y lecturas particulares cuando se encarnan en cuerpos femeninos, y para

explicar esto recurro a las teorías de Mary Russo y Barbara Creed sobre lo grotesco femenino y lo femenino monstruoso, respectivamente. En “Queen Kong”, la noción de lo femenino monstruoso es útil para entender esta reescritura centrada en un cuerpo zoomorfo, que alterna entre lo invisible y lo espectacular a la vez que explora la asociación entre lo femenino y lo indomesticado al sumarse a una tradición de cuentos de hadas (iniciada por la novela de Gabrielle-Suzanne de Villeneuve *La Belle et la Bête*, publicada en 1740) y su evolución tanto literaria como cinematográfica. Esta alternancia entre la discreción y la visibilidad, así como el énfasis en el cuerpo femenino en el espacio urbano, son temas relevantes en “The Map-Woman”: para analizarlo me concentraré en la piel y la ropa como formas análogas en las que el cuerpo extraordinario se integra a su entorno o se diferencia de este. En tercer lugar, “The Diet” amplía algunas de las preocupaciones de “Beautiful” acerca de la vigilancia como un mecanismo central para reproducir modelos normativos de belleza, pero se orienta ahora hacia dos cuerpos extraordinarios: una ayunadora que se vuelve diminuta, y un cuerpo de gran apetito que empequeñece y absorbe al primero. Finalmente, en “The Laughter of Stafford Girls’ High” el cuerpo extraordinario se celebra como un cuerpo colectivo, que ejemplifica la capacidad indisciplinada de la risa para desactivar las formas de disciplina que operan sobre el cuerpo femenino. Aquí entran en juego también conceptos como lo carnavalesco y la *jouissance* como una manifestación corporal excesiva y subversiva. En síntesis, en estos ejemplos voy a abordar la recuperación que hace Duffy del cuerpo extraordinario femenino como un cuerpo que se *muestra* resueltamente en los espacios de los que había sido relegado. Con esto, pretendo no sólo abarcar un rango diverso de cuerpos atípicos en la obra de Duffy, sino además discutir las posibilidades del cuerpo extraordinario para difuminar y traspasar límites y cuestionar las jerarquías validadas y los sistemas que prescriben lo que es representable.

3. 1. “Queen Kong”: el cuerpo zoomorfo

El poema que comentaré enseguida es la contribución de Duffy a un corpus de reescrituras que van en contracorriente de las ideologías que hicieron posible a un monstruo cinematográfico especialmente longevo: King Kong. Comenzaré por revisar brevemente algunas de las ideas que influyen en mi interpretación de esta reescritura particular, “Queen Kong” (CP 257-259). El binario mente-cuerpo que he mencionado desde el inicio de esta tesis también estructura la oposición humano-animal. Esto es claro en el poema con el que Susan Bordo abre *Unbearable Weight*, su libro clásico sobre el cuerpo en la filosofía occidental: “The Heavy Bear” de Delmore Schwartz. En él, el cuerpo es el “oso” pesado e incómodo que frustra el avance del hablante hacia la trascendencia. Así como el cuerpo debe subordinarse a lo racional, lo animal se ha definido como inferior a lo humano, y más aun, los animales se han concebido como cuerpos que pueden ser controlados, explotados y modificados (DeMello 290-291); el cuerpo es una base material que compartimos con otras criaturas, pero la razón, en el modelo cartesiano, es una facultad exclusivamente humana. La condición paradójica de los animales es visible, apunta Maria Tatar, en que aunque la palabra “animal” deriva de *anima*, “alma”, el animal precisamente se define por la falta de esta (xxi).

Este binario humano-animal es relevante para el estudio de lo monstruoso. Ante el trasfondo que se ha descrito, desdibujar la línea divisoria entre humanos y animales puede tener un carácter inquietante. Una estrategia de *enfreakment*, así como de “monstrificación”, consiste precisamente en volver difusa esta frontera, como explica Barbara Creed aludiendo a relatos y filmes como *Dr Jekyll and Mr Hyde*, *Creature from the Black Lagoon*, y *King Kong*; otras fronteras que se desestabilizan pueden ser las que separan vida y muerte, dentro y fuera, cuerpo y máquina, o limpio y contaminado (Arya

134; Creed 11).⁵⁵ Cuando los híbridos humano-animal se representan como monstruosos, esto los asemeja a otras figuras monstruosas consideradas “cuerpos sin alma”: el vampiro, el zombie y el robot o androide (Creed 10).

Por otro lado, DeMello sitúa la mezcla de fascinación y aversión por los híbridos humano-animal en el contexto del contacto de Occidente con territorios exotizados y posteriormente colonizados: “The discovery of African apes by Europeans was another example of how unsettling it was for humans to see animals who so clearly challenged the human-animal border” (293). Según Tanja Nusser, “[e]ver since Charles Darwin published *On the Origin of Species* in 1859, apes—or, to be more precise, great apes—have featured significantly in cultural reflections about personhood and humanity” (“Apes, Great Apes, and Mankind in 19th and Early 20th-Century German Literature”). La posición aceptada hoy en los estudios corporales no sólo reconoce que los humanos son animales, sino que cualidades como la inteligencia y las emociones existen en un continuo, y no marcan una diferencia radical entre humanos y animales no humanos. Sin embargo, las representaciones artísticas de los animales han conservado un potencial evocativo, se les representa como “our dark doubles”, como encarnaciones de “everything we disavow in ourselves —ferocity, bestiality, and untamed urges. Because our relationship to them is saturated with mysterious desires and projected fantasies, our stories about them enable us to probe what remains uncivilized, unruly, and indomesticated in us” (Tatar xvi).

⁵⁵ Creed señala que lo que se ve amenazado por el borramiento de fronteras es el cuerpo “limpio y aceptable”, como lo llama Julia Kristeva, y también el orden simbólico (la entrada del sujeto al lenguaje, su aceptación de las normas sociales y de la Ley). En la interpretación que propone Creed, el carácter liminar de lo monstruoso (y específicamente, lo monstruoso femenino) nos recuerda que nuestra separación del desprolijo cuerpo materno no es completa. Los textos de Shildrick, Thomson y Bogdan que revisé anteriormente no usan explícitamente este vocabulario del psicoanálisis; sin embargo, entiendo que están describiendo procesos similares, como la formación del “sujeto promedio” (cuyo cuerpo se presume neutro, normal, limpio y aceptable) o “the humanist subject of modernity”, en palabras de Shildrick (5), a partir del contraste con el cuerpo extraordinario.

En segundo lugar, la historia de King Kong, aunque es primordialmente un fenómeno cinematográfico, tiene antecedentes en el folklore, los mitos y los cuentos de hadas, en relatos donde aparecen humanos/as que se transforman en animales o dioses/as que adoptan la apariencia de animales, y especialmente en historias acerca de humanos/as que tienen animales como parejas. Esta es la tradición de la Bella y la Bestia a la que la película *King Kong* de 1933 (dirs. Merian C. Cooper y Ernest B. Schoedsack) alude directamente. Las parejas de humana y animal aparecen con cierta frecuencia en *The World's Wife*; en este poemario, Duffy también reescribe la relación entre Caperucita Roja y el lobo (“Little Red Cap”) y entre Bella y la Bestia (“Mrs Beast”). Tatar señala que, a pesar de la extrañeza de sugerir una relación entre diferentes especies, este motivo es recurrente en numerosas tradiciones narrativas, y propone algunas posibles explicaciones de esta ubicuidad: “Are the animals reminders of our own fundamentally primitive nature? Are they proxies for the ‘beastliness’ of sex? Are they remnants of a totemic purpose that once captured the spirit of a clan, family or tribe?” (x). Regresando al binarismo mente-cuerpo, Tatar propone que “the odd couple featured in ‘Beauty and the Beast’ may not be so odd after all, for the two embody the mind/body problem, along with the many other binaries that shadow it, including the hierarchy that sets *zoe* over *bios*, instinct over intellect, social life over brute animal existence, rational consciousness over intuitive know-how” (x).

En la historia clásica de King Kong, la conexión con el *freak show* está en la exhibición con fines lucrativos del cuerpo extraordinario que desdibuja la frontera entre humano y animal, y en la función social que el “monstruo” desempeña: concentrar las preocupaciones de una sociedad al ser definido como un “cultural outsider”: “King Kong represents a cross-penetration of American notions of exoticism and monstrosity, and on this basis many scholars view the original film as a conservative and indeed racist text” (Erb 2). Así como Richardson y Locks sugieren una lectura contestataria del cuerpo

extraordinario, Cynthia Erb nota que la simpatía que Kong ha generado en las audiencias durante las últimas ocho décadas está relacionada con estas lecturas en contracorriente: “My contention is that King Kong’s call to identify with the position of tormented outsider has historically been answered by spectators outside the ‘mainstream’, including international, gay, black, and feminist artists and audiences” (2). La negatividad que se proyectaba sobre el monstruo para justificar su captura y erradicación —barbarie, crueldad, ferocidad, destructividad— en realidad es un atributo del villano humano. Por último, un comentario de Tatar que resulta relevante para el texto de Duffy es que en la sexualidad humana hay un aspecto animalesco e instintivo que se trata con vergüenza, y por ello suele extrapolarse a los personajes animales (xxv). A las mujeres frecuentemente se les socializa para sentir aún más vergüenza respecto a esta sexualidad indomesticada. Volviendo a la conexión entre cuerpo femenino y monstruosidad, Creed ahonda en los presupuestos detrás de esta afinidad a partir de un artículo de Linda Williams: tanto el monstruo como la mujer “are constructed as ‘biological freaks’ whose bodies represent a fearful and threatening form of sexuality” (Creed 6); en el cine, esto influye en la experiencia de la espectadora (una posición que en el ámbito extratextual pudo ser ocupada por la propia Duffy) porque, de acuerdo con Williams, “there is a sense in which the woman’s look at the monster . . . is also a recognition of their similar status of potent threats to vulnerable power” (Williams 25). Aquí podemos regresar al tema del capítulo 1, la reorganización del poder cuando se atiende a la mirada femenina, pero este comentario de Williams también sugiere que un cuerpo inesperado puede ser percibido como una amenaza y tratado como tal. El rechazo al cuerpo leído como amenazante se discutirá en el apartado 3.3 a partir del concepto de abyección social.

En su libro sobre lo femenino-monstruoso en el cine de terror, Barbara Creed cita una franquicia de películas de la década de 1940 con un monstruo femenino, *Paula the Ape*

Woman, para responder a los críticos que reducían la participación femenina en este género al rol de víctima, y que pensaban que “there are no ‘great’ female monsters in the tradition of Frankenstein’s monster or Dracula” (3). Creed más adelante refuta esta afirmación con el análisis de películas como *Alien*, *Carrie*, *The Exorcist* y *Psycho*. En el monólogo “Queen Kong”, la voz poética es “so much bigger than the man that gender roles are forcibly overturned” (Broom 93). En este poema, la mujer-gorila no es monstruosa por las mismas razones que los clásicos monstruos masculinos. Queen Kong se enamora de un hombre que llega a su isla a filmar un documental sobre anfibios, pero el cineasta decide regresar a Nueva York: “I let him go, my man. I watched him fly / into the sun as I thumped at my breast, distraught” (34-35). Queen Kong decide seguir al cineasta, pero su llegada a la ciudad no es destructiva, ni siquiera llamativa: ella llega sola, nunca es exhibida como un portento o atracción, y se hospeda en “2 quiet hotels / in the Village, where people were used to strangers / and more or less left you alone” (4-6). Los elementos que marcan a Queen Kong como una gran mujer zoomorfa son su piel (*pelt*), su pelaje (*fur*) y su rugido (*roar*). Sin embargo, ella declara su afición por “pastrami on rye”, entra a las tiendas de Nueva York y compra “Clothes for my man, mainly, / but one or two treats for myself from Bloomingdale’s” (55-56), y su apetito voraz se describe en términos de placer y refinamiento gustativo: “I’d gently pick / at his shirt and trews, peel him, put / the tip of my tongue to the grape of his flesh” (26-28); “I picked him, like a chocolate from the top layer / of a box, one Friday night, out of his room” (57-58).

El poema hace abundantes alusiones a la película de 1933, pero omite la destrucción de la ciudad y el ataque final a Kong: en su lugar, Queen Kong y su compañero se sientan en la punta del Empire State Building, “saying farewell / to the Brooklyn Bridge, to the winking yellow cabs, to the helicopters over the river, dragonflies” (33). Esta forma de referir a los helicópteros es un indicador, entre otros, de que la tecnología se inspira en el

mundo animal —antes, Queen Kong había llamado al avión en el que el cineasta se alejó de la isla “Big metal bird” (32), y declara que, de haber querido, ella podría haberlo aplastado como un mosquito (*gnat*). No hace uso de su enorme fuerza, pero al separarse del cineasta vive su dolor de forma estruendosa; resalta el hecho de que tiene un “huge heart” (20), un pelaje suave y “big brown eyes” (53) con “heavy lids” (65). Queen Kong y el cineasta viven felices por muchos años; sin embargo, el poema termina cuando el hombre muere y ella convierte su cuerpo en una pieza de joyería, en un acto de creación de una reliquia que resulta algo perturbador porque invierte la dirección usual en la que se lleva a cabo la fetichización. El cuerpo monstruoso se visibiliza, finalmente, en el último verso, con el rugido de sus “massive, breathing lungs” (77). El relato de Queen Kong y el cineasta se aproximaría a un modelo identificado por Tatar: “Some animal brides lure their mortal husbands into their own worlds, hermetic spaces of timeless beauty where husbands partake of untold pleasures even as they are aware of an uncanny edge to their carefree bliss” (xviii).

Aunque Queen Kong actúa algunas conductas estereotípicas de una heroína en una narrativa de aventura [como jurar seguir al personaje masculino “to the ends of the earth” (21)], y enfatiza su andar discreto por la ciudad en contraste con la invasión monstruosa, considero que el cuerpo presentado en “Queen Kong” no deja de ser subversivo, ya que se trata, nuevamente, de un cuerpo femenino deseante, y además es un cuerpo híbrido gigantesco en una cultura en la que se socializa a las mujeres para ocupar menos espacio. Sumado a esto, encuentro llamativa la lectura de Virginie Despentes de la versión fílmica más reciente de King Kong (dir. Peter Jackson, 2005): dado que el personaje titular no tiene un sexo claramente definido, Despentes sugiere que podría tratarse de una gorila. Cuando Ann elige volver a Nueva York con el grupo de hombres, este acto implica la traición de “su aliada, su protectora. Con la que tenía afinidades. Su elección de la heterosexualidad y de

la vida en la ciudad, es la elección de sacrificar lo que en ella había de hirsuto, de potente, lo que ríe en ella golpeándose el pecho. Lo que reina en la isla” (Despentes 95). Despentes interpreta la separación final de [Queen] Kong y Ann como metáfora del poder femenino domesticado, y propone una imagen brutal, agresiva y grotesca del cuerpo femenino como alternativa a la feminidad dócil. De manera comparable, Williams argumenta que la destrucción del monstruo “generates the frequent sympathy of the women characters, who seem to sense the extent to which the monster’s death is an exorcism of the power of their own sexuality” (25-26). Estas lecturas son compatibles con el estudio de lo monstruoso femenino de Creed, quien rechaza las definiciones de “feminidad” que en automático excluyen todo tipo de conducta agresiva o monstruosa (5).

Para complementar el análisis de este poema me interesa señalar que, aunque Queen Kong no es exhibida, podemos reconocer en el texto huellas de los procesos de *enfreakment* descritos por Bogdan: en primer lugar, la exotización. Si bien el texto de Duffy sólo alude a una misteriosa isla paradisíaca (8), la exotización es un mecanismo presente en virtualmente todas las adaptaciones de King Kong, cuya isla está habitada por otras criaturas fantásticas y monstruosas y por humanos representados como otros racializados. El segundo mecanismo, al que Bogdan llama engrandecimiento (*aggrandizement*), se define como un modo de presentación que “emphasized how, with the exception of the particular physical, mental, or behavioral condition, the freak was an upstanding, high-status person with talents of a conventional and socially prestigious nature” (108). Queen Kong enuncia este monólogo en forma mesurada, de hecho se detiene a sí misma cuando empieza a hablar de los sándwiches de pastrami [“I digress” (8)]; este discurso cuidado, su sofisticación alimentaria y su gusto por las tiendas de lujo pueden funcionar como estrategias de engrandecimiento: “The aggrandized status-mode meant dressing the part as well. For some exhibits this involved expensive jewelry and stylish clothes —top hats

and tails, evening gowns, furs, and other accoutrements of fine taste lavishly displayed” (Bogdan 108). En “Queen Kong”, como vimos antes, la mujer zoomorfa adquiere ropa y joyas. Otro elemento distintivo, según Bogdan, es que “freaks in the aggrandized mode were given high-status titles such as ‘Captain’, ‘Major’, ‘General’, ‘Prince’, ‘King’, ‘Princess’ or ‘Queen’” (108, énfasis mío). De hecho, en la película de 1933, Kong no recibe el título “King” sino hasta que sus captores intentan exhibirlo. Todo esto confirma que lo *freak* es ante todo un modo de representación; la representación engrandecida del cuerpo extraordinario comprende, en síntesis, procesos de “embellishing and uplifting” (Bogdan 110). Por último, este poema comparte con los monólogos del capítulo 1 la intención de que los personajes femeninos decidan los términos de su representación: aunque Queen Kong había sido objeto de la mirada masculina [el cineasta estaba haciendo un documental sobre su isla, y cuando ella lo rapta de su habitación lo encuentra “dreaming alone in his single bed; over his lovely head a blown-up photograph of myself” (CP258)], al final ella reclama el control sobre cómo se cuenta su historia.

En los párrafos anteriores me he debatido entre hablar de la voz poética de “Queen Kong” como una mujer-gorila, una mujer zoomorfa, un híbrido, o un personaje femenino monstruoso. Esto refleja la indisciplina del cuerpo extraordinario imaginado por Duffy, la dificultad de adscribirlo a una categoría fija. Si la dualidad mente-cuerpo se ha replicado también en la oposición cultura-naturaleza, relatos como este, y las múltiples capas de significado activadas por quienes leen, abren la posibilidad de volver al mundo real equipadas/os para reconocer semejanzas y vulnerabilidades comunes con quienes han sido excluidas/os de la vida en común, y así mediar, reconfigurar, y reformular los esquemas binarios: “Animal brides and animal grooms function as mediators between nature and culture, enabling us to think through our relation to ‘otherness’” (Tatar xxvii).

3. 2. “The Map-Woman”: piel, vestido y márgenes difusos

Otro tema que aparece en “Queen Kong” es el cuerpo extraordinario que habita el espacio urbano: la mujer zoomorfa pasea por un parque, visita tiendas departamentales y escala un rascacielos. La escena en la que ella y el cineasta se despiden de Nueva York invita a pensar en las interpretaciones del clímax del relato de King Kong, el momento en que el personaje llamado monstruoso y salvaje se alza momentáneamente sobre un símbolo del poder fálico que representa también el distanciamiento del suelo y de lo terrenal por medio del progreso y la riqueza capitalista. ¿Qué implicaciones tiene para esta interpretación el hecho de que Kong sea una mujer zoomorfa? Cynthia Erb comenta al respecto: “Architecture critics have repeatedly argued that skyscrapers functioned as material monuments to evolution and progress—structures that sometimes worked at a cost to minorities, ethnic groups, non-citizens, and women” (245). Este tema puede enlazarse con el que pretendo comentar a continuación: la relación entre el cuerpo extraordinario femenino y la ciudad en el poema “The Map-Woman”. Mi lectura se apoya en dos textos teóricos: “Bodies-Cities” de Elizabeth Grosz, y la introducción a *The Sphinx in the City* de Elizabeth Wilson, “Into the Labyrinth”. Ambos forman parte de un corpus de teoría e investigaciones feministas sobre cultura visual, pero difieren de los textos a los que recurrí en el capítulo 1, provenientes de las poéticas visuales y la historia del arte, en que tienen una mayor cercanía disciplinar al urbanismo y la arquitectura. Estudios como estos buscan revelar los esquemas de poder que privilegian la admisión de un tipo de cuerpo en un espacio y excluyen otros. En ellos encuentro una perspectiva útil, pues comparten con esta tesis un interés en la dimensión política de la representación y en la construcción cultural del cuerpo. Así lo afirma Beatriz Colomina, editora del libro *Sexuality and Space*, en el que aparece el ensayo de Grosz:

architecture must be thought of as a system of representation in the same way that we think of drawings, photographs, models, film, or television, not only because architecture is made available to us through these media but because the built object is itself a system of representation. Likewise, the body has to be understood as a political construct, a product of such systems of representation rather than the means by which we encounter them. (Colomina, “Introduction”, s/p)

Finalmente, también me baso en *Adorned in Dreams*, un texto en el que Wilson considera otro tipo de cultura visual: la moda, que Wilson define, citando a Anne Hollander, como “a form of visual art, a creation of images with the visible self as its medium” (*Adorned in Dreams* 9).

El uso del guión en el título del ensayo de Grosz anticipa la relación circular y de mutua definición entre cuerpo y ciudad; su modelo rechaza las definiciones monolíticas o totalizantes de ambos y en último término su objetivo es problematizar la oposición entre naturaleza y cultura. Este método resulta afín a la perspectiva teórica que he adoptado en esta tesis. De acuerdo con Grosz, la ciudad aporta el contexto y las coordenadas en los que se localiza el cuerpo: “The city provides the order and organization that automatically links otherwise unrelated bodies . . . It is the condition and milieu in which corporeality is socially, sexually, and discursively produced” (“Bodies-Cities” 243). Pero la ciudad también se moldea de acuerdo a los cuerpos que circulan por ella. Cuerpo y ciudad se afectan mutuamente y ambos son cambiantes, abiertos e incompletos.

Grosz procede a criticar dos modelos o paradigmas que considera insuficientes para describir la interacción entre cuerpo y ciudad. El primer modelo (modelo causal) trata al cuerpo sólo como un mediador entre una consciencia y su entorno —esta es la suposición que Beatriz Colomina criticaba en el pasaje citado arriba. Se asume que la mente es responsable del diseño y construcción de la ciudad y de organizar el movimiento del cuerpo,

su soporte material pasivo, por el espacio. La ciudad se piensa como un reflejo de lo dispuesto por un sujeto preexistente y con agentividad (Grosz, “Bodies-Cities” 245-6). El segundo modelo (modelo representacional) remite a lo que se conoce como *body-politic*, “[a] popular formulation [that] proposes a kind of parallelism or isomorphism between the body and the city” (246). Este sistema metafórico identifica la autoridad con la cabeza, por ejemplo, o las actividades productivas con las piernas, y la propia ciudad se describe como un cuerpo, que tiene “arterias”, “corazón” o “estómago”. Aunque este cuerpo se presume asexuado o neutro, implícitamente se toma como referencia un cuerpo masculino: Grosz advierte sobre “the implicitly phallogocentric coding of the body-politic, which, while claiming it models itself on the human body, uses the male to represent the human” (247). Una segunda objeción a este modelo responde a su entendimiento del cuerpo como algo natural, lo cual serviría para justificar toda organización económica/política que se proyecte sobre la imagen del cuerpo. Ambos paradigmas resultan limitados porque no ponen en entredicho el binario naturaleza-cultura.

Criticar estos modelos supone poner en duda la simplicidad de afirmaciones como “Humans *make* cities” (Grosz, “Bodies-Cities” 245). Una forma más adecuada de explicar la relación entre cuerpo y ciudad sería pensar en cómo se afectan mutuamente, estableciendo esquemas siempre cambiantes y conexiones provisionales: “the city is . . . the place where the body is representationally reexplored, transformed, contested, reinscribed. In turn, the body (as cultural product) transforms, reinscribes the urban landscape according to its changing (demographic, economic, and psychological) needs” (249-250)

Por otro lado, el ensayo de Elizabeth Wilson “Into the Labyrinth” invita a pensar la ciudad como una organización sin un centro, inquietante porque, aunque sugiere permanencia y estabilidad, en realidad se encuentra en un estado de constante cambio y

flujo. La ciudad se asemeja al cuerpo en el hecho de que ambos son sitios tanto de “fateful pleasures” como de “enormous anxieties” (1). El texto de Wilson establece la posición ambivalente del cuerpo femenino en la ciudad: aunque la existencia de las mujeres en el espacio urbano es frecuentemente amenazada o restringida, este también se ha interpretado como liberador, ya que “the city normalizes the carnivalesque aspects of life . . . despite its crowds and the mass nature of its life, and despite its bureaucratic conformity, at every turn the city dweller is also offered the opposite —pleasure, deviation, disruption” (7).

La conexión entre la ciudad y lo monstruoso como objetos de miedo y fascinación radica en que ambos sugieren el desdibujamiento de la identidad. Aquí resulta esclarecedor recordar cómo lo monstruoso se construye sobre el temor a una contaminación, invasión o aniquilación que traspase las fronteras de un cuerpo clásico; las amenazas a la ciudad-cuerpo suelen adoptar estos mismos términos. Un monstruo, como se explicó al inicio de este capítulo, se construye como un otro para otorgar una superioridad precaria al cuerpo “normal”, individual, completo y autónomo. En este sentido, la ciudad moderna adquiere un carácter monstruoso porque evoca una identidad difusa e inestable, amenazante pero al mismo tiempo atrayente. Como lo monstruoso, los bordes difusos de la multitud también han fascinado a los sujetos privilegiados, notablemente, a la figura del *flâneur*.

La mujer-mapa del poema de Duffy tiene algunos rasgos de *flâneuse*, ya que es una viajera y una observadora de su ciudad y, en principio, quien mejor la conoce. Pero su relación con el entorno no es simple: sentarse en un café a mirar la actividad de la calle es más claustrofóbico que liberador [“[you could] find yourself in the coffee house / nearby, waiting for time to start, your tiny face / trapped in the window's bottle-thick glass like a fly” (CP305)], y el final del poema sugiere que ella nunca poseyó realmente la ciudad. El mapa dibujado en la piel vuelve literal la idea de que la ciudad produce un tipo específico

de cuerpo, pero la mujer lleva más de una “piel”, como puede verse en las numerosas prendas mencionadas en el poema. En relación a la moda, Wilson señala que la ropa puede usarse tanto para destacar como para pasar desapercibida (*Adorned in Dreams* vii–viii), y esta ambivalencia también es aplicable a las mujeres que caminan por la ciudad: la capacidad de desaparecer atribuida al *flâneur* difícilmente era practicable para las mujeres del siglo XIX, ya que una mujer en el espacio público era tratada como un espectáculo, un cuerpo “para ser mirado”; en consecuencia, para muchas mujeres aun hoy, “the freedom to be overlooked” (Wilson, *Adorned in Dreams* viii) sería algo deseable. En “Beautiful” vimos cómo las mujeres son silenciadas y reemplazadas por una fantasía, en cierto modo borradas, pero al mismo tiempo son extremadamente visibles, exhibidas y fotografiadas. Una forma de disciplina sobre el cuerpo femenino justamente es el mandato de “no dar un espectáculo”, comenta Mary Russo: “For a woman, making a spectacle of herself had more to do with a kind of inadvertency and *loss of boundaries* . . . these women had done something wrong, had stepped, as it were, into the limelight out of turn” (53, énfasis mío). Esto apunta a que la presencia del cuerpo femenino en el espacio público está extremadamente reglamentada. Por ejemplo, Lauren Elkin describe así a los personajes femeninos de Jean Rhys:

While the *flâneur*—and the male novelist— has the freedom to pass unobserved in the crowd, Rhys’s characters move through the city, painfully aware that they are mocked. They try, desperately, to be invisible. They may spend all their money on clothing—the astrakhan coat as protective camouflage— but they are inevitably caught out . . . They try for self-effacement, but this is impossible. (67–8).

Para leer “The Map–Woman” a la luz de estos textos de Grosz y Wilson, la hipótesis que propongo es esta: este cuerpo extraordinario imaginado por Duffy resulta desestabilizador porque hace visible y evidente algo que les pasa a todos los cuerpos: son

marcados por el espacio, y el hecho de ser cuerpos significa que este emplazamiento específico condiciona la forma de interactuar con el entorno. El mapa en la piel se ha dibujado a partir del caminar de la mujer por la ciudad, produciendo un tipo de conocimiento encarnado. En segundo lugar, la mujer-mapa se oculta no sólo para evitar ser exhibida como un cuerpo *freak*, sino para negociar estas contradicciones entre espectáculo e invisibilidad. Vimos estas contradicciones también con Queen Kong, quien puede rugir y derribar helicópteros, pero también puede pasar desapercibida entre otros personajes extraños o moverse sigilosamente por la ciudad a oscuras. En suma, el carácter permeable y cambiante de la ciudad y del cuerpo se simboliza mediante un mapa en la piel, el órgano que marca las fronteras de un cuerpo, pero al mismo tiempo es permeable y se renueva permanentemente.

El poema inicia: “A woman’s skin was a map of the town / where she’d grown from a child” (Duffy, *CP* 305). Este mapa no es visto por nadie más que por ella misma, pues siempre lo cubre con pantalones largos, abrigos, mascaradas y guantes. El poema no explica el origen del mapa: este es tanto “birthmark” como “tattoo” (*CP* 305), simultáneamente la mujer nace con el mapa y su experiencia lo dibuja sobre ella, y esta ambigüedad puede conectarse con la relación de mutua influencia entre cuerpo y ciudad que expliqué antes.⁵⁶

El mapa es un dibujo o un texto: “When she showered, the map / gleamed on her skin, blue-black ink from a nib” (*CP* 306). Otro símil del cuerpo como texto aparece al

⁵⁶ Este poema no aclara que el mapa dibujado sobre la piel sea el resultado de una decisión deliberada de la mujer, como un tatuaje. Pero si fuera así, una lectura desde los estudios corporales resultaría también productiva. En *Covered in Ink: Tattoos, Women, and the Politics of the Body*, Beverly Yuen Thompson considera que el cuerpo femenino con tatuajes puede tener dos presentaciones: “lightly tattooed” y “heavily tattooed”. En este segundo caso, el cuerpo femenino con numerosos tatuajes grandes y visibles atrae la atención que la mujer-mapa parecería desear evitar, y como explica Thompson, “this attention also holds a gender component, as [heavily tattooed women] are considered gender transgressive, challenging the ideal of ‘beauty’ to which women are supposed to aspire. For many women, tattoos symbolize a reclaiming of their bodies and a form of resistance to normative femininity, or at least an alternative to it” (6).

referirse a los cuerpos que yacen en un cementerio, descritos como “fading into the earth like old print / on a text” (CP 305). En el poema intervienen numerosos niveles de representación: en el nivel más general están estas metáforas del cuerpo como texto, que sugieren que todo cuerpo es legible, incluso el cuerpo desnudo; después vienen el mapa dibujado en la piel como representación de la ciudad, y los nombres de las calles; además se describen las películas que se proyectaban en la sala de cine local, y más adelante incluso encontramos un mapa dentro del mapa:

She turned out the light and a lover’s hands
caressed the map in the dark from north to south,
lost tourists wandering here and there, all fingers
and thumbs, as their map flapped in the breeze. (CP307-8)

La primera estrofa resalta el carácter mutable del mapa; “the A-Z street-map grew, a precise second skin, / broad if she binged, thin when she slimmed, / a precis of where to end or go back or begin” (CP 305). La piel ejemplifica cómo la identidad se expresa en formas superficiales, de manera que un cuerpo no expresa o exterioriza una esencia, sino que la produce por medio de una performance sin original; según Butler, “words, acts, gestures, and desire produce the effect of an internal core or substance, but produce this on the surface of the body” (*Gender Trouble* 185). De este modo, la mujer-mapa puede ser explicada o entendida sólo en función de su entorno, o de lo que su piel dice a un nivel superficial.

“The Map-Woman” adopta una perspectiva móvil: inicia describiendo los lugares dibujados sobre la piel, pero después cambia a la segunda persona, como si quien lee adoptara el punto de vista de la mujer caminando por la ciudad que ella misma representa. Usar el pronombre “you” para trazar las rutas de la mujer por la ciudad involucra a quien lee en este recorrido, lo/la hace partícipe de esta preocupación por pasar desapercibida y

también permite pensar la ciudad en forma interactiva, un espacio de posibilidades, como lo indica la repetición de la frase “you could”, que puede tener significados muy diferentes según quien lo transite.

Algunos versos parecen apuntar a un modelo de relación isomórfica entre cuerpo y ciudad: por ejemplo, “Over her breast was the heart of the town” o “the river / an artery shaking north to her neck” (CP 305), el río que atraviesa la ciudad se compara con una cicatriz.⁵⁷ Pero no es sólo la ciudad la que se asemeja al cuerpo, ya que este también es un sitio de inscripción, que refleja en particular los efectos de instituciones disciplinarias: “She sponged, soaped, scrubbed; / the prison and hospital stamped on her back” (306). En el poema se repite la frase “She knew”; se trata de un conocimiento proveniente de haber transitado por la ciudad como un cuerpo que afecta su entorno y a la vez es afectado por él. Como explica Grosz, “the city is made and made over into the simulacrum of the body, and the body, in its turn, is transformed, ‘citified’, urbanized as a distinctively metropolitan body” (“Bodies-Cities” 242). El poema permite pensar la ciudad como *lugar*, en oposición a espacio; la diferencia radica en que “un lugar bien puede ser algo estable, pero que también se trata de una intersección de fuerzas convergentes que no es posible delinear con muros en la tierra o límites a la imaginación” (Artigas Albarelli, “La textura del lugar” 3). *Lugar* aquí refiere a un espacio dotado de carga afectiva, que adquiere estos significados cambiantes gracias a la percepción, memorias y recorridos de quienes lo habitan.

Hacia la mitad del poema, leemos que la mujer-mapa ya no vive en la ciudad representada en su cuerpo, sino que ahora vive en movimiento constante:

⁵⁷ En modo distinto a como sucede en el blasón (ver apartado 1.3), estas equivalencias entre cuerpo y cartografía también pueden confinar al cuerpo a una representación bidimensional, fijarlo y circunscribirlo. Desde la cartografía crítica, particularmente en el trabajo de J. B. Harley, se han pensado los mapas como representaciones politizadas y como reflejo de las relaciones de poder.

She didn't live there now. She lived down south,
abroad, en route, up north, on a plane or train
or boat, on the road, in hotels, in the back of cabs,
on the phone; but the map was under her stockings,
under her gloves, under the soft silk scarf at her throat,
under her chiffon veil, a delicate braille. (CP307)

La anáfora y la lista son patrones rítmicos frecuentes en el poema, especialmente las listas de prendas de vestir. Volveré a esto enseguida, pues “The Map-Woman” también nos lleva a la idea de la piel y la ropa como barreras con las que se pretende delimitar un cuerpo. Cuando la mujer decide regresar a la ciudad, asume que conoce este lugar como la palma de su mano, pero de manera inesperada, se pierde: “She got lost in arcades, / in streets with new names, in precincts / and walkways, and found that what was familiar // was only facade” (CP308). Esto coincide con la idea de que la superficie del cuerpo es un efecto, una representación sin referente: no hay un original detrás del mapa al que pudiera regresar. Después de este descubrimiento, el mapa se desprende de la mujer mientras ella duerme. Esta es la cuarta y última enumeración de prendas en “The Map-Woman”:

As she slept, her skin sloughed
like a snake's, the skin of her legs like stockings, silvery,
sheer, like the long gloves of the skin of her arms,
the papery camisole from her chest a perfect match
for the tissuey socks of the skin of her feet. Her sleep
peeled her, lifted a honeymoon thong from her groin,
a delicate bra of skin from her breasts, an all of it
patterned A to Z; a small cross where her parents' skulls
grinned at the dark. Her new skin showed barely a mark. (CP308)

Un elemento inquietante del mapa son sus constantes referencias a la muerte: además del cementerio y las tumbas mencionadas en este último pasaje, la mujer recuerda y localiza otros lugares de muertes y desapariciones. Cuando el mapa se desprende de ella, esta piel-pergamino es “her own small ghost, / a shroud to be dead in, a newspaper for old news / to be read in, gift-wrapping, litter, a suicide letter” (CP 309). El final del poema es un renacimiento incompleto, pues aunque la mujer abandona el mapa que la marcaba como un cuerpo atípico, no logra desprenderse de un deseo del hogar que no ha encontrado. El espacio la ha afectado en formas no visibles. El efecto siniestro de estos últimos versos se debe a que la piel se parece a una prenda abandonada. Una frase de Wilson captura esta incomodidad en términos muy parecidos al del poema de Duffy: “Clothes without a wearer, whether on a secondhand stall, in a glass case, or merely a lover’s garments strewn on the floor, can affect us unpleasantly, as if a snake had shed its skin” (Wilson, *Adorned in Dreams* 2).

Si el mapa sitúa el cuerpo en el espacio, la ropa, sugiere Wilson, lo sitúa en un momento histórico. La ropa evoca el paso del tiempo sobre el cuerpo: “Clothes are among the most fraught objects in the material world of things, since they are so closely involved with the human body and the human life cycle” (*Adorned in Dreams* vii). Bajo esta interpretación, las prendas, como la piel, responden a una necesidad de erigir barreras y de regular el contacto entre adentro y afuera: “If the body with its open orifices is itself dangerously ambiguous, the dress, which is an extension of the body yet not quite part of it, not only links the body to the social world, but also more clearly separates the two” (Wilson, *Adorned in Dreams* 2). La mujer-mapa se viste como protección, porque si su piel fuera vista por los demás causaría temor, asombro y exclusión. “Fashion cements social solidarity and imposes group norms, while deviations in dress are usually experienced as shocking and disturbing” (6). Por ejemplo, la exposición involuntaria de la ropa interior,

según Wilson, “indicate[s] something more than slight sartorial sloppiness, to suggest the exposure of something much more profoundly ambiguous and disturbing; it reminds us that the naked body underneath the clothes and paint is somehow unfinished, vulnerable and leaky at the margins” (8). Si en el poema de Duffy sustituimos la ropa interior por el mapa, que ante todo debe permanecer oculto y privado, porque revelarlo sería “dar un espectáculo”, es posible concluir que este cuerpo extraordinario mutable, con límites tan difusos que la ciudad se ha impreso sobre su piel, aunque esta última pueda desprenderse y renovarse, resulta problemático para el modelo de “sujeto autónomo que construye ciudades”. La importante presencia de la ropa en el poema también sugiere un cuerpo escindido entre conformidad y resistencia, entre aparecer espectacularmente o en formas veladas: “[clothing fashion] provides a way of accommodating the contradictory injunction that the individual should both stand out from the crowd and merge with it. It promises a certain ‘distinction’ while sparing the person from the social stigma of really exceptional or non-conformist behaviour” (Soper 28-9).

La ropa y la piel son barreras y sitios de contacto con el entorno, pero no ocultan perfectamente el hecho de que el cuerpo es una entidad con márgenes difusos. Un aspecto más de la existencia física en el que se manifiestan la apertura y vulnerabilidad (lo *leaky* permeable, como lo llama Wilson) es la alimentación: la ingestión también es causa de ansiedad y placer, ya que en este acto entran en juego preocupaciones sobre cómo debe regularse el contacto entre adentro y afuera. Subvertir los patrones de alimentación validados culturalmente también puede representar un acto poderoso de indisciplina. Este es el tema del siguiente poema que voy a comentar.

3. 3. “The Diet”: el ayuno extraordinario

En la sección anterior el cuerpo se definió como materia que experimenta constantes transformaciones: el representado en “The Map-Woman” cambia como consecuencia de procesos involuntarios o inconscientes, tales como el paso del tiempo o el cambio de piel. Pero los estudios corporales también se interesan por las transformaciones que los sujetos llevan a cabo en sus cuerpos de forma voluntaria, como las dietas, el ejercicio o las cirugías, aunque existe debate sobre en qué medida estas decisiones ocurren en un marco de coerción. “The Diet” se asemeja a “The Map Woman” en que, bajo una luz muy diferente, también representa a una mujer que consigue pasar desapercibida. En las siguientes páginas regresaré a un tema que apareció en el capítulo 1: el cuerpo femenino como algo que puede ser moldeado de acuerdo con los deseos de un escultor (“Pygmalion’s Bride”) o de un equipo de producción que lo transforma en un objeto de deseo mercantilizable (“Beautiful”). En el capítulo 1, para explicar la situación del cuerpo mirado, recuperé los comentarios de John Berger sobre el Desnudo femenino: Berger señala que este género pictórico se sustenta en una relación de “vigilante” y “vigilada”, pero ambos roles pueden coexistir en quien se ha convertido en su propia vigilante, y que en consecuencia experimenta esta situación como una división o “split” (*Ways of Seeing* 46). Cuando hablo de la mirada en este sentido opresivo, estoy siguiendo la distinción entre “look” y “gaze” que Niall Richardson establece a partir de Garland Thomson. Mientras que “look” es la acción de mirar sin connotaciones de poder, “the gaze . . . is an act of discipline which oppresses and subordinates its victim” (Richardson 4 n4).

“The Diet” reúne el motivo de la mirada (auto)disciplinaria de la mujer ante el espejo con otras preocupaciones que han surgido a lo largo de esta tesis: la identificación de las mujeres con el cuerpo insumiso y la supuesta capacidad de la mente de gobernar sobre el cuerpo; el carácter permeable de los cuerpos como una amenaza a una subjetividad

que se pretende cohesiva y autosuficiente; y la voracidad como un atributo de lo femenino monstruoso. La lectura que hago de “The Diet” se bifurca en tres líneas: primero, la interpretación, influida por Foucault, que hacen Susan Bordo y Sandra Bartky de la dieta como un fenómeno contradictorio que se experimenta como liberación y triunfo a pesar de basarse en un marco opresivo de sometimiento del cuerpo y de sus deseos; en segundo lugar, la perspectiva antropológica de Carole M. Counihan, quien analiza algunas formas de ayuno femenino como un acto extraordinario (*prodigious fasting*) situado en un punto ambivalente entre conformidad y resistencia, y por último, la crítica de Le’a Kent a los discursos que vuelven el cuerpo gordo (especialmente el cuerpo gordo femenino) la materialización de lo abyecto, de todo aquello que transgrede las líneas nítidas de un ser, todo lo que contamina, profana e invade. El análisis de Kent se fundamenta en *The Powers of Horror* de Julia Kristeva, y además es afín a la teorización de Imogen Tyler (2013) sobre la abyección social, un concepto que nombra la exclusión de quienes son señalados/as como otros/as y percibidos como amenazas, apartados/as para que la sociedad mantenga una ilusión de normalidad y estabilidad.

Un tema que atraviesa los tres poemas comentados hasta ahora en este capítulo es la ambivalencia ante el desdibujamiento de la identidad, ya sea por el acercamiento a lo animal, por la tensión entre exhibición y desaparición en las ciudades modernas (aquí, como vimos, la ropa funciona como un elemento mediador para contener y ocultar el cuerpo, o para hacerlo destacar), o por la posesión de un apetito desbordado que desafía la primacía de la mente y la voluntad. El carácter atrayente de estas presencias amenazantes (los animales, la ciudad, el cuerpo femenino voraz), que coexiste con el deseo de separarlas del “verdadero ser”, se asemeja a la actitud ante lo monstruoso, que se comentó al inicio de este capítulo. Estas oposiciones entre ser y otro se relacionan con el pensamiento dualista: una forma de explicar las agresiones hacia el cuerpo gordo, de acuerdo con

Richardson, es la lectura que se hace de él como una persona que cedió el control al cuerpo, en oposición al esquema que establece la superioridad de la mente (*Transgressive Bodies* 14).

Antes de continuar, aclaro que uso las palabras “gordo” o “gorda” como adjetivos neutrales, y que rechazo las connotaciones estéticas o patologizantes que se les han dado. En esto, sigo a las activistas que prefieren resignificar estos términos y no utilizar otras alternativas como “personas con sobrepeso”, “curvy” o “talla plus”. Lebesco y Braziel suelen usar la palabra “corpulence” en lugar de “fatness”, pero yo no lo haré así porque precisamente lo que activistas como Kent rechazan es que el cuerpo gordo sea “cuerpo” en mayor medida que los cuerpos esbeltos.

En *Feminine Gospels* existe un vínculo claro entre el efecto de la mirada predatoria sobre el cuerpo bello y la dieta como otro tipo de disciplina, ya que “The Diet” es el poema inmediatamente posterior a “Beautiful”. Aunque parecería existir una contradicción entre estos dos textos —cuando el cuerpo gordo es atacado y excluido, el mandato dicta que se volverá aceptable si reduce su talla, pero en “Beautiful” el cuerpo esbelto que cumple a cabalidad con los estándares de belleza es igualmente disciplinado, culpabilizado y atacado— me inclino a pensarlos más bien como complementarios: la obsesión con los cuerpos de las celebridades en la cultura contemporánea está relacionada con conocer y adoptar el régimen mediante el que este cuerpo consigue encarnar el ideal: qué régimen alimentario sigue, cómo elige su vestimenta, cuál es su rutina de ejercicios, qué productos de cuidado de la piel o maquillaje usa, etcétera. La disociación que ocurre en “Beautiful” entre las mujeres reales y el emblema de belleza y feminidad en el que fueron transformadas también queda de manifiesto en “The Diet”, si interpretamos a la mujer gorda como una otredad que acompaña a la mujer que desea ser incorpórea. Con lo dicho hasta ahora, podemos concentrarnos en “The Diet” (debido a la extensión de los poemas

que se comentan en este capítulo, este es el único que se citará completo, al ser el más breve de los cuatro), y posteriormente situarlo en diálogo con las ideas de Bordo, Bartky, Counihan y Kent:

The Diet

The diet worked like a dream. No sugar,
salt, dairy, fat, protein, starch, or alcohol.
By the end of week one, she was half a stone
shy of ten and shrinking, skipping breakfast,
lunch, dinner, thinner; a fortnight in, she was 5
eight stone; by the end of the month, she was skin
and bone.

She starved on, stayed in, stared in
the mirror, svelter, slimmer. The last apple
aged in the fruit bowl, untouched. The skimmed milk
soured in the fridge, unsupped. Her skeleton preened 10
under its tight flesh dress. She was all eyes,
all cheekbones, had guns for hips. Not a stitch
in the wardrobe fitted.

What passed her lips? Air,
water. She was Anorexia's true daughter, a slip
of a girl, a shadow, dwindling away. One day, 15
the width of a stick, she started to grow smaller -

child-sized, doll-sized, the height of a thimble.

She sat at her open window and the wind
blew her away.

Seed small, she was out and about,
looking for home. An empty beer bottle rolled 20
in the gutter. She crawled in, got drunk on the dregs,
started to sing, down, out, nobody's love. Tiny others
joined in. They raved all night. She woke alone,
head splitting, mouth dry, hungry and cold, and made
for the light. 25

She found she could fly on the wind,
could breathe, if it rained, underwater. That night,
she went to a hotel bar she knew and floated into
the barman's eye. She slept for hours, left at dawn
in a blink, in a wink, drifted away on a breeze.
Minute, she could suit herself from here on in, go 30
where she pleased.

She stayed near people,
lay in the tent of a nostril like a germ, dwelled
in the caves of an ear. She lived in a tear, swam
clear, moved south to a mouth, kipped in the chap
of a lip. She loved flesh and blood, wallowed 35

in mud under fingernails, dossed in a fold of fat
on a waist.

But when she squatted the tip of a tongue,
she was gulped, swallowed, sent down the hatch
in a river of wine, bottoms up, cheers, fetched up
in a stomach just before lunch. She crouched 40
in the lining, hearing the avalanche munch of food,
then it was carrots, peas, courgettes, potatoes,
gravy and meat.

Then it was sweet. Then it was stilton,
roquefort, weisslacker-käse, gex; it was smoked salmon
with scrambled eggs, hot boiled ham, plum flan, frogs' 45
legs. She knew where she was all right, clambered
onto the greasy breast of a goose, opened wide,
then chomped and chewed and gorged; inside the Fat Woman now,
trying to get out. (CP317-318)

La naturaleza ilusoria de la dieta como una solución efectiva se expresa desde el primer verso, “a dream”; este primer verso también contribuye a establecer la dimensión onírica o imposible de los eventos representados. La dieta constituye una modificación corporal deliberada, en la que la mujer inicialmente parece haber tenido éxito, aun si este triunfo se fundamenta en la negación: “No sugar, / salt, dairy, fat, protein, starch or alcohol” (1-2). Las rimas internas de “shrinking, skipping” (4) y “dinner, thinner” (5)

representan un ayuno cuyos efectos son inmediatos; esta concatenación de rimas empieza a sugerir pérdida de control, aun si la mujer persiste resueltamente en su objetivo.

La mujer se mira en el espejo con admiración y satisfacción: “Her skeleton preened” (10), “She was all eyes” (11). Esta imagen de un cuerpo que asegura su propia conformidad a la norma al monitorearse a sí mismo evoca las nociones de panoptismo y cuerpos dóciles de Foucault en *Vigilar y castigar*. Como expliqué en la introducción, recorro a las lecturas feministas de este texto fundamental, como las propuestas por Bordo y Bartky, para describir las formas específicas de disciplina que actúan sobre los cuerpos femeninos. Entre estas se encuentran la dieta, los gestos, posturas y movimientos validados,⁵⁸ y el trabajo de adornar y embellecer el cuerpo o de hacerlo parecer más joven. A pesar de esta aplicación innovadora de las ideas de Foucault, Bordo aclara que este modelo no es idóneo para entender el origen de todas las formas de violencia hacia las mujeres, sino que es específicamente pertinente al examinar “the politics of appearance” (Bordo 27). Para Foucault, el poder no opera mediante mecanismos únicamente represivos, sino que es también “administrador”, genera sujetos productivos y organiza la capacidad de trabajo del cuerpo. La ventaja de la descripción foucaultiana del poder, de acuerdo con Bordo, es que acepta contradicciones: formas de rebelión que terminan por perpetuar la opresión, o protestas que se desactivan a sí mismas. Refiriéndose a la anorexia y la bulimia en su ensayo “The Body and the Reproduction of Femininity”, Bordo explica: “The central mechanism . . . involves a transformation (or, if you wish, duality) of meaning, through which conditions that are objectively (and at one level, experientially) constraining, enslaving, and even murderous, come to be experienced as liberating, transforming, and

⁵⁸ Bartky ofrece un ejemplo extremo de los movimientos circunspectos, del lenguaje de tensión y constreñimiento que se les enseña a las mujeres: “From time to time, fashion magazines offer quite precise instructions on the proper way of getting in and out of cars” (69).

lifegiving” (168). En esta cita se afirma el carácter contradictorio de una práctica que parece afirmar la agentividad del sujeto al mismo tiempo que lo debilita y disminuye, tal como ocurre en “The Diet”.

Los comentarios de Bordo resultan relevantes para leer el cuerpo de la ayunadora como simultáneamente dócil y transgresor, y abren la posibilidad de entender el apego extremo a un mandato de género como una forma de protesta. La ayunadora en “The Diet” encarna un trastorno que “[arises] out of and reproducing normative feminine practices of our culture, practices which train the female body in obedience to cultural demands while at the same time being *experienced* in terms of power and control. Within a Foucauldian framework, power and pleasure do not cancel each other” (Bordo 27). Bartky amplía esta explicación: la disciplina se internaliza al grado de sentirse como parte de una misma: “Whatever its ultimate effect, discipline can provide the individual upon whom it is imposed with a sense of mastery as well as a secure sense of identity. There is a certain contradiction here: while its imposition may promote a larger disempowerment, discipline may bring with it a certain development of a person’s powers” (77). Este es uno de los aspectos que encuentro más inquietantes en el poema de Duffy: la coexistencia de placer y angustia. En “The Diet”, la obediencia a la norma lleva a un colapso de esta, el desdibujamiento de la identidad es consecuencia de una acción deliberada sobre el propio ser, y los estados de libertad y encarcelamiento se vuelven ambiguos o difusos. Aunque declara que “the bodies of disordered women . . . offer themselves as an aggressively graphic texts for the interpreter a text that insists, actually demands, that it be read as a cultural statement, a statement about gender” (173), Bordo tiene reservas respecto a qué tan efectiva puede ser la protesta de un cuerpo que ayuna, y el final de “The Diet” podría hacer eco de este señalamiento de que aunque la dieta extrema sea una forma de protesta, constriñe y disminuye a quien la practica y termina por autocancelarse. No obstante, creo

que es válido conservar esta tensión entre conformidad y resistencia porque más adelante argumentaré que en el texto de Duffy se vislumbra una ruta tentativa hacia un tipo de placer que no puede reducirse o juzgarse en términos concluyentes.

Un argumento que atraviesa los textos teóricos a los que he estado refiriendo es que el dualismo mente-cuerpo es crucial para entender por qué las técnicas contemporáneas de autotransformación se orientan hacia la delgadez. Tanto Bordo como Counihan asocian el ayuno a una búsqueda de un estado de pureza, que trascienda la carga de negatividad y corrupción atribuida al cuerpo. La mujer de “The Diet” pretende ser un cuerpo cerrado, que nada entre a ella más que aire y agua, elementos que sugieren pureza. Calificarla como “Anorexia’s true daughter” (14) también sugiere perfección. En este momento el poema, que ya era hiperbólico, pasa al territorio de lo fantástico, jugando con la escala y las dimensiones a la manera de relatos como Tom Thumb, Pulgarcita o *Alice in Wonderland*. La mujer diminuta en “The Diet” rechaza todo aquello reconocible como comida adecuada, pero llega a una alcantarilla y bebe los restos de cerveza de una botella arrojada. Esta acción me lleva a pensar en el ensayo en el que Carole M. Counihan acuña el término *prodigious fasting* para estudiar los actos portentosos de mujeres santas medievales que renunciaban a todo bocado de comida, pero podían comer basura o materia descompuesta a manera de penitencia. Para Counihan, este contexto permite distinguir entre un ayuno que sólo aísla y debilita a quien lo practica, y un ayuno que potencialmente puede ser subversivo, ya que al existir una correspondencia entre el cuerpo individual y el entorno social en el que se enmarca, el cuerpo desobediente, inexplicable o atípico puede trastocar el orden establecido.

Siguiendo a Mary Douglas, Counihan recuerda que el cuerpo humano siempre opera como una imagen de la sociedad y, en consecuencia, “the passage of food in and out of the body can stand for social boundaries and their transgression” (cit. en Counihan 99). En

esto reside la posibilidad de utilizar la asociación entre mujeres y alimentación en formas indisciplinadas. El ayuno prolongado de estas mujeres santas representaba una conceptualización de su cuerpo como extraordinario, pues el ayuno las acercaba a Cristo, la divinidad capaz de ofrecer su propia carne y sangre como alimento y de volver a la vida sin que su cuerpo decayera. Sus testimonios contienen “poetic, erotic, ecstatic, and symbolic statements about union with God through food and fasting” (94). Al desobedecer las regulaciones sobre lo que es comestible y lo que no lo es [“they ate not food but its opposite —filth or spirit” (Counihan 99)] y al acercarse a lo grotesco, al cuerpo que transgrede barreras y que comulga con el mundo exterior, que se cierra o emana fluidos cuando no debe hacerlo, las mujeres santas eran capaces de desestabilizar las estructuras sociales, usando estratégicamente la analogía cuerpo-sociedad identificada por Douglas. Todo esto habla de formas de ayuno que, aunque apuntan hacia la elevación espiritual y la renuncia al cuerpo mortal, son altamente corporales, incluso sensuales. Aunque existen algunos puntos en común entre las ayunadoras medievales y los desórdenes alimentarios contemporáneos, tales como la afirmación de que el hambre no es debilitadora, sino que por el contrario, fortalece y complace (Counihan 99), es claro que la pureza representada en el poema de Duffy no tiene como fin último la unión con la divinidad. Aunque el control de los apetitos es la base de una labor de autoperfeccionamiento, no se busca la misma perfección: para las mujeres medievales el ideal era la santidad; en el siglo XIX, la delicadeza; y a finales del siglo XX, la delgadez. Conviene recordar, además, que a pesar de que el binarismo ha estado presente en la filosofía occidental durante siglos, esta preocupación por la autodeterminación y la individualidad, que son coherentes con la noción de “cuerpo clásico”, no han sido determinantes en todo momento histórico. Sin embargo, el análisis de Counihan es útil para ver en “The Diet” cómo las experiencias tanto del cuerpo que ayuna como del cuerpo voraz pueden caracterizarse como “poetic, erotic,

ecstatic”. Aunque reconoce la fuerza transgresora que pudo representar en su momento, Counihan no celebra el ayuno de la era premoderna, pues a pesar de su potencial carácter indisciplinado, es un ayuno fundamentado en la negación, y el precio de esta expresión de disidencia solía ser la vida de la ayunadora. En suma, se necesitan otras formas de expresión de poder y placer, otras formas de afirmar la autonomía corporal que no sean fácilmente apropiables por un discurso somatofóbico y por el sistema que dociliza y hace conformar a los cuerpos a la ideología y a los sistemas binarios.

Hacia la mitad del poema parece que la mujer ya no puede hacerse más pequeña, y que este estado le ha otorgado libertad: “she could suit herself from here on in, go / where she pleased” (30–31). Pero en lugar de rechazar los desprolijos cuerpos humanos, vive en ellos, en los orificios y sitios que más evidencian lo grotesco del cuerpo: en las lágrimas, en la nariz, las orejas, la suciedad bajo las uñas. Aunque en los textos teóricos revisados la anorexia se explica como una forma extrema de somatofobia, la mujer diminuta “loved flesh and blood” (35). En las primeras estrofas, la repulsión causada por la materia deteriorada no se asociaba aún al cuerpo y sus procesos, sino a la comida que la mujer dejó echar a perder: una manzana olvidada, o leche agria. Ahora, el cambio de escala permite resaltar los incómodos sitios permeables del cuerpo que emana e ingiere. El clímax de este relato fantástico llega en las últimas dos estrofas. El poema de Duffy invita a “saborear la aversión”, para usar la frase de Carolyn Korsmeyer (*savoring disgust*), pues busca producir un efecto estético por medio de causar desagrado en el público lector. En otro contexto, la enumeración de alimentos podría sugerir abundancia y placer, pero aquí, al situar a la mujer diminuta dentro del estómago de otra persona, el resultado puede ser revulsivo. La evocación del canibalismo o la antropofagia establece otro vínculo con los cuentos de hadas (Caperucita Roja, Jack y las habichuelas mágicas). La comida que la mujer gorda ingiere no está contaminada o estropeada, pero la perspectiva desde la que la vemos causa esta

reacción visceral; desde el estómago, la comida ingerida se percibe como un “avalanche munch” (41), intensificado al escuchar también el masticar de la mujer. Filósofos como Korsmeyer o David Kaplan recuerdan que la comida es una de las mayores fuentes de placer para los humanos, pero este placer siempre está acechado por su contrario, el asco. Kaplan elabora: “Disgust is about protection from what is alien —especially oral contact with animals or animal products. Bodily secretions, feces and decay not only connect us with animals we’d rather not be like, but also to our own demise and death” (78). La aversión particular a la carne podría explicar que la avalancha de comida en la penúltima estrofa termine precisamente con “gravy and meat” (43). A esto le siguen otros alimentos que causan asco porque contienen hongos o bacterias, o tienen la apariencia de la carne, en orden densamente aliterativo: “roquefort, weissläcker-käse . . . smoked salmon”; “hot boiled ham, plum flan” (44-45). La mención del “greasy breast of a goose” replica una estrategia que Duffy utiliza en un poema de *Standing Female Nude*, “A Healthy Meal”, donde la aversión se produce al equiparar el cuerpo de los animales consumidos con el cuerpo humano.⁵⁹

Al final del poema, la mujer ayunadora se convierte en devoradora, el contrario del cuerpo dócil y mesurado: con la boca “opened wide . . . she chomped and chewed and gorged” (47-48). Hay dos puntos que quiero resaltar en estos últimos versos. Primero, que al nombrar a la mujer gorda con mayúsculas (“Fat Woman”), el poema sugiere que no se

⁵⁹ “A Healthy Meal” contiene una descripción espeluznante de los comensales en un restaurante de alta cocina, y resalta la violencia que tuvo que ocurrir para que los platos de carne puedan ser preparados y servidos. La etiqueta y el refinamiento son una cubierta precaria sobre esta violencia: “There are napkins to wipe the evidence / and sauces to gag the groans of abattoirs” (CP 60). La mención de órganos como “heart”, “tongues”, “breast”, “hearts” o “legs” se vuelve perturbadora porque estos podrían pertenecer también al cuerpo humano. El poema enfatiza esta animalización de los humanos en su último verso: “You are what you eat” (CP 61). Un poema comparable es “Io”, en el que el relato mitológico conduce a la explotación del ganado en una granja industrial (*Sincerity* 26).

trata de una mujer específica: la Mujer Gorda es un espectro, una construcción o un miedo inventado. En segundo lugar, el hecho de que la ayunadora termine justo donde empezó, en el cuerpo voraz que quiso erradicar, parecería confirmar la naturaleza paradójica de la dieta: si había rebelión en el ayuno, esta circularidad parece invalidarla. En “The Diet”, la ayunadora termina, irónicamente, dentro del cuerpo que deseaba trascender: el cuerpo que ingiere y digiere. Bajo esta interpretación, lo que hace extraordinario al cuerpo de la ayunadora es que lleva a un extremo paródico y caricaturesco la construcción ideológica de la feminidad. Como dije antes, esta lectura haría eco de las conclusiones de Susan Bordo, quien afirma que “the anorectic’s experience of power is, of course, deeply and dangerously illusory. To *feel* autonomous and free while harnessing body and soul to an obsessive body practice is to serve, not transform, a social order that limits female possibilities” (179). No obstante, aquí puede haber un camino tentativo hacia la rebelión, ya que también es posible ver en la mujer gorda una figura de goce que no es parte de ese ciclo de autovigilancia, un cuerpo expansivo e indisciplinado que rechaza el mandato a ocupar menos espacio.

Las representaciones de las mujeres voraces tienen un potencial desestabilizador, ya que no sólo se les interpreta como un cuerpo que desobedece a la exigencia de suprimir sus deseos, sino que además son concebidas como la personificación de una fuerza aniquiladora y destructiva: “Mythological, artistic, polemical, and scientific discourses from many eras certainly suggest the symbolic potency of female hunger as a cultural metaphor for unleashed female power and desire” (Bordo 116). El apetito voraz y el cuerpo gordo integran significados ambivalentes, ya que no son únicamente índices de una pérdida de control, sino que significan poder y magnitud, cualidades que la cultura desaprueba en un cuerpo femenino (Bartky 66). Estas contradicciones son parte inevitable de indagar en los significados del cuerpo gordo. Kathleen Lebesco y Jana Evans Braziel, en

su introducción a *Bodies out of Bounds*, afirman que su objetivo es deconstruir y resistir “the discourses that place the ‘corpulent body’ under erasure, even as they demarcate its discursive terrain” (1); en otras palabras, argumentan que el cuerpo gordo es construido y simultáneamente borrado en las representaciones culturales, es el efecto de discursos y al mismo tiempo se le trata como un exceso irrepresentable. La grasa es algo que debe “quemarse”, el peso algo que debe “perderse”: “Fat equals reckless excess, prodigality, indulgence, lack of restraint, violation of order and space, transgression of boundary” (4). Estos términos —exceso, transgresión de barreras, inconmensurabilidad— evocan la definición de cuerpo extraordinario que construí al inicio de este capítulo.

El cuerpo gordo sólo puede ser valorado y redefinido en forma alternativa si se entiende a profundidad de dónde viene el discurso que lo denosta. Kent propone el concepto de abyección como un elemento clave en esta conceptualización negativa: el cuerpo gordo, en específico el cuerpo gordo femenino, es abyecto cuando se le trata como “synonymous with the offensive, horrible, or deadly aspects of embodiment” (130). Perder peso se describe como “acercarse más a quien una es en realidad”; en palabras de Kent, “the self, the person who one is, is presumptively thin” (132).⁶⁰ En “The Diet”, la ayunadora diminuta comparte esta percepción de la Mujer Gorda como sinónimo de los peores defectos de la corporalidad: en las últimas estrofas figuran estas “images of revulsion, images in which fat bodies are fragmented, medicalized, pathologized, and transformed into abject visions of the horror of flesh itself” (Kent 132). Según Kent, el peso excesivo debe perderse, expulsarse, condensarse en el odio hacia el cuerpo gordo, para sustentar la idea de un ser libre de este peso. Kent resume así su posicionamiento: “The

⁶⁰ Kent apoya esta afirmación con lo que ella llama “the genre of the ‘before’ picture”: “the fat person, usually a fat woman, is represented not as a person but as something encasing a person, something from which a person must escape, something that a person must cast off” (134)

self is never fat. To put it bluntly, there is no such thing as a fat person . . . Within mainstream representations of the body, the fat body functions as the abject: it takes up the burden of representing the horror of the body itself for the culture at large” (135).

Lo que describe Kent es un proceso de abyección social,⁶¹ que de acuerdo con Arya, ocurre cuando

[t]he fear of the other [is] displaced onto individuals and groups in society who are on the fringes and are stigmatized because their differences are not understood. They are seen to represent a threat, a fact that legitimizes their exclusion from the social fabric. In their otherness they are regarded as abject, lowly and despicable and, to return to etymology, are ‘cast away’ (are outcasts). (7)

Los términos de Kent también recuerdan el concepto de Judith Butler de la vida vivible: el discurso de abyección y gordofobia ocasiona que el sujeto experimente su cuerpo como un sitio donde no es posible vivir. Como ha argumentado Imogen Tyler, la abyección es un mecanismo que opera en las sociedades para excluir de la ciudadanía y la vida en común a quienes son juzgados como amenazas al *statu quo*. Los aparatos ideológicos de estado manipulan emociones como el miedo o el rechazo para conseguir su desacreditación y exclusión; no obstante, el sistema requiere la existencia de estos mismos grupos abyectos para continuar definiendo y apuntalando los márgenes de una sociedad.⁶²

La exclusión y estigmatización del cuerpo gordo, cuya finalidad es que el cuerpo delgado pueda asumir el privilegio de una existencia “libre” del peso, de acuerdo con Kent, puede contrarrestarse con la representación positiva y liberadora de cuerpos gordos como

⁶¹ El uso del concepto de abyección, aunque apropiado en el análisis de Kent desde mi punto de vista, puede ser reductivo, ya que, como señala Rina Arya, se ha vuelto frecuente citar la abyección como sinónimo de materia repulsiva o de cualquier reacción visceral. Arya insiste en que la abyección es mucho más que esto: es un proceso fundamental en la constitución de un sujeto (2).

⁶² Este argumento ha sido desarrollado por Tyler en *Revolting Subjects* (2013).

personas completas y complejas, que dejen de entender al cuerpo gordo como un “antes” que, si consigue perder peso, se convertirá en “el verdadero ser” (es evidente cómo esta narrativa reproduce el discurso dualista más reaccionario). Los afectos asociados al cuerpo gordo pueden transformarse para que este ya no sea rechazado ni temido, sino valorado y estimado: “the good body is rewritten as the body that can tell the self its desires, act on its desire, provide pleasures. Suddenly the disciplined body, the dieting body, the subject of ‘self-control,’ seems empty and impoverished” (Kent 142-3).

Aunque “The Diet” sigue la perspectiva de la ayunadora, y termina con su intento por vencer esta avalancha de comida y volver a existir en el exterior, es posible vislumbrar este cuerpo deseante y placentero que Kent propone como alternativa. Después de todo, hay algo eufórico en cómo la Mujer Gorda brinda antes de comer: “a river of wine, bottoms up, cheers” (39). Como este momento ocurre “just before lunch” (40), la Mujer Gorda podría simplemente estar comiendo con goce y apetito. En este ejemplo no hay un triunfo claro del cuerpo que se libera de la disciplina y que abraza su expansividad, sus deseos y el discurso indisciplinado que emana de él, pero *Feminine Gospels* sí avanza en esta dirección. El cuerpo femenino inconmensurable, que sí consigue desactivar las instituciones disciplinarias, puede encontrarse en “The Laughter of Stafford Girls’ High”.

3. 4. “The Laughter of Stafford Girls’ High”: la insurrección gozosa

Aproximadamente hace tres siglos la palabra “humor” dejó de nombrar un fluido corporal para adquirir el significado de “capacidad para la risa”, explica Frances Gray (3). No obstante, algo se conservó en este cambio: el humor continúa inmerso en relaciones de poder. La risa ocurre en el contexto de normas sociales y límites trazados con tanto cuidado como aquellos que establecen la diferencia entre limpio y contaminado, apropiado e inapropiado en el cuidado y manejo de lo que emana del cuerpo. Mary Douglas, conocida

por su trabajo acerca de cómo la cultura delimita lo que se considera contaminante o impuro, explica: “social requirements may judge a joke to be in bad taste, risky, too near the bone, improper or irrelevant” (152). Si en el Renacimiento un cuerpo se consideraba “desequilibrado” cuando uno de los humores era excesivo, el humor en el sentido moderno también puede ser un exceso, una desviación de la norma (Carroll 5). Como el apetito, la risa es otra de las manifestaciones impulsivas y desordenadas de un cuerpo que debe controlarse y disciplinarse, y como en otros ejemplos de la subordinación de lo corporal, fallar en este mandato (“dar un espectáculo”, usando los términos de Mary Russo) tiene consecuencias específicas para las mujeres. Mi objetivo en esta última sección será estudiar el cuerpo que ríe como una manifestación más del cuerpo femenino indisciplinado, cuyo potencial transformador se expresa en una ruta más clara que las posibilidades subversivas del ayuno extraordinario.

La conceptualización de lo cómico y la construcción del género tienen una historia entrelazada, de mutua crítica e influencia, afirma Virginia Lauryl Tucker. En su tesis sobre el uso subversivo de lo cómico en la poesía de Louise Bennett, Stevie Smith y Carol Ann Duffy, Tucker sugiere que la poesía de Duffy invita “[to] relate gender and humor by considering both as unstable, performative, and contingent” (164). A pesar de estas coincidencias que ahora son visibles, en un momento más temprano de los movimientos y de la producción intelectual feministas el rol del humor era menos claro debido a la dificultad de posicionarse como *sujeto* del humor y no su objeto. Sobre este problema, Regina Barreca explica: “feminist criticism has generally avoided the discussion of comedy, perhaps in order to be accepted by conservative critics who found feminist theory comic in and of itself” (cit. en Gray 19). Otro problema en torno a la cuestión del humor es que acusar a las feministas de carecer de sentido del humor ha sido una táctica frecuente para desacreditar su señalamiento de la violencia. Sara Ahmed elabora:

A close kin of the figure of the feminist killjoy is the figure of the humorless feminist: the one who cannot or will not get the joke; the one who is miserable . . . Of course, we refuse to laugh at sexist jokes. We refuse to laugh when jokes are not funny . . . But we do laugh; and feminist laughter can lighten our loads. In fact we laugh often in recognition of the shared absurdity of this world; or just in recognition of this world. (*Living a Feminist Life* 245)

Para Frances Gray, escribiendo en 1994 (cinco años antes de la publicación de *The World's Wife*), “feminism, however, has only just begun to engage with laughter as a social force; it is now an urgent matter to provide a body of theory if female laughter is not to continue to be read in the light of definitions which at worst deny its very existence and at best force it into specifically masculine moulds” (33). Este trabajo comenzó a avanzar en dos direcciones: la denuncia del humor misógino, y el análisis de la comedia hecha por mujeres y de estrategias humorísticas específicamente femeninas (33). En suma, el estatus del humor es una preocupación compartida por artistas que trabajan en el escenario o en la página: además de todos los discursos androcéntricos sobre la autoría y la autoridad poética que dificultan la evaluación justa de la poesía de mujeres, las poetisas que involucran el humor en su escritura o en sus recitales se enfrentan a un obstáculo más: “the use of humor is often seen as detrimental to any ‘serious’ work” (Tucker iii).

Desde la *Poética* de Aristóteles, la crítica literaria ha desestimado la comedia como un género menos valioso; para Aristóteles, la comedia se basaba en la imitación de lo bajo, de personajes cuyos defectos no son *hamartia*, sino únicamente imperfecciones terrenales que pueden ridiculizarse. Los efectos de este juicio aún pueden verse en situaciones como el hecho de que, en el cine, las comedias raramente ganan los premios más prestigiosos, o cuando los cómics “serios” se venden como “novelas gráficas”. La poesía cómica suele clasificarse como “light verse”, y pocos poemas humorísticos tienen una posición segura

en el canon. Como argumenta Tucker, esta devaluación de lo cómico tiene una historia que involucra el género (*a gendered history*): “two notoriously slippery categories, humor and gender, have been persistently been invoked to define, police, and fix one another in place” (iii). Gray va más allá y propone analogías que demuestran que los mecanismos empleados para regular el humor funcionan de manera similar a aquellos que disciplinan el cuerpo femenino:

While we see laughter as social, we also cherish the conviction that each individual’s sense of humour is unique, as private and as special as our sexual nature. Humourlessness is thus a double burden, like barrenness in the Old Testament, a failure both social and personal. And like barrenness, it’s assumed to be primarily a woman’s problem . . . Like sexuality, laughter has been sometimes highly valued, sometimes denigrated; but like sexuality —indeed *with* sexuality— laughter has been closely bound up with power. (Gray 5-6)

La ausencia del humor de los valores más celebrados por la institución literaria puede relacionarse con la exclusión de las escritoras. Por ejemplo, Geoffrey Hill lamentó en 1996 que la poesía estuviera convirtiéndose en una rama de la comedia en vivo (*stand-up comedy*) (Rowland y Michelis 3). Las lecturas de poesía de Duffy no se distinguen por su solemnidad: “fans talk of greeting her at readings ‘with claps and cheers that would not sound out of place at a pop concert’” (Viner). La risa es la respuesta esperada del público cuando Duffy lee poemas de *The World’s Wife*, el libro que “firmly established Duffy’s reputation as a feminist humorist” (Yun 292). Algunas de las respuestas negativas a la publicación de *The World’s Wife* argumentaban que el lenguaje accesible y provocativo de la colección era una concesión que derivaría en una popularidad mayor para su autora; estos poemas aún circulan en un campo literario en el que la popularidad suele malentenderse como una indicación de menor calidad. Pero para las poetisas el humor no es

únicamente un área vulnerable a la crítica conservadora: el humor puede ser una herramienta estratégica para representar la feminidad como “a comically protean performance, a strategic means of expression or an ironic process of self-poesis” (Tucker 3). La risa ocupa una posición ambivalente entre el ingenio cuidadosamente calibrado y las respuestas involuntarias del cuerpo, y lejos de ser un impulso que deba ser excluido de toda actividad “seria” o trascendente, la risa puede servir para desactivar o reconfigurar estructuras de poder.

Tucker se refiere a las voces poéticas de *The World's Wife* como una comunidad de “female jokers” (164). En su resistencia a los mecanismos sociales y discursivos que privilegian la experiencia de los hombres, estas comediantes utilizan estrategias que “are often rooted in amusement, satire, play, or invited laughter” (Tucker 176). La exasperada Mrs Aesop termina su monólogo con el verso “I laughed last, longest” (CP245). El poema que sigue a “Mrs Aesop” es “Mrs Darwin”; este es el poema más corto de la colección y, aunque imita la forma de una entrada en un diario, se cuenta más como un chiste:

7 April 1852

Went to the Zoo.

I said to Him—

Something about that Chimpanzee over there reminds me of you. (CP245)

La exploración del humor, la parodia y lo carnavalesco en *The World's Wife* que lleva a cabo Tucker es un antecedente clave para mi lectura de “The Laughter of Stafford Girls’ High”, a pesar de que este último poema aparece en la colección siguiente, *Feminine Gospels*. Un artículo reciente que analiza únicamente este poema es “The Power of Women’s Laughter in Carol Ann Duffy’s ‘The Laughter of Stafford Girls’ High’”, de Jihyun Yun. El marco teórico presentado en estos estudios puede complementarse con *Women and Laughter* de Frances Gray y *Feminism and Contemporary Art: The Revolutionary Power*

of Women's Laughter de Jo Anna Isak. Asimismo propongo comparar brevemente “The Laughter of Stafford Girls' High” con otros poemas de Duffy que se sitúan en escuelas e iglesias, como “Welltread”, “Confession”, “The Good Teachers” y “Ash Wednesday 1984”. Para concluir, al final de esta sección haré referencia a la noción de insurrección gozosa (*joyful insurrection*), que Libe García Zarranz desarrolla a partir de Rosi Braidotti, para explicar cómo este poema especulativo apunta hacia la dimensión política de las emociones, hacia la desobediencia y la resistencia: “This relational, and potentially irreverent joy becomes entangled with an ethical and political position, hence affecting the way we conduct ourselves with others; the way we affect and are affected by others” (García Zarranz 19).

Una breve síntesis de las teorías acerca de la risa permitirá una consideración más completa del poema de Duffy. Yun explica que estas teorías pueden clasificarse en tres corrientes. La primera de estas es la teoría de la risa como superioridad, que ya está presente en la explicación de Aristóteles de la comedia como el género que representa a los humanos como peores de lo que son, y que fue propuesta famosamente por Thomas Hobbes:

Sudden glory is the passion which maketh those grimaces called laughter; and is caused either by some sudden act of their own that pleaseth them; or *by the apprehension of some deformed thing in another, by comparison whereof they suddenly applaud themselves*. And it is incident most to them that are conscious of the fewest abilities in themselves; who are *forced to keep themselves in their own favour by observing the imperfections of other men*. (*Leviathan*, Capítulo VI. Énfasis mío.)

La risa es identificada por Hobbes como una “pasión” (un término cuyas connotaciones indisciplinadas ya se han explicado en el capítulo 2) que enaltece a quien ríe

al complacerse en sí mismo/a. Pero es también una expresión de malicia e incluso cobardía, pues este enaltecimiento es sólo aparente: quien ríe requiere de esta comparación favorable respecto a otra persona u otra cosa para afirmarse como superior. En resumen, en la teoría de la superioridad, “laughter is closely allied to scorn” (Gray 24). Algo importante en esta teoría es que la risa parece ser focalizada y voluntaria, y no se le considera una posesión o un impulso irracional. Para Tucker, a este entendimiento de la risa como una máscara de superioridad empleada por alguien que sabe que en realidad no lo es subyace otra lectura más incómoda: que la risa opere en forma totalmente contraria; que en lugar de ocultar revele y muestre cómo se siente realmente quien ríe. La risa, en suma, media en este juego de exponer o ser expuesto/a (7). “To define a joke, to be the class that decides *what is funny*, is to make a massive assumption of power”, concluye Gray (8).

Una segunda teoría entiende la risa como una forma de escape o liberación: esta explicación se asocia principalmente con Freud: “Laughter has also been defined as a species of relief or release, sometimes tied to the bodily functions; Kant located it in the intestine and the diaphragm, Spencer in the muscles, Koestler in the glandular system which produces adrenalin. The classic exponent of the concept of relief was of course Freud” (Gray 28). Y por último, una tercera corriente postula que la risa es la respuesta a una incongruencia: “laughter comes out of a clash of unexpected words or ideas, or, as Arthur Koestler puts it, ‘bisociation’ between two ‘universes of discourse’ or ‘matrices of thought’” (Gray 32). Esta teoría ya apunta al potencial transgresor de la risa: si la ideología es un sistema construido que pretende hacerse pasar por natural o por “sentido común”, evidenciar las incongruencias, contradicciones y absurdos en este sistema es una forma de extrañamiento, de resaltar su carácter construido y que esto lleve a su transformación. En palabras de Ahmed, “[f]eminist humour might involve the relief of being able to laugh when familiar patterns that are often obscured are revealed” (*Living a Feminist Life* 261).

No obstante, Gray también advierte que si la risa solamente ofrece un vistazo de estas incongruencias y se circunscribe a un momento específico, entonces el humor sólo ofrece un breve descanso, y después es inevitable la reintegración al sistema (32). Este carácter no duradero es una posible limitación del poder transformador de la risa carnavalesca, como se explicará enseguida.

Como se puede ver, la segunda y la tercera teoría comienzan a superponerse, y esto es indicador también de la dificultad de asir el humor como un objeto a definir y estudiar. “Because laughter is a fitful, corporeal phenomenon, perhaps no single theory can explain the way it is elicited”, reconoce Yun (294). Aunque en estas teorías clásicas del humor se ha señalado la relevancia de las diferencias de clase, el género rara vez ha recibido suficiente atención en ellas (Gray 20). Por otro lado, si reír permite ocupar la posición de poder, entonces el humor es una oportunidad para que quien ha sido subordinado/a u oprimido/a invierta los esquemas:

Because laughter reveals the stupidity of the laughable when it is taken up by marginalized subjects in lampooning the absurdity of an established structure, it becomes a powerful resource to empower the oppressed. Laughter turns the table: the oppressed, once they get the laugh, take a superior position with respect to the oppressor. The legitimacy of the oppressor, reduced to the laughable, is at stake.

(Yun 294)

Es esto lo que lleva a Yun, Gray e Isak a pensar en la risa femenina como un medio de subversión y resistencia, y de creación de comunidad entre mujeres. Gray, por ejemplo, alude a los misterios eleusinos y la figura de Baubo, la mujer “indecente” que hizo reír a Deméter cuando se lamentaba por la pérdida de su hija Perséfone. La visión de la risa como un mecanismo de inversión de las relaciones de poder trae a la mente el concepto de lo carnavalesco que Mikhail Bakhtin desarrolló en *Rabelais and His World*; para Toril Moi,

uno de los aspectos valiosos del trabajo del teórico ruso es su argumento de que “anger is not the only revolutionary attitude available to us. The power of laughter can be just as subversive, as when carnival turns the old hierarchies upside-down, erasing old differences, producing new and unstable ones” (Moi 39-40). Aunque el carnaval se ha entendido como un espacio en donde rebasar los límites es permisible, Frances Gray y Mary Russo se preguntan si el cuerpo femenino insumiso ha intervenido activamente en estos rituales de subversión y parodia, y de qué modo. También se advierte que el carnaval se circunscribe a un momento específico, y cuando termina, el status quo se reestablece. El carnaval permite el exceso, sugiere “a redeployment or counterproduction of culture, knowledge and pleasure” (Russo 62), pero siempre en un marco hasta cierto punto seguro e institucionalizado: el orden se restaura una vez que concluye el carnaval. En cambio, en “The Laughter of Stafford Girls’ High”, la risa nunca se detiene, y la escuela jamás vuelve a la normalidad. Al reír, las niñas y las maestras llegan a un punto donde ya no hay retorno: “They first reject the rules, then vent their unexpressed desires, and finally fulfill them, whether composing poems, treading the boards, climbing mountains, or loving women . . . The girls blossom and flourish through their communal power and freedom while the teachers leave the school to find a life for themselves” (Dowson 149). El poema, de acuerdo con Yun, se trata sobre “the incredibly lively, juicy, and erotic aspect of women’s laughter and its revolutionary impact on the world” (293).

Es necesario aclarar, como hace Yun, que “The Laughter of Stafford Girls’ High” no es un poema divertido. Lo que estoy analizando es la risa representada dentro del texto y el cuerpo que ríe como un punto de culminación de las representaciones del desbordado cuerpo extraordinario en *Feminine Gospels*. “The Laughter” tampoco se caracteriza por un humor mezclado con enojo, como el que distingue a *The World’s Wife*; en los poemas de esta última colección, lo risible es, por ejemplo, la arrogancia de Orfeo (“Eurydice”), o la

reacción desproporcionada de Tiresias a su primera menstruación (“*from Mrs Tiresias*”), mientras que la risa de las alumnas de Stafford Girls’ High está encaminada a derrocar una estructura y a sustituirla por un nuevo sistema. Explica Yun: “The humor and its biting, satirical impulses in *The World’s Wife* are absent in ‘The Laughter of Stafford Girls’ High’, but this absence invites us to imagine an outburst of women’s laughter and to celebrate its potential feminist repercussions” (292). La risa en el poema tiene dos características centrales: su carácter comunitario, y su poder subversivo.

“The Laughter of Stafford Girls’ High” puede enlazarse con poemas de colecciones anteriores que retratan la escuela y la iglesia como instituciones en las que la infancia es educada en la docilidad y el automonitoreo. “Ash Wednesday, 1984” también se sitúa en la ciudad de Stafford; en él se describe a la iglesia como una institución opresiva, en la que la voz poética asistía a “the weekly invention of venial sin / in a dusty box” (CP 12). El propósito de este discurso es infundir miedo y docilidad entre los asistentes: “Stafford’s guilty sinners slobbered at their beads, beneath / the purple-shrouded plaster saints” (CP 12). El tono del poema es de rechazo y exasperación, y concluye con “For Christ’s sake, do not send your kids to Mass” (CP 12). En “Head of English”, la profesora les indica a las niñas que pueden aplaudir a la poeta que las visita, pero “Not too loud”, y les ordena: “Open the window at the back. We don’t / want winds of change about the place” (CP 9). En *Mean Time*, una secuencia de tres poemas examina el ejercicio de la autoridad en escuelas e iglesias. En “Welltread”, el título alude a un director de escuela que aplicaba castigos físicos a los estudiantes: dos palabras resumen los recuerdos de la voz poética de esa época: “Spelling and Punishment” (CP188). El director “stalked / the forms”, y cuando la voz poética recibe un castigo por una transgresión que no cometió, describe la escena en estos términos: “Welltread straightened my hand / as though he could read the future there, then hurt himself / more than he hurt me”. El hecho de que años después la voz

poética presente al castigador como el verdadero sufriente (aunque es probable que lo haga en forma irónica) denuncia la crueldad de este sistema y la permanencia de sus efectos: “There was the burn of a cane in my palm, still smouldering” (CP 188). En el siguiente poema, “Confession”, otra figura de autoridad le ordena a un niño o niña “on your knees let’s hear that wee voice / recite transgression in the manner approved . . . *Forgive me*” (CP 189). Por último, “The Good Teachers” representa a profesoras que anticipan a las de “The Laughter of Stafford Girls’ High”, en un inicio definidas meramente por la información que imparten y confinadas a una imagen de rigor y propiedad: “The good teachers swish down the corridor in long, brown skirts, / snobbish and proud and clean and qualified” (CP 190). La rebelión de las estudiantes —“your roll the waistband / of your skirt over and over, all leg, all / dumb insolence, smoke rings”— no resulta liberadora al final, ya que el poema concluye con “The day you’ll be sorry one day” (CP 190). Considero que “The Laughter of Stafford Girls’ High” contrasta con estos textos porque examina otro tipo de rebelión en el espacio educativo, una rebelión basada en la risa antiautoritaria, y además crea una imagen más compleja de las profesoras, cerrando la distancia entre las niñas y las adultas para proponer la risa como una fuerza comunal que se opone a la conversión de cuerpos de mujeres en cuerpos dóciles.

“The Laughter of Stafford Girls’ High” es el poema más largo en los *Collected Poems* de Duffy (ocupa veinte páginas). Narra cómo una risa incontrolable se apodera de una escuela exclusiva para niñas, haciendo imposible que las clases continúen y transformando las vidas de las profesoras. Una niña llamada Carolann Clare (cuyo nombre recuerda al de la poeta, por supuesto) arranca una página de la Biblia de King James, un texto asociado con la autoridad y la canonicidad, escribe en ella un chiste, y se lo pasa a su compañera

Emily Jane.⁶³ La risa de esta “paciente cero” irrumpe en medio de un “miserable, lowering winter’s day” (CP336) y de una clase cuyo objetivo es que las estudiantes memoricen una tediosa lista de ríos en orden alfabético. La risa marca una transformación de estos ríos “congelados” en algo líquido e incontenible, cuya organización no sigue otra lógica más que la del placer de los sonidos; el orden alfabético es reemplazado por la asonancia, la aliteración y las rimas internas:

the sound of the laugh of Emily Jane
was a liquid one, a gurgle, a ripple, a dribble,
a babble, a gargle, a splash, a splash of a laugh
like the sudden jackpot leap of a silver fish
in the purse of a pool. (CP336)

La risa se describe como una fuerza que se derrama y desborda, a pesar del intento de Emily Jane de silenciarla “[Emily Jane] clamped her turquoise hand . . . / to her mouth” (CP336), o de los esfuerzos de Rosemary Beth, descritos en versos onomatopéyicos: “the brace on whose jiggy teeth / couldn’t restrain the gulping giggle she gave” (CP337). La imagen de este cuerpo colectivo como “chorreante” (*leaky*) se resalta en metáforas como “the classroom came to the boil / with a brothy mirth” (337) o “Five minutes passed in a cauldron of noise” (337). Los intentos de Miss Dunn, la profesora de geografía, por reestablecer la disciplina fracasan porque las niñas trabajan en equipo para que el papel con la nota recorra todo el salón, y sólo responden en forma no verbal a las órdenes de Miss Dunn: “every girl in the form / has started to snigger or snicker or titter and chuckle”; “a

⁶³ Los nombres de todas las niñas tienen la misma estructura: un nombre de tres sílabas y uno monosílabo: Geraldine Ruth, Ursula Fleur, Josephine June. Algunos aluden a escritoras (“Emily Jane” recuerda a Dickinson, Brontë y Austen, por ejemplo), y otros a mujeres cercanas a Duffy (Jennifer Kay y Marjorie May recuerdan respectivamente los nombres de su amiga y ex pareja, la poeta Jackie Kay, y de su madre, May Black).

percussion of trills and whoops filling the room / like birds in a cage”; “the rest of the class / hollered and hooted and howled” (337). La risa de las niñas se convertirá progresivamente en protesta y en una alternativa a la rígida estandarización que distingue la colaboración de poder y saber en la escuela.

En otro salón, las niñas de segundo grado están recitando los nombres de los Poetas Laureados, una lista que incluye solamente a hombres: “*John Dryden, Thomas Shadwell, Nahum Tate, Nicholas Rowe, Laurence Eusden, Colley Cibber, William Whitehead...*” (339). La enumeración es interrumpida por “scattering titters and giggles / like noisy confetti” (339). Pero hay una futura poeta entre las niñas que ríen: una niña llamada Ursula Fleur, quien años más tarde escribirá “A good laugh . . . is like feasting on air” (342). En el segundo día de la epidemia de risa se convoca a la escuela entera a una asamblea urgente: la voz narrativa utiliza este símil (risa-festín) para relatar la forma en que la risa llevó a las niñas a perder el decoro y autodisciplina que suele esperarse de los cuerpos femeninos. Este pasaje me llama la atención por su visión celebratoria de la voracidad femenina, que recuerda los placeres del “good body” postulado por Le’a Kent:

The air that day

Was chomped, chewed, bitten in two, pulled apart
like a wishbone, licked like a lollipop, sluiced and sucked.
Some of the girls were almost sick. Girls gulped or sipped
or slurped as they savored the joke. (CP342)

La descripción de otra niña llamada Tabitha Rose, quien había sido designada “flower monitor for the day”, la presenta como un cuerpo fuera de sí, usando nuevamente los motivos de líquidos que se derraman: “[she] wet herself, wailed, wept, ran / from the Hall, a small human shower of rain” (343).

“The Laughter of Stafford Girls’ High” sugiere que la risa de las niñas no sólo imposibilita que las labores académicas continúen ordenadamente, sino que se trata de un rechazo contundente a los mandatos de género; en otras palabras, el objeto de ridículo en este poema no es una autoridad específica, sino las propias estructuras de poder (de hecho, la primera niña que ríe “adored the teacher”, de acuerdo con el poema). Cuando las niñas no responden al llamado de las profesoras (“Girls!”), están rehusándose a cooperar con el sistema de formación de los sujetos al que Louis Althusser nombró interpelación: “the young female students—‘bad subjects’— escape the hailing through the medium of collective laughter” (Yun 297). Responder al llamado “Girls” podría tener el sentido de aprender a actuar una forma de feminidad socialmente validada por un orden patriarcal y heteronormativo, pues a las niñas se les reclama “how they could hope to grow to be / the finest of England’s daughters and mothers and wives / after this morning’s Assembly abysmal affair?” (CP343). A esto, ellas responden con un “massive cheer, stamping / the floor with their feet in a rebel beat”, y escapan por la ventana para jugar en la nieve (343).

Este momento marca una nueva fase en los efectos que la risa tiene en la escuela: las profesoras empiezan a sentirse afectadas también y su propio sistema de disciplina empieza a mostrar grietas. Miss Dunn, quien ahora se encontraba “drumming the world’s highest mountains into the heads / of the First Years”, mira por la ventana y observa la enorme bola de nieve que han construido las niñas; en ese momento “a wild thought seeded herself in her head” (344). Miss Dunn empezará a planear cómo emprender ella misma una expedición a estas montañas: la aburrida lista de ríos que anotaba al inicio del poema será sustituida por una lista de equipo y provisiones necesarias para escalar el

Monte Everest (353).⁶⁴ Desde otra aula, Miss Batt, ahora ocupada con una lista de los reyes de Inglaterra, también mira la bola de nieve y piensa en su amada colega, Miss Fife, quien cena en su casa una o dos veces a la semana y con quien hasta ahora ha mantenido una relación platónica: “[Miss Batt] thought of desire, of piano scales slowing, / slowing, breasts. She moaned aloud, forgetful of where / she was. Francesca Eve echoed the moan. The class roared” (344). Tanto “moan” como “roar” son sonidos inadecuados en quienes han sido socializadas para convertirse en “the finest of England’s daughters and mothers and wives”. Esa misma noche, al escuchar a Miss Fife tocando el piano, Miss Batt se decide a besarla. Días después, la directora, la doctora Bream, consigue imponer un precario silencio en una de las asambleas escolares pero ahora es Miss Batt quien estalla: “Miss Batt / flung her head back and laughed, laughed like a bride” (346). De acuerdo con Yun, una novia no se asocia con reír a carcajadas, pero ya que este es un rol que ha constreñido a las mujeres bajo ciertas expectativas (de pureza, de virginidad, o de deseo exclusivamente heterosexual, por ejemplo), esta risa es una manifestación de la *jouissance*, del placer que desborda el orden falogocéntrico; así, “by leaning away from the typical image of brides, Duffy’s gendered metaphor undoes our traditional notion of bridehood and amplifies the triumphant spirit of the scene” (Yun 301).

Finalmente, la risa también es transformadora para Mrs Mackay, que decide separarse de su esposo con quien ha vivido durante veinticinco años tediosos, y quien sólo le presta atención para pedirle ayuda con el crucigrama que resuelve todas las noches. Este crucigrama, la rigidez del significado denotativo de las palabras con un número preciso de letras, es otro de los discursos monolíticos de los que la risa ofrece una escapatoria. Mrs

⁶⁴ A diferencia del rascacielos conquistado por Queen Kong, ahora la cima a alcanzar por Miss Dunn y su alumna Diana Kim es la montaña más alta del mundo, cuyo nombre original, Qomolangma, significa “Madre del universo”.

Mackay comienza a escapar de su casa durante la noche para caminar sola: al regresar a su casa por la mañana, la imagen de su esposo desayunando —“She watched him slice off the top / with the side of a spoon, dip in his toast, savour the soft gold / of the yolk with his neat tongue”— le recuerda su propia hambre insatisfecha: “She thought of the girls, / how they’d laughed now for weeks. Panic nipped and salted her eyes” (*CP*347); su apetito se proyecta en “the ravenous night” (347). Una noche, Mrs Mackay finalmente huye del pueblo componiendo anagramas en su mente, otro juego de palabras opuesto a la rigidez del crucigrama. A la mañana siguiente, Miss Nadimbaba fracasa en enseñarles a Yeats al quinto grado y declara:

An epidemic,
that’s what it was. It had gone on all term. It was now the air
that they breathed, teachers and girls: a giggling, sniggering,
gurgling, snickering atmosphere, a laughing gas that seeped
under doors, up corridors, into the gym, the chemistry lab,
the swimming pool, into Latin and Spanish and French and Greek,
into Needlework, History, Art, R. K., P. E.⁶⁵, into cross country runs,
into the silver apples of the moon, the golden apples of the sun. (348-9)

Al hacer de la risa su principal herramienta de resistencia ante las rutinas de la escuela y el conocimiento monótono, las mujeres de Stafford Girls’ High se convierten, siguiendo el juego de palabras de Hélène Cixous (*une voleuse de la langue*), en ladronas/escapistas del lenguaje: “It is the female clown who perhaps best embodies the idea of Hélène Cixous’ punning image of woman as *une voleuse de langue* —that is, one who steals the language, and one who flies with the language” (Gray 13).

⁶⁵ Estas abreviaturas significan “Religious Knowledge” y “Physical Education”.

“*And so, Doctor Bream summed up, you girls have laughed this once great school into the ground*” (353). Aunque las paredes de la oficina de la directora están adornadas con trofeos, medallas y retratos de mujeres ejemplares, “the pupils / straight-backed, straight-faced; the staff upright, straight-laced” (350), el poema sugiere que este orden, que meramente replica el reconocimiento de logros individuales, permitiendo a mujeres como la propia doctora Bream asumir la autoridad académica, y a otras incluso llegar a ser miembros del Parlamento, no es la transformación completa que se necesita para que las mujeres de la escuela sean verdaderamente libres de todo sistema binario y coercitivo — los cuerpos en esas fotografías se describen como perfectamente disciplinados y, sobre todo, “straight”, con las connotaciones de normatividad que esta palabra sugiere: usando de nuevo los términos de Ahmed, son cuerpos que no permiten ningún tipo de contoneo (“Wiggle Room”). En palabras de Jo Anna Isak, la risa femenina revolucionaria es disruptiva y renovadora, “[it] is the antithesis of the static, hierarchical conception of the world required for the maintenance of a class- and gender-based society. It travesties the established, the authorial, the didactic, the dogmatic” (27). Libe García Zarranz se inspira en Rosi Braidotti y en Spinoza para analizar las implicaciones de entender el feminismo como una insurrección gozosa (*joyful insurrection*) y proponer una conexión entre alegría y acción: “How can we articulate a joyful conduct of disobedience that is sustainable and feminist?” (20). Este escenario sería distinto de una alegría acrítica, que en último término preserve el *statu quo* (como la imposición de una trayectoria única hacia la felicidad, o la preservación de una apariencia de felicidad que invisibiliza la violencia, fenómenos que han sido criticados por Ahmed); García Zarranz apuesta por una alegría movilizadora con un impacto político, que se suma a otros afectos como el temor, la esperanza y el enojo. El colapso de la escuela y la gozosa huida caótica de profesoras y alumnas abre caminos

alternativos a las identidades en las que se supone que hallarían la felicidad (“the finest of England’s daughters and mothers and wives”).

Al final del poema, la escuela cierra definitivamente. Miss Batt y Miss Fife se mudan a otra ciudad: “They drank in a bar where women danced, cheek / to cheek” (CP 355). Regresamos al cuerpo femenino danzante que encarnaba la liberación en “Standing Female Nude”. Miss Dunn y Diana Kim emprenden juntas la expedición al Himalaya. Miss Nadimbaba termina un poema: “She altered / a verb and the line jumped on the page like a hooked fish” (355); este símil recuerda la imagen inicial de la risa de Emily Jane, “a laugh/ like the sudden jackpot leap of a silver fish / in the purse of a pool” (336). Así como la risa se infiltró al poema de Yeats “The Song of Wandering Aengus”, ahora el efecto de la risa de las niñas permite que Miss Nadimbaba encuentre su voz. Sólo para una de las profesoras la risa tiene un desenlace trágico: pensando en las palabras con las que Cordelia describe la locura de Lear, “*As mad as the vex’d / sea, singing aloud; crowned with rank fumitor and furrow weeds, / with burdocks, hemlocks, nettles, cuckoo-flowers, darnel..*”, Mrs Mackay alcanza el extremo más al norte de Gran Bretaña, John O’Groats, y se sumerge en el mar, “steady at first, step by step, till the firm waves lifter her / under her arms and danced her away like a groom with a bride” (CP355).

La enorme complejidad formal de un poema como “The Laughter of Stafford Girls’ High” refuta convincentemente la idea de que la risa sea un tópico o un efecto empleado en la poesía contemporánea a causa de su facilidad o accesibilidad. Aunque al inicio de esta sección hice una distinción entre la risa dentro del poema, y la risa fuera de él (la risa de quien lee o escucha los monólogos dramáticos de Duffy), creo que es necesario considerar ambas formas de humor como parte de un mismo proyecto que sitúa en el centro de su intervención política a cuerpos expansivos y desbordados. Desde el inicio de esta investigación señalé que el cuerpo indisciplinado impactaba en más de una instancia del

texto, aunque mi análisis se ocupa de lo que ocurre con la representación. Aquí de nuevo puede dibujarse una conexión con el cuerpo afectado del capítulo anterior, pues un cuerpo afectado es un cuerpo “chorreante”, en intercambio con otros, con superficies permeables y responsivo a su entorno. Al crear las voces de una comunidad de “female jokers” en *The World’s Wife* y *Feminine Gospels*, al reírse de lo absurdo de la norma, y al experimentar con el lenguaje onomatopéyico y con la indisciplina de la *jouissance*, lo que resiste a ser confinado por los significados totalizantes, la atención de Duffy al cuerpo extraordinario puede ser parte de una insurrección gozosa, imaginada aquí en el terreno de lo fantástico, pero que encuentra ecos en los cuerpos indisciplinados e irreductibles del mundo real.

Conclusiones: “the delirium and scandalousness of the body”

Esta investigación se ha apoyado en los estudios corporales para contribuir a desarrollar una noción de cuerpo distinta de la que se ha dado por sentada en la historia de las ideas. Lejos de tratar el cuerpo como una base natural que permita fijar los significados, he tratado de presentar el cuerpo como “desnaturalizado”, es decir, como un cuerpo que desacredita las ideologías y las representaciones estereotípicas que lo reducen a un significado único o presentan un único discurso sobre él como lo natural o lo inevitable. Como alternativa, los estudios corporales buscan en la cultura el origen de los significados que el cuerpo recibe y produce, y por lo tanto, lo conciben como transformable y transformador. En contraste con el pensamiento que distingue entre mente y cuerpo, privilegiando la primera y desprestigiando el segundo como si sólo se tratara de un contenedor para el verdadero ser, o como si debiera ser trascendido a causa de sus apetitos desordenados, el marco teórico que informa esta tesis acepta la inestabilidad del cuerpo y el emplazamiento específico de toda idea que surge de seres encarnados. Lo que vuelve al cuerpo interesante es que se trata de un lugar clave en donde la cultura se inscribe y reproduce, donde se enfrentan discursos contradictorios, pero sobre todo, que es un sitio en el que la conformidad y la resistencia a la ideología pueden coexistir y renegociarse. La desnaturalización del cuerpo, así como el cuestionamiento del binario mente-cuerpo y de otras oposiciones que se basan en él (masculino-femenino, observador-objeto, palabra-imagen, razón-emoción, humano-animal, normal-extraordinario), permiten ver otros órdenes como contruidos y exponen la ideología que subyace a lo que aparenta ser un esquema neutro.

Al inicio de esta tesis expliqué que un cuerpo no es indisciplinado naturalmente, sino que podemos nombrar así el cuerpo que desafía las categorías que lo fijan y reducen a un significado esencial. Me he interesado especialmente por cómo las representaciones del

cuerpo indisciplinado ponen en evidencia los sesgos implícitos en el mismo acto de representar: la intervención del cuerpo inesperado revela cómo sólo algunos cuerpos son aceptables, visibles o imaginables. Al empujar estas barreras de quién puede representar, qué puede representar y cómo puede representarlo, los cuerpos indisciplinados producen “grietas” en los marcos ideológicos en los que las mujeres y otros sujetos no normativos leen y escriben; al no quedarse estáticos, los cuerpos indisciplinados se suman a una tradición poética para introducir “the delirium and scandalousness of the body” (Hillman y Maude 5), para alterarla y para alterarnos: “[t]he literary, like the somatic and through its relation to the somatic, opens the path to the unbinding of all forms of fixity —those of individual identity as well as the stereotypes and hierarchies that accompany them” (Hillman y Maude 5). Este “delirio y escándalo”, como se dijo en la introducción, apunta a cómo la literatura puede ser un contrapeso a los discursos del poder, que buscan producir un tipo específico de cuerpo conforme al *statu quo*.

Esta tesis ha examinado la poesía de Carol Ann Duffy no como un acto de descorporización (ya que, como se ha argumentado desde el inicio, esta exención del cuerpo ha estado sólo al alcance de los sujetos más privilegiados), sino como un sitio en el que el cuerpo insumiso puede hacerse presente y transformar el texto en diferentes niveles. Como se propuso en la hipótesis inicial, los cuerpos expansivos, cambiantes y transformadores que hemos encontrado en esta selección de poemas son una respuesta contundente a los discursos que devalúan simultáneamente feminidad y corporalidad y propician un modelo de cuerpo femenino dócil y constreñido, que necesita vigilancia y regulación. En un campo literario en el que históricamente el cuerpo de una mujer *queer* era invisibilizado, excluido, o no era concebible como creadora de representaciones, estos cuerpos textuales y autorales inquietan y alteran los espacios en los que irrumpen: se trata de cuerpos desobedientes porque desafían el rol asignado, porque al introducir diferencia

amplían lo que es pensable y representable. Estas transformaciones se realizan mediante actos como la reescritura de los mitos familiares en voz de figuras femeninas que usualmente aparecen “disciplinadas” en la historia del arte, como la estatua de Pigmalión o Medusa, o integrando al poema los afectos desordenados que ponen en crisis las herramientas que se tienen a disposición para representar, o mediante un lenguaje de sonidos carnavalescos que resulta idóneo para evocar un cuerpo colectivo cuya risa se desborda e inunda todo. Además, también surge la posibilidad de transformar una categoría como “poeta nacional” cuando esta es encarnada por una mujer *queer*.

Aunque sostengo que en la poesía de Duffy sí hay una labor de hacer espacio en el texto para cuerpos distintos a los esperados, no veo en estos poemas un esfuerzo por agregar nuevos temas válidos o legítimos a la creación poética, sino una transformación más radical en la que el cuerpo no se limita a lo temático. Un cuerpo no es algo que simplemente se tiene: el cuerpo es parte de nuestra humanidad y también es lo que nos conecta a todo un mundo de cuerpos humanos y no humanos: “bodies become the *waywe* know things and the *waywe* are as well as constituting *what* we know and *who* we are” (Cucinella 14). A pesar del gran potencial en esta permeabilidad, las formas en las que nos conectamos con otros cuerpos, de acuerdo con teóricas como Judith Butler y Sara Ahmed, también han estado vigiladas y restringidas por el poder, que pretende regular qué cuerpos podemos valorar, desear, tocar, llorar, reconocer como pares.

Al inicio de la tesis hice referencia a la introducción de David Hillman y Ulrika Maude a *The Cambridge Companion to the Body in Literature*, en la que los editores afirman que las autoridades construyen tipos de cuerpo “posibles” o “entendibles” y válidos de acuerdo a marcos ideológicos (Hillman y Maude 5). Estos códigos no son del todo abandonables: si el cuerpo se manifestara “libre de las construcciones que lo constituyen . . . en el preciso instante en que lo hiciera dejaría de ser cuerpo, cesaría su inteligibilidad

como un cuerpo” (Torras, “El delito del cuerpo” 27). El cuerpo indisciplinado es el concepto que me ayuda a entender cómo se puede caminar esta línea entre inteligibilidad y rebelión. Los cuerpos indisciplinados, además de expansivos y subversivos, son cuerpos imposibles de fijar y difíciles de categorizar. Esta ambigüedad puede ocasionar preocupación y exclusión, pero también nos demuestra cómo en el cuerpo lo político se intersecta con lo imaginativo: los cuerpos representados por Duffy son cuerpos cambiantes y elusivos que desobedecen a quienes intentan detener y fijar su multiplicidad de significados. La representación puede perpetuar o naturalizar los modelos de un cuerpo deseable o adecuado, pero también puede ser un espacio en el que estas normas se desafíen, y se propongan nuevas representaciones que se abran camino, que creen espacios para contonearse,⁶⁶ que causen agitación. Como afirma Meri Torras en su ensayo “El delito del cuerpo”,

el ámbito donde se ha ido más lejos en la investigación y experimentación del cuerpo, su representación y su lenguaje, lo constituye el arte. Desritualizado, deshumanizado, hiperrealista, extraño, abyecto, fragmentado, mutilado, visceral... los cuerpos que transitan por algunas propuestas artísticas sacuden poderosamente la percepción de nuestro ser-en-el-mundo. (27)

El cuerpo indisciplinado es inquietante: sacude, moviliza y altera al introducir diferencia y desobediencia. A pesar de que continúan activos distintos sistemas de coerción que buscan que un cuerpo no se mueva de las normas limitantes que le han sido asignadas, no se expanda hacia donde no debe hacerlo, el lenguaje de la poesía (que como dije en la introducción puede privilegiar no lo referencial, sino lo sensorial, así como lo connotativo y lo ambiguo o lo irresuelto) permite imaginar cómo sería un cuerpo expansivo, que excede

⁶⁶ Aquí me refiero al “wiggle room”, el concepto de Sara Ahmed sobre la experiencia de los cuerpos no normativos moviéndose en espacios restrictivos.

los intentos de contención, y que al moverse, al abrir un espacio para contonearse, modifica el espacio en el que existe. Como concluye Catherine Cucinella, “[w]hen we attend to tropes and poetic representations of the body, we can better understand the matrices of power and politics that affect our sense of being, our understanding of the world, and our relationship to both” (152).

Buscar ejemplos de cuerpos femeninos indisciplinados y excesivos en la obra de Duffy me permitió conectar una selección de poemas que constituyen una intervención crítica en tres dualismos sustentados sobre el binario mente-cuerpo. En los dualismos palabra-imagen, razón-pasión, y normal-extraordinario, el segundo elemento, asociado al cuerpo, se identifica con lo caótico que debe someterse o superarse. En los tres casos, el segundo elemento se construye para afirmar al primero como dominante; la imagen, la pasión y lo atípico se excluyen y controlan para producir la ilusión de una subjetividad incorpórea, estable y autocontenida, pero este destierro de lo corpóreo nunca es definitivo ni total, ya que un elemento está implicado en el otro. La visión es corpórea, pensar y sentir no son contradictorios, lo extraordinario es un espejo de lo normal. Este reconocimiento de que las categorías no son puras puede ser transformador. Teniendo en cuenta esta idea de la desestabilización de los modelos binarios, resumiré enseguida los hallazgos principales de cada capítulo para posteriormente añadir algunos comentarios sobre cómo otros descubrimientos teóricos me ayudaron a matizar esta organización y hacer más clara su contribución al objetivo general de la tesis: demostrar que los cuerpos indisciplinados representados por Duffy se expanden y se mueven en direcciones inesperadas, cuestionando las convenciones representacionales o abriéndose al mundo, afectando y siendo afectados por otros cuerpos, y así articulan una crítica al modelo hegemónico de un cuerpo femenino del que se esperan docilidad, estaticidad y medida.

En el capítulo 1 (“El cuerpo mirado”) se propone como trasfondo un régimen de la visualidad en el que el discurso de un observador masculino intenta fijar y controlar un objeto plástico feminizado o un cuerpo femenino objetificado. En “Standing Female Nude” y en “Pygmalion’s Bride” las estatuas hablan porque nunca fueron estatuas en primer lugar (sólo “jugaban a serlo”), y se resisten a ser petrificadas mediante el movimiento y el sonido. Al escapar del marco, que de acuerdo con Lynda Nead no es sólo un objeto concreto sino un conjunto de convenciones, un modo de ver y de representar, además de un modo de contención de la materia indisciplinada (5-11), la modelo de “Standing Female Nude” se rehúsa a ser transformada en un Desnudo y permanece desnuda (adaptando los términos de John Berger, “nude” y “naked”); aunque permanece anónima, consigue escapar de este tipo de representación que detendría su movimiento y que no reconoce su humanidad. “Pygmalion’s Bride” interviene en una cadena de representaciones del cuerpo femenino centradas en el punto de vista masculino (Pígalión, Orfeo, Ovidio, posiblemente sus traductores) y expone la violencia que se ha presentado como devoción. Su acto inesperado es el movimiento y la revelación de que nunca ha sido un objeto sin voz. Enseguida, “Medusa” trata de un cuerpo femenino percibido como monstruoso porque fabrica estatuas en lugar de ser una, por su mirada activa que sólo puede ser desactivada mediante un escudo o blasón. El blasón como un mecanismo de representación violenta reaparece en “Beautiful”, un poema largo sobre la belleza excesiva de Helena, Cleopatra, Marilyn y Diana en el que se narran los efectos destructivos de la construcción cultural de los cuerpos bellos, y lo que pasa con quienes no pueden escapar de la mirada predatoria. El movimiento de las mujeres que juegan a ser estatua se enlaza con otra manifestación de movimiento en el siguiente capítulo: las emociones y la capacidad de conmoverse.

En el capítulo 2 (“El cuerpo apasionado”) me apoyé en la teoría sobre las emociones y los afectos para interpretar la pasión amorosa como un exceso irrepresentable: como

trasfondo, resulta necesario tener en cuenta la exclusión de las emociones de la producción de conocimiento —un sesgo que en las últimas décadas se ha rectificado gracias a la labor crucial de los feminismos y la teoría *queer*— y la validación de ciertos cuerpos sintientes mientras que otros se proscriben a causa de sentir las emociones “incorrectas”. Propuse el concepto de cuerpo apasionado para nombrar este cuerpo afectado que transforma el poema de amor. En el análisis de “Warming Her Pearls” resalté cómo la representación de las joyas, que pasan del cuerpo de una señora al de una doncella, transforma algunos tropos comunes de la poesía amatoria, como el contraste entre fuego y hielo o la imagen de la amada como una figura distante e indiferente. Duffy transforma estos tropos no sólo al mostrar el cuerpo femenino como un sujeto deseante y no como objeto del deseo, sino también al representar el deseo *queer* de una mujer de clase trabajadora, una pasión que a través de las joyas se expande hacia espacios imprevistos. El segundo ejemplo, “Anne Hathaway”, afirma la entrada al soneto de las pasiones desordenadas y del cuerpo femenino sintiente, a pesar de que esta forma tradicionalmente ha resaltado lo intelectual y de que en ella se consolidó la idea de las mujeres como musas y como cuerpos cuya segmentación era un acto de dominio retórico. Finalmente, en el apartado sobre *Rapture* hablé sobre el deseo voraz y la aceptación de una aniquilación extática como otra estrategia que Duffy emplea para representar cuerpos expansivos, y sobre cómo esta colección invita a la lectura afectada, empática y apasionada. Si en estos dos primeros capítulos ha aparecido constantemente la idea del blasón-escudo que desactiva y segmenta el cuerpo femenino (como ocurre también en el caso de Medusa) y del esfuerzo que supone representar bajo nuevos términos un cuerpo femenino completo, *Rapture* apunta hacia cuerpos que ya no se fragmentan, sino que se desdibujan y confunden con otros en formas subversivas.

El rapto de la poesía amorosa presenta el desdibujamiento como un encuentro con lo formidable y lo inconmensurable. En el capítulo 3 me dirigí hacia otras maneras de representar lo gigantesco y hacia cuerpos atípicos que más bien generan rechazo e intranquilidad. La representación fantástica se emplea en estos textos para desestabilizar binarios como normal/extraordinario, humano/animal, e individual/colectivo. Así como la condición de un “yo incorpóreo” se construye por oposición al cuerpo-objeto mirado, o a los cuerpos juzgados como demasiado emocionales, los estudios corporales también han examinado las categorías de la discapacidad, la monstruosidad y lo *freak* como construcciones culturales que cargan el peso de la corporalidad para que un sujeto privilegiado pueda librarse de este. Una de las estrategias de *enfreakment*, de acuerdo con Robert Bogdan, es el engrandecimiento, que en algunos poemas de *The World’s Wife* y *Feminine Gospels* tiene una acepción literal: los cuerpos femeninos son indisciplinados en tanto que son hiperbólicos o descomunales.

Estos cuerpos excepcionales constantemente alternan entre visibilidad e invisibilidad: Queen Kong pasa de una llegada discreta a Nueva York a escalar el Empire State Building; la ayunadora extraordinaria de “The Diet” obtiene una libertad temporal al volverse diminuta e imperceptible; y la mujer-mapa, cuya ropa la provee de muchas “pieles” con las que puede pasar desapercibida, descubre que la distinción entre adentro y afuera es artificial y que incluso los signos impresos sobre su piel pueden desconectarse de su referente real y cambiar conforme ella cambia. Mientras que en “Queen Kong” encuentro un ejemplo claro de cómo una de las formas en que se crea la monstruosidad es difuminando la distinción entre humana y animal, y de la identificación subversiva de la espectadora con lo monstruoso, en “The Diet” me interesaba explorar la aversión y la transgresión que ocurren cuando los patrones habituales de alimentación se trastocan y cuando los sitios en los que el cuerpo entra en contacto con la materia del exterior se

magnifican. El análisis de Le'a Kent resulta sumamente valioso para entender cómo se le niega subjetividad al cuerpo gordo, y cómo se le considera “cuerpo” en mayor medida que el cuerpo esbelto, recibiendo todas las cargas negativas de la corporalidad (pesadez, voracidad, falta de control). No obstante, si el poema fuera narrado desde otro punto de vista, el cuerpo voraz que se vislumbra al final de “The Diet” puede guiarnos hacia un cuerpo femenino gozoso, que siga su deseo sin vergüenza. Este cuerpo liberado aparece en “The Laughter of Stafford Girls’ High”: el cuerpo más desobediente en la poesía de Duffy es un cuerpo colectivo, movilizado por la risa que se niega a responder a los mandatos de género que interpelan a las alumnas, y que culmina en una inundación que transformará la manera de entender el cuerpo: no como algo cerrado, completo y acabado, sino como un flujo de significados que siempre se abre hacia el exterior y se conecta con otros cuerpos.

Aunque inicialmente pensé que las emociones serían una cuestión central sólo en el capítulo 2, la revisión de la tesis durante el último año me llevó a pensar que la conmoción y la permeabilidad de un cuerpo transformable y transformador (capaz de moverse y apasionarse, en otras palabras), tenía que ser una constante a lo largo de toda la tesis. Los cuerpos risueños de “The Laughter of Stafford Girls’ High” son, claramente, cuerpos que afectan y que son afectados. En especial, el concepto de Sara Ahmed de “espacio para contonearse” (*wiggle room*) arrojó nueva luz sobre cómo la modelo de “Standing Female Nude” se “escabulle” (“wiggles out”) de una imagen deshumanizadora, o cómo la estatua de Pigmalión también escapa de una dinámica abusiva y violenta. Incluso en poemas como “Beautiful”, en los que los cuerpos representados sí acaban por ser petrificados y reducidos a la imagen que simultáneamente consagra y debilita, veo el trabajo de Duffy con la ecfrosis como un esfuerzo por abrir espacio para contonearse en la tradición ecfástica, una labor que se suma a la de otras poetas que han dejado de reproducir la inmovilidad de los cuerpos femeninos como una condición de la ecfrosis. Este tipo de intervención también es

reconocible en la poesía amatoria de la que se ocupa el capítulo 2. Nuevamente resaltando la capacidad del cuerpo para afectar y ser afectado, la poesía amatoria de Duffy introduce cuerpos insumisos que vuelven el poema de amor habitable para otros cuerpos y otros deseos. Y en el capítulo 3, el movimiento del cuerpo indisciplinado llega a ser mucho más que un contoneo cuando la agitación provocada por la risa femenina desborda y desmantela la labor disciplinaria de una escuela.

Al finalizar este estudio, además de contribuir a una creciente bibliografía crítica sobre Carol Ann Duffy, una poeta que sin duda continuará respondiendo de manera desobediente a los problemas sociales y culturales de su entorno en los próximos años, quisiera resaltar la viabilidad de que la obra de esta poeta escocesa, y en especial los tres libros que se han comentado en esta tesis, se sume a la de aquellas/os escritoras/es que “[have] written with profundity and compassion about the many varieties of embodied experience: sex and childbirth, eating and defecation, pleasure and pain, desire and repulsion” (Hillman y Maude 1). Retomando los términos de Torras, Hillman y Maude, esta investigación ha seguido una trayectoria del cuerpo como delito al cuerpo como delirio, un delirio que no entiendo como algo absurdo o imposible, sino como una labor creativa y crítica que puede contribuir a transformar la realidad de manera que ningún cuerpo sea confinado a un género con el que no se identifica, ningún cuerpo sea estereotipado en función de cómo es leído por los/las demás, ningún cuerpo sea privado del derecho a decidir sobre sí misma/o, ningún cuerpo se encuentre con que el mundo no tiene las condiciones para hospedarlo.

No podemos entrar a ningún sitio sin que haya significados que precedieron a la entrada de nuestro cuerpo (estos significados son parte de lo que posibilita que podamos hablar de “una cosa llamada cuerpo”), pero si existen representaciones artísticas como los cuerpos indisciplinados imaginados por Duffy, los cuerpos inesperados que en el futuro

ingresen a espacios en los que su presencia no estaba contemplada serán menos detenidos y cuestionados, podrán mover y moverse, y ampliar lo que se puede pensar, conocer y decir. Mientras tanto, la irrupción de un cuerpo femenino *queer* en sitios donde no hay ningún otro cuerpo que se vea como ella puede ser considerado un acto de desobediencia, tal vez incluso propicie una acusación de ser voluntariosa o caprichosa (*willful*), una cualidad que, como argumenta Ahmed, puede reclamarse como parte de la historia del pensamiento/acción feminista: “[t]o reclaim willfulness is how a *we* can be brought forth by the willingness to go the wrong way . . . Mere persistence can be an act of disobedience: And then: you have to persist in being disobedient. And then: to exist is disobedient” (*Living a Feminist Life* 82, 84). Los cuerpos desobedientes que he estudiado no se originan en el vacío: aunque los poemas tienen una existencia propia después de publicados, sería incorrecto desprenderlos de un cuerpo autoral desobediente.

La revaloración del cuerpo puede ir de la mano de una recuperación de lo que había sido silenciado, reprimido o invisibilizado. Pienso que Duffy estaría de acuerdo en que, cuando la realidad nos hace sentir encerradas/os, en la poesía podemos hallar espacio para contonearnos y estirarnos. Aunque en un poema su presencia física no sea literal, una lectura que parte de que el cuerpo es lo que realmente somos (y de que al mismo tiempo, ese cuerpo no predestina nada sobre quiénes somos o quiénes podemos llegar a ser) altera diferentes paradigmas de creación y de interpretación: su elusividad desnaturaliza las suposiciones y lo que se da por hecho. Contra la noción de cuerpo como materia pasiva y no articulada, el cuerpo halla formas de enunciarse y de expandirse fuera de los confines que se le asignan. Al concluir esta investigación, deseo que el análisis de estos poemas, sumado a la obra de Duffy y de otras creadoras y teóricas desobedientes, haya inquietado o agrietado — aun si es sólo una onda o vibración que se agregará a las grandes sacudidas— las normas opresivas que rigen lo que un cuerpo puede sentir, hacer y conocer.

Anexos

Beautiful

She was born from an egg,
a daughter of the gods,
divinely fair, a pearl, drop-dead
gorgeous, beautiful, a peach,
a child of grace, a stunner, in her face
the starlike sorrows of immortal eyes.
Who looked there, loved.

She won the heart
of every man she saw.
They stood in line, sighed,
knelt, beseeched *Be Mine*.
She married one,
but every other mother's son
swore to be true to her
till death, enchanted
by the perfume of her breath,
her skin's celebrity.

So when she took a lover, fled,
was nowhere to be seen,
her side of the bed unslept in, cold,
the small coin of her wedding ring
left on the bedside table like a tip,
the wardrobe empty of the drama
of her clothes,
it was War.

A thousand ships -
on every one a thousand men,
each heaving at an oar,
each with her face
before his stinging eyes,
her name tattooed
upon the muscle of his arm,
a handkerchief she'd dropped once

for his lucky charm,
each seeing her as a local girl
made good, the girl next door,
a princess with the common touch,
queen of his heart, pin-up, superstar,
the heads of every coin he'd tossed,
the smile on every note he'd bet at cards -
bragged and shoved across a thousand miles of sea.

Meanwhile, lovely she lay high up
in a foreign castle's walls, clasped
in a hero's brawn, loved and loved
and loved again, her cries
like the bird of calamity's,
drifting down to the boys at the gates
who marched now to the syllables of her name.

Beauty is fame. Some said
she turned into a cloud
and floated home,
falling there like rain, or tears,
upon her husband's face.
Some said her lover woke
to find her gone,
his sword and clothes gone too,
before they sliced a last grin in his throat.

Some swore they saw her smuggled
on a boat dressed as a boy,
rowed to a ship which slid away at dusk,
beckoned by the finger of the moon.
Some vowed that they were in the crowd
that saw her hung, stared up at her body
as it swung there on the creaking rope,
and noticed how the black silk of her dress
clung to her form, a stylish shroud.

Her maid, who loved her most,
refused to say one word
to anyone at any time or place,
would not describe
one aspect of her face
or tell one anecdote about her life and loves.

But lived alone
and kept a little bird inside a cage.

*

She never aged.
She sashayed up the river
in a golden barge,
her fit girls giggling at her jokes.
She'd tumbled from a rug at Caesar's feet,
seen him kneel to pick her up
and felt him want her as he did.
She had him gibbering in bed by twelve.

But now, she rolled her carpet on the sand,
put up her crimson tent, laid out
silver plate with grapes and honey, yoghurt,
roasted songbirds, gleaming figs, soft wines,
and soaked herself in jasmine-scented milk.
She knew her man. She knew that when
he stood that night, ten times her strength,
inside the fragrant boudoir of her tent,
and saw her wrapped in satins like a gift,
his time would slow to nothing, zilch,
until his tongue could utter in her mouth.
She reached and pulled him down
to Alexandria, the warm muddy Nile.

Tough beauty. She played with him
at dice, rolled sixes in the dust,
cleaned up, slipped her gambling hand
into his pouch and took his gold, bit it,
Caesar's head between her teeth.

He crouched with lust. On her couch,
she lay above him, painted him,
her lipstick smeared on his mouth,
her powder blushing on his stubble,
the turquoise of her eyes over his lids.
She matched him glass for glass
in drinking games: sucked lemons, licked
at salt, swallowed something from a bottle

where a dead rat floated, gargled doubles
over trebles, downed a liquid fire in one,
lit a coffee bean in something else, blew it,
gulped, tipped chasers down her throat,
pints down her neck, and held her drink
until the big man slid beneath the table, wrecked.

She watched him hunt. He killed a stag.
She hacked the heart out, held it,
dripping, in the apron of her dress.
She watched him exercise in arms.
His soldiers marched, eyes right, her way.
She let her shawl slip down to show
her shoulders, breasts, and every man
that night saw them again and prayed
her name. She waved him off to war,
then pulled on boy's clothes, crept
at dusk into his camp, his shadowed tent,
touched him, made him fuck her as a lad.
He had no choice, upped sticks,
downed tools, went back with her,
swooned on her flesh for months,
her fingers in his ears, her kiss
closing his eyes, her stories blethering
on his lips: of armies changing sides,
of cities lost forever in the sea, of snakes.

*

The camera loved her, close-up, back-lit,
adored the waxy pouting of her mouth,
her sleepy, startled gaze. She breathed
the script out in her little voice. They filmed her
famous, filmed her beautiful. Guys fell
in love, dames copied her. An athlete
licked the raindrops from her fingertips
to quench his thirst. She married him.
The US whooped.

They filmed her harder, harder, till her hair
was platinum, her teeth gems, her eyes
sapphires pressed by a banker's thumb.
She sang to camera one, gushed

at the greased-up lens, her skin investors' gold,
her fingernails mother-of-pearl, her voice
champagne to sip from her lips. A poet came,
found her wondrous to behold. She married him.
The whole world swooned.

Dumb beauty. She slept in an eye-mask, naked,
drugged, till the maid came, sponged
at her puffy face, painted the beauty on in beige,
pinks, blues. Then it was coffee, pills, booze,
Frank on the record-player, it was put on the mink,
get in the studio car. Somebody big was watching her -
white fur, mouth at the mike, under the lights. *Happy
Birthday to you. Happy Birthday, Mr President.*
The audience drooled.

They filmed on, deep, dumped what they couldn't use
on the cutting-room floor, filmed more, quiet please,
action, cut, quiet please, action, cut, quiet please,
action, cut, till she couldn't die when she died,
couldn't get older, ill, couldn't stop saying the lines
or singing the tunes. The smoking cop who watched
as they zipped her into the body-bag noticed
her strong resemblance to herself, the dark roots
of her pubic hair.

*

Dead, she's elegant bone
in mud, ankles crossed,
knees clamped, hands clasped,
empty head. You know her name.

Plain women turned in the streets
where her shadow fell, under
her spell, swore that what she wore
they'd wear, coloured their hair.

The whole town came
to wave at her on her balcony,
to stare and stare and stare.
Her face was surely a star.

Beauty is fate. They gaped
as her bones danced
in a golden dress in the arms
of her wooden prince, gawped -

as she posed alone
in front of the Taj Mahal,
betrayed, beautifully pale -
The cameras gibbered away.

Act like a fucking princess -
how they loved her,
the men from the press -
Give us a smile, cunt.

And her blue eyes widened
to take it all in: the flashbulbs,
the half-mast flags, the acres of flowers,
History's stinking breath in her face.

(CP310-316)

Queen Kong

I remember peeping in at his skyscraper room
and seeing him fast asleep. My little man.
I'd been in Manhattan a week,
making my plans; staying at 2 quiet hotels
in the Village, where people were used to strangers 5
and more or less left you alone. To this day
I'm especially fond of pastrami on rye.

I digress. As you see, this island's a paradise.
He'd arrived, my man, with a documentary team
to make a film. (There's a particular toad 10
that lays its eggs only here.) I found him alone
in a clearing, scooped him up in my palm,
and held his wriggling, shouting life till he calmed.
For me, it was absolutely love at first sight.

I'd been so *lonely*. Long nights in the heat
15
of my own pelt, rumbling an animal blues.
All right, he was small, but perfectly formed
and *gorgeous*. There were things he could do
for me with the sweet finesse of those hands
that no gorilla could. I swore in my huge heart 20
to follow him then to the ends of the earth.

For he wouldn't stay here. He was nervous.
I'd go to his camp each night at dusk,
crouch by the delicate tents, and wait. His colleagues
always sent him out pretty quick. He'd climb 25
into my open hand, sit down; and then I'd gently pick
at his shirt and his trews, peel him, put
the tip of my tongue to the grape of his flesh.

Bliss. But when he'd finished his prize-winning film,
he packed his case; hopped up and down 30
on my heartline, miming the flight back home
to New York. *Big metal bird*. Didn't he know
I could swat his plane from these skies like a gnat?
But I let him go, my man. I watched him fly
into the sun as I thumped at my breast, distraught. 35

I lasted a month. I slept for a week,
then woke to binge for a fortnight. I didn't wash.
The parrots clacked their migraine chant.
The swinging monkeys whinged. Fevered, I drank
handfuls of river right by the spot where he'd bathed. 40
I bled when a fat, red moon rolled on the jungle roof.
And after that, I decided to get him back.

So I came to sail up the Hudson one June night,
with the New York skyline a concrete rainforest
of light; and felt, lovesick and vast, the first 45
glimmer of hope in weeks. I was discreet, prowled
those streets in darkness, pressing my passionate eye
to a thousand windows, each with its modest peep-show
of boredom or pain, of drama, consolation, remorse.

I found him, of course. At 3 a.m. on a Sunday, 50
dreaming alone in his single bed; over his lovely head
a blown-up photograph of myself. I stared for a long time
till my big brown eyes grew moist; then I padded away
through Central Park, under the stars. He was mine.
Next day, I shopped. Clothes for my man, mainly, 55
but one or two treats for myself from Bloomingdale's.

I picked him, like a chocolate from the top layer
of a box, one Friday night, out of his room
and let him dangle in the air between my finger
and my thumb in a teasing, lover's way. Then we sat 60
on the tip of the Empire State Building, saying farewell
to the Brooklyn Bridge, to the winking yellow cabs,
to the helicopters over the river, dragonflies.

Twelve happy years. He slept in my fur, woke early
to massage the heavy lids of my eyes. I liked that. 65
He liked me to gently blow on him; or scratch,
with care, the length of his back with my nail.
Then I'd ask him to play on the wooden pipes he'd made
in our first year. He'd sit, cross-legged, near my ear
for hours: his plaintive, lost tunes making me cry. 70

When he died, I held him all night, shaking him
like a doll, licking his face, breast, soles of his feet,

his little rod. But then, heartsore as I was, I set to work.
He would be pleased. I wear him now about my neck,
perfect, preserved, with tiny emeralds for eyes. No man 75
has been loved more. I'm sure that, sometimes, in his silent death,
against my massive, breathing lungs, he hears me roar.

The Map Woman

A woman's skin was a map of the town
where she'd grown from a child.
When she went out, she covered it up
with a dress, with a shawl, with a hat,
with mitts or a muff, with leggings, trousers
or jeans, with an ankle-length cloak, hooded
and fingertip-sleeved. But - birthmark, tattoo -
the A-Z street-map grew, a precise second skin,
broad if she binged, thin when she slimmed,
a precis of where to end or go back or begin.

Over her breast was the heart of the town,
from the Market Square to the Picture House
by way of St Mary's Church, a triangle
of alleys and streets and walks, her veins
like shadows below the lines of the map, the river
an artery snaking north to her neck. She knew
if you crossed the bridge at her nipple, took a left
and a right, you would come to the graves,
the grey-haired teachers of English and History,
the soldier boys, the Mayors and Councillors,

the beloved mothers and wives, the nuns and priests,
their bodies fading into the earth like old print
on a page. You could sit on a wooden bench
as a wedding pair ran, ringed, from the church,
confetti skittering over the marble stones,
the big bell hammering hail from the sky, and wonder
who you would marry and how and where and when
you would die; or find yourself in the coffee house
nearby, waiting for time to start, your tiny face
trapped in the window's bottle-thick glass like a fly.

And who might you see, short-cutting through
the Grove to the Square - that line there, the edge
of a fingernail pressed on her flesh - in the rain,
leaving your empty cup, to hurry on after
calling their name? When she showered, the map
gleamed on her skin, blue-black ink from a nib.
She knew you could scoot down Greengate Street,

huddling close to the High House, the sensible shops,
the Swan Hotel, till you came to the Picture House,
sat in the musty dark watching the Beatles

run for a train or Dustin Hoffman screaming
Elaine! Elaine! Elaine! or the spacemen in 2001
floating to Strauss. She sponged, soaped, scrubbed;
the prison and hospital stamped on her back,
the park neat on her belly, her navel marking the spot
where the empty bandstand stood, the river again,
heading south, clear as an operation scar,
the war memorial facing the railway station
where trains sighed on the platforms, pining
for Glasgow, London, Liverpool. She knew

you could stand on the railway bridge, waving
goodbye to strangers who stared as you vanished
into the belching steam, tasting future time
on your lip with your tongue. She knew you could run
the back way home – there it was on her thigh –
taking the southern road then cutting off to the left,
the big houses anchored behind their calm green lawns,
the jewels of conkers falling down at your feet,
then duck and dive down Nelson and Churchill
and Kipling and Milton Way until you were home.

She didn't live there now. She lived down south,
abroad, en route, up north, on a plane or train
or boat, on the road, in hotels, in the back of cabs,
on the phone; but the map was under her stockings,
under her gloves, under the soft silk scarf at her throat,
under her chiffon veil, a delicate braille. Her left knee
marked the grid of her own estate. When
she knelt she felt her father's house pressing into the flesh,
heard in her head the looped soundtrack of then –
a tennis ball repeatedly thumping a wall,

an ice-cream van crying and hurrying on, a snarl
of children's shrieks from the overgrown land
where the houses ran out. The motorway groaned
just out of sight. She knew you could hitch
from Junction 13 and knew of a girl who had not
been seen since she did; had heard of a kid who'd run

across all six lanes for a dare before he was tossed
by a lorry into the air like a doll. But the motorway
was flowing away, was a roaring river of metal
and light, cheerio, au revoir, auf wiedersehen, ciao.

She stared in the mirror as she got dressed,
both arms raised over her head, the roads
for east and west running from shoulder
to wrist, the fuzz of woodland or countryside under
each arm. Only her face was clear, her fingers
smoothing in cream, her baby-blue eyes unsure
as they looked at themselves. But her body was certain,
an inch to the mile, knew every nook and cranny,
cul-de-sac, stile, back road, high road, low road,
one-way street of her past. There it all was, back

to front in the glass. She piled on linen, satin, silk,
leather, wool, perfume and mousse and went out.
She got in a limousine. The map perspired
under her clothes. She took a plane. The map seethed
on her flesh. She spoke in a foreign tongue.
The map translated everything back to herself.
She turned out the light and a lover's hands
caressed the map in the dark from north to south,
lost tourists wandering here and there, all fingers
and thumbs, as their map flapped in the breeze.

So one day, wondering where to go next,
she went back, drove a car for a night and a day,
till the town appeared on her left, the stale cake
of the castle crumbled up on the hill; and she hired
a room with a view and soaked in the bath.
When it grew dark, she went out, thinking
she knew the place like the back of her hand,
but something was wrong. She got lost in arcades,
in streets with new names, in precincts
and walkways, and found that what was familiar

was only facade. Back in her hotel room, she stripped
and lay on the bed. As she slept, her skin sloughed
like a snake's, the skin of her legs like stockings, silvery,
sheer, like the long gloves of the skin of her arms,
the papery camisole from her chest a perfect match

for the tissuey socks of the skin of her feet. Her sleep peeled her, lifted a honeymoon thong from her groin, a delicate bra of skin from her breasts, and all of it patterned A to Z; a small cross where her parents' skulls grinned at the dark. Her new skin showed barely a mark.

She woke and spread out the map on the floor. What was she looking for? Her skin was her own small ghost, a shroud to be dead in, a newspaper for old news to be read in, gift-wrapping, litter, a suicide letter. She left it there, dressed, checked out, got in the car. As she drove, the town in the morning sun glittered behind her. She ate up the miles. Her skin itched, like a rash, like a slow burn, felt stretched, as though it belonged to somebody else. Deep in the bone old streets tunnelled and burrowed, hunting for home.

(CP305-309)

The Laughter of Stafford Girls' High

for T.W.

It was a girl in the Third Form, Carolann Clare,
who, bored with the lesson, the rivers of England –
Brathay, Coquet, Crake, Dee, Don, Goyt,
Rothay, Tyne, Swale, Tees, Wear, Wharfe. . .
had passed a note, which has never been found,
to the classmate in front, Emily Jane, a girl
who adored the teacher, Miss V. Dunn MA,
steadily squeaking her chalk on the board –
Allen, Clough, Duddon, Feugh, Greta, Hindburn,
Irwell, Kent, Leven, Lowther, Lune, Sprint. . .
but who furtively opened the folded note,
torn from the back of the King James Bible, read
what was scribbled there and laughed out loud.

It was a miserable, lowering winter's day. The girls
had been kept indoors at break – Wet Play
in the Hall – the windows tall and thin,
sad with rain like a long list of watery names –
Rawthey, Roeburn, Skirfare, Troutbeck, Wash. . .
likewise, the sound of the laugh of Emily Jane
was a liquid one, a gurgle, a ripple, a dribble,
a babble, a gargle, a splash, a splash of a laugh
like the sudden jackpot leap of a silver fish
in the purse of a pool. No fool, Emily Jane
clamped her turquoise hand – her fountain pen leaked –
to her mouth; but the laugh was out, was at large,
was heard by the pupil twinned to her double desk –

Rosemary Beth – the brace on whose jiggly teeth
couldn't restrain the gulping giggle she gave
which caused Miss Dunn to spin round. *Perhaps,*
she said, *We can all share the joke?* But Emily Jane
had scrunched and dropped the note with the joke
to the floor and kicked it across to Jennifer Kay
who snorted and toed it to Marjorie May
who spluttered and heeled it backwards
to Jessica Kate. *Girls!* By now, every girl in the form
had started to snigger or snicker or titter or chuckle

or chortle till the classroom came to the boil
with a brothy mirth. *Girls!* Miss Dunn's shrill voice
scraped Top G and only made matters worse.

Five minutes passed in a cauldron of noise.
No one could seem to stop. Each tried holding
her breath or thinking of death or pinching
her thigh, only to catch the eye of a pal,
a crimson, shaking, silent girl, and explode
through the nose in a cackling sneeze. *Thank you!*
Please! screeched Miss Dunn, clapping her hands
as though she applauded the choir they'd become,
a percussion of trills and whoops filling the room
like birds in a cage. But then came a triple rap
at the door and in stalked Miss Fife, Head of Maths,
whose cold equations of eyes scanned the desks
for a suitable scapegoat. *Stand up, Geraldine Ruth.*

Geraldine Ruth got to her feet, a pale girl, a girl
who looked, in the stale classroom light, like a sketch
for a girl, a first draft to be crumpled and crunched
and tossed away like a note. She cleared her throat,
raising her eyes, water and sky, to look at Miss Fife.
The girls who were there that day never forgot
how invisible crayons seemed to colour in
Geraldine Ruth, white face to puce, mousey hair
suddenly gifted with health and youth, and how –
as Miss Fife demanded what was the meaning of this –
her lips split from the closed bud of a kiss
to the daisy chain of a grin and how then she yodelled
a laugh with the full, open, blooming rose of her throat,

a flower of merriment. *What's the big joke?*
thundered Miss Fife as Miss Dunn began again
to clap, as gargling Geraldine Ruth collapsed
in a heap on her desk, as the rest of the class
hollered and hooted and howled. Miss Fife strode
on sharp heels to the blackboard, snatched up
a finger of chalk and jabbed and slashed out
a word. *SILENCE.* But the class next door,
Fourth Years learning the Beaufort scale with Miss Batt,
could hear the commotion. Miss Batt droned on –
Nought, calm; one, light air; two, light breeze; three,

gentle. . . four, moderate. . . five, fresh. . . six, strong breeze; seven, moderate gale. . . Stephanie Fay started to laugh.

What's so amusing, Stephanie Fay? barked Miss Batt.
What's so amusing? echoed unwitting Miss Dunn
on the other side of the wall. *Precisely what's
so amusing?* chorused Miss Fife. The Fourth Years
shrieked with amazed delight and one wag,
Angela Joy, popped her head in the jaws of her desk
and bellowed *What's so amusing? What's so
amusing?* into its musty yawn. The Third Form
guffawed afresh at the sound of the Fourth
and the noise of the two combined was heard
by the First Form, trying to get Shakespeare by heart
to the beat of the ruler of Mrs Mackay. *Don't look
at your books, look at me. After three. Friends,*

Romans, Countrymen. . . What's so amusing? rapped out
Mrs Mackay as the First Years chirruped
and trilled like baby birds in a nest at a worm;
but she heard for herself, appalled, the chaos
coming in waves through the wall and clipped
to the door. Uproar. And her Head of Lower School!
It was then that Mrs Mackay made mistake number one,
leaving her form on its own while she went to see
to the forms of Miss Batt and Miss Dunn. The moment

she'd gone, the room blossomed with paper planes,
ink bombs, whistles, snatches of song, and the class clown –
Caroline Joan – stood on her desk and took up
the speech where Mrs Mackay had left off – *Lend*

me your ears. . . just what the Second Form did
in the opposite room, reciting the Poets Laureate
for Miss Nadimbaba – *John Dryden, Thomas Shadwell,
Nahum Tate, Nicholas Rowe, Laurence Eusden, Colley Cibber,
William Whitehead. . .* but scattering titters and giggles
like noisy confetti on reaching Henry Pye as Caroline Joan
belted out Antony's speech in an Elvis style –
For Brutus, uh huh huh, is an honourable man.
Miss Nadimbaba, no fan of rock 'n' roll, could scarcely
believe her ears, deducing at once that Mrs Mackay
was not with her class. She popped an anxious head

outside her door. Anarchy roared in her face
like a tropical wind. The corridor clock was at four.

The last bell rang. Although they would later regret it,
the teachers, taking their cue from wits-end Mrs Mackay,
allowed the chuckling, bright-eyed, mirthful girls
to go home, reprimand-free, each woman privately glad
that the dark afternoon was over and done,
the chalky words rubbed away to dance as dust
on the air, the dates, the battles, the kings and queens,
the rivers and tributaries, poets, painters, playwrights,
politicos, popes. . . but they all agreed to make it quite clear
in tomorrow's Assembly that foolish behaviour -
even if only the once - wasn't admired or desired
at Stafford Girls' High. Above the school, the moon
was pinned like a monitor's badge to the sky.

Miss Dunn was the first to depart, wheeling
her bicycle through the gates, noticing how
the sky had cleared, a tidy diagram of the Plough
directly above. She liked it this cold, her breath
chiff oning out behind as she freewheeled home
down the hill, her mind emptying itself of geography,
of mountains and seas and deserts and forests
and capital cities. Her small terraced house looked,
she thought, like a sleeping face. She roused it
each evening, kisses of light on its cheeks
from her lamps, the small talk of cutlery, pots
and pans as she cooked, sweet silver steam caressing
the shy rooms of her home. Miss Dunn lived alone.

So did Miss Batt, in a flat on the edge of the park
near the school; though this evening Miss Fife
was coming for supper. The two were good friends
and Miss Fife liked to play on Miss Batt's small piano
after the meal and the slowly shared carafe of wine.
Music and Maths! Johann Sebastian Bach! Miss Batt,
an all-rounder, took out her marking- essays on Henry VIII
and his wives from the Fifth- while Miss Fife gave herself up
to Minuet in G. In between Catherine Howard
and Catherine Parr, Miss Batt glanced across at Fifi's
straight back as she played, each teacher conscious
of each woman's silently virtuous love. Nights like this,

twice a week, after school, for them both, seemed enough.

Mrs Mackay often gave Miss Nadimbaba a lift, as they both, by coincidence, lived on Mulberry Drive – Mrs Mackay with her husband of twenty-five grinding, childless years; Miss Nadimbaba sharing a house with her elderly aunt. Neither had ever invited the other one in, although each would politely enquire after her colleague's invisible half. Mrs Mackay watched Miss Nadimbaba open her purple door and saw a cat rubbing itself on her calf. She pulled away from the kerb, worrying whether Mr Mackay would insist on fish for his meal. Then he would do his crossword:

Mr Mackay calling out clues – *Kind of court for a bounder (8)* – while she passed him *Roget, Brewer, Pears, the OED*.

The women teachers of England slept in their beds, their shrewd or wise or sensible heads safe vessels for Othello's jealousy, the Wife of Bath's warm laugh, the phases of the moon, the country code; for Roman numerals, Greek alphabets, French verbs; for foreign currencies and Latin roots, for logarithms, tables, quotes; the meanings of *currente calamo* and *fiat lux* and *stet*. Miss Dunn dreamed of a freezing white terrain where slowly moving elephants were made of ice. Miss Nadimbaba dreamed she knelt to kiss Miss Barrett on her couch and she, Miss Nadimbaba, was Browning saying *Beloved, be my wife*. . . and then a dog began to bark and she woke up. Miss Batt dreamed of Miss Fife.

*

Morning assembly– the world like Quink outside, the teachers perched in a solemn row on the stage, the Fifth and Sixth Forms clever and tall, Miss Fife at the school piano, the Head herself, Doctor Bream, at the stand – was a serious affair. *Jerusalem* hung in the air till the last of Miss Fife's big chords wobbled away. *Yesterday* intoned Doctor Bream, *the Lower School behaved in a foolish way, sniggering for most of the late afternoon*. She glared at the girls through her pince-nez and paused for dramatic effect.

But the First and Second and Third and Fourth Forms
started to laugh, each girl trying to swallow it down
till the sound was like distant thunder, the opening chord

of a storm. Miss Dunn and Miss Batt, Miss Nadimbaba
and Mrs Mackay leapt to their feet as one, grim-faced.
The Fifth Form hooted and howled. Miss Fife, oddly disturbed,
crashed down fistfuls of furious notes on the yellowing keys.
The Sixth Forms, upper and lower, shrieked. Señora Devizes,
sartorial, strict, slim, severe, teacher of Spanish,
stalked from the stage and stilettoed sharply down
to the back of the Hall to chastise the Fifth and Sixth.
¡Callaos! ¡Callaos! ¡Callaos! ¡Quédense! The whole school
guffawed; their pink young lungs flowering more
than they had for the hymn. *¡El clamor!* The Hall was a zoo.
Snow began falling outside as though the clouds
were being slowly torn up like a rule book. *A good laugh,*

as the poet Ursula Fleur, who attended the school,
was to famously write, *is feasting on air*. The air that day
was chomped, chewed, bitten in two, pulled apart
like a wishbone, licked like a lollipop, sluiced and sucked!
Some of the girls were almost sick. Girls gulped or sipped
or slurped as they savoured the joke. What joke?
Nobody knew. A silly joy sparkled and fizzed. Tabitha Rose,
flower monitor for the day, wet herself, wailed, wept, ran
from the Hall, a small human shower of rain. The bell
for the start of lessons rang. Somehow the school
filed out in a raggedy line. The Head Girl, Josephine June,
scarlet-faced from killing herself, was in for a terrible time
with the Head. Snow iced the school like a giant cake.

No one on record recalls the words that were said,
but Josephine June was stripped of the Head Girl's badge
and sash and sent to the Sixth Form Common Room
to demand of the prefects how they could hope to grow to be
the finest of England's daughters and mothers and wives
after this morning's Assembly's abysmal affair?
But the crowd of girls gave a massive cheer, stamping
the floor with their feet in a rebel beat and Diana Kim,
Captain of Sports, jumped on a chair and declared
that if J.J. was no longer Head Girl then no one
would take her place. *All for one!* someone yelled. *And one*

for all! Diana Kim opened the window and jumped down into the snow. With a shriek, Emmeline Belle jumped after her,

followed by cackling Anthea Meg, Melanie Hope, Andrea Lyn, J. J. herself. . . It was Gillian Tess in the Fifth, being lectured by tight-lipped Señora Devizes on how to behave, who glanced from the first-floor window and noticed the Sixth Form bouncing around in the snow like girls on the moon. A snowball, the size of a netball, was creaking, rolling, growing under their hands. *Look!* Girls at their windows gaped. It grew from a ball to the size of a classroom globe. It grew from a globe to the size of a huge balloon. Miss Dunn, drumming the world's highest mountains into the heads of the First Years - *Everest, K2, Kangchenjunga, Lhoste, Makalu 1*. . . flung open her window and breathed in the passionate cold of the snow. A wild thought seeded itself in her head.

In later years, the size of the snowball rolled by the Sixth grew like a legend. Some claimed that the Head, as it groaned past her study, thought that there might have been an eclipse. Ursula Fleur, in her prose poem *Snow*, wrote that it took the rest of the Michaelmas Term to melt. Miss Batt, vacantly staring down as her class wrote out a list of the monarchs of England - *Egbert, Ethelwulf, Ethelbald, Ethelbert, Ethelred, Alfred, Edward, Athelstan, Edmund, Eadred, Eadwig, Edgar*. . . noticed the snowball, huge and alone on the hockey pitch, startlingly white in the pencilly grey of the light, and thought of desire, of piano scales slowing, slowing, breasts. She moaned aloud, forgetful of where she was. Francesca Eve echoed the moan. The class roared.

But that night Miss Batt, while she cooked for Miss Fife, who was opening the wine with a corkscrew from last year's school trip to Siena and Florence, felt herself naked, electric under her tartan skirt, twin set and pearls; and later, Miss Fife at the piano, stroking the first notes of Beethoven's 'Moonlight' Sonata, Miss Batt came behind her, placing her inked and trembling hands on her shoulders. A broken A minor chord stumbled

and died. Miss Fife said that Ludwig could only have written this piece when he was in love. Miss Batt pulled Miss Fife by the hair, turning her face around, hearing

her gasp, bending down, kissing her, kissing her, kissing her.
Essays on Cardinal Wolsey lay unmarked on the floor.

Across the hushed white park, down the slush of the hill,
Miss Dunn crouched on the floor of her sitting room
over a map of Tibet. The whisky glass in her nervous hand
clunked on her teeth, Talisker sheathing her tongue
in a heroine's warmth. She moved her finger slowly
over the map, the roof of the world. Her fingers walked to Nepal,
changing the mountain *Chomolungma* to *Sagarmatha*.
She sipped at her malt and thought about Mallory, lost
on Everest's slopes with his English Air, of how he'd wanted
to reach the summit *because it was there*. She wondered
whether he had. Nobody knew. She saw herself walking
the upper slopes with the Captain of Sports towards
the foetal shape of a sleeping man. . . She turned to the girl.

*

That Monday morning Doctor Bream, at her desk,
didn't yet know that the laughter of Stafford Girls' High
would not go away. But when she stood on the stage,
garbed in her Cambridge cap and gown, and told the school
to quietly stand and contemplate a fresh and serious start
to the week, and closed her eyes – the hush like an air balloon
tethered with ropes – a low and vulgar giggle yanked
at the silence. Doctor Bream kept her eyes clenched, hoping
that if she ignored it all would be well. Clumps of laughter
sprouted among the row upon row of girls. Doctor Bream,
determined and blind, started the morning's hymn. *I vow
to thee my country*. . . A flushed Miss Fife started to play.
All earthly things above. . . The rest of the staff joined in –

*entire and whole and perfect, the service of my love,
the love that asks no questions, the love that stands the test*. . .
But the girls were hysterical, watching the Head,
Queen Canute, singing against the tide of their mirth,
their shoals, their glittering laughter. She opened her eyes –
Clarice Maud Bream, MBE, DLitt – and saw, in the giggling sea
one face which seemed to her to be worse, cheekier,
redder and louder, than all of the rest. Nigella Dawn
was fished by the Head from her seat and made to stand
on a chair on the stage. Laughter drained from the Hall. *This girl,*

boomed the Head, *will stand on this chair for as long as it takes for the school to come to its senses. SILENCE!* The whole school stood like a crowd waiting for news. The bell rang. Nobody

moved. Nobody made a sound. Minutes slinked away as Nigella Dawn swayed on her creaky chair. The First Years stared in shame at their shoes. The Head's tight smile was a tick. *That*, she thought, in a phrase of her mother's, *has put the tin lid on that*. A thin high whine, a kitten, wind on a wire, came from behind. The school seemed to hold its breath. Nigella Dawn shook on her chair. The sound came again, louder. Doctor Bream looked to the staff. Miss Batt had her head in her lap and was keening and rocking backwards and forwards. The noise put the Head in mind of a radio dial - *Luxembourg, Light, Hilversum, Welsh* - as though the woman were trying to tune in to herself. Miss Batt flung her head back and laughed, laughed like a bride.

*

Mr and Mrs Mackay silently ate. She eyed him boning his fish, slicing it down to the backbone, sliding the skeleton out, fastidious, deft. She spied him eat from the right of his plate to the left, ordered, precise. She clenched herself for his voice. *A very nice dish from the bottomless deep*. Bad words ran in her head like mice. She wanted to write them down in the crossword lights!
14 Across: *F. 1* 7 Down: *F. 2* Down: *F.*
Mr Mackay reached for the OED. She bit her lip. *A word for one who is given to walking by night, not necessarily in sleep*. She felt her heart flare in its dark cave, hungry, blind, open its small beak. *Beginning with N*. Mrs Mackay moved to the window and stared at the ravenous night. Later,

awake in the beached boat of the marital bed, Mrs Mackay slid from between the sheets. Her spouse whistled and whined. She dressed in sweater and slacks, in boots, in her old tweed coat, and slipped from the house with a tut of the front door snib. Her breath swaggered away like a genie popped from a flask. She looked for the moon, found it, arched high over the house, a raised eyebrow of light, and started to walk. The streets were empty, darkly sparkling under her feet, ribbons that tied the sleeping town like a gift. A black cat glared from a wall.

Mrs Mackay walked and walked and walked, letting the night sigh underneath her clothes, perfume her skin; letting it in, the scented night – stone, starlight, tree-sleep, rat, owl. A calm rhythm measured itself in her head. *Noctambulist*.

She walked for hours, till dawn's soft tip rubbed, smudged, erased the dark. Back home, she stripped and washed and dressed for school, moving about in the kitchen till Mr Mackay appeared, requesting a four-minute egg from a satisfied hen. She watched him slice off the top with the side of his spoon, dip in his toast, savour the soft gold of the yolk with his neat tongue. She thought of the girls, how they'd laughed now for weeks. Panic nipped and salted her eyes. And later that day, walking among the giggling desks of the Third, she read Cleopatra's lament in a shaking voice as tears shone on her cheeks: *Hast thou no care of me? Shall I abide in this dull world, which in thy absence is No better than a sty? Of see my women, the crown*

o' the earth doth melt. My lord! Of withered is the garland of the war, the soldier's pole is fall'n; young boys and girls are level now with men; the odds is gone, and there is nothing left remarkable beneath the visiting moon. Carolann Clare, trapped in a breathless, crippling laugh, seriously thought she would die. Mrs Mackay lay down her book and asked the girls to start from the top and carry on reading the play round the class. She closed her eyes and seemed to drift off at her desk. The voices of girls shared Shakespeare, line by line, the clock over the blackboard crumbling its minutes into the dusty air. From the other side of the wall, light breezes of laughter came and went. Further away, from the music room, the sound of the orchestra hooted and sneered its way through Grieg.

Miss Batt, in the staffroom, marking The War of Jenkins' Ear over and over again, put down her pen. Music reminded her of Miss Fife. She lay her head on the table, dizzy with lust, longed for the four o'clock bell, for home, for pasta and *vino rosso*, for Fifi's body on hers in the single bed, for kisses that tasted of jotters, of wine. She picked up an essay and read: *England went to war with Spain because a seaman, Robert Jenkins, claimed that the Spanish thought him a smuggler and cut off his ear. He showed the ear in the Commons and public opinion forced the Government to declare war*

on October 23, 1739. . . Miss Batt cursed under her breath, slashing a red tick with her pen. The music had stopped. Hilarity squealed and screeched in its place down the corridor.

Miss Nadimbaba was teaching the poems of Yeats to the Fifth when the girls in the orchestra laughed. She held in her hands the poem which had made her a scribbler of verse at twelve or thirteen. 'The Song' – she was sick of the laughter at Stafford Girls' High – 'of Wandering Aengus.' She stared at the girls in her class who were starting to shake. An epidemic, that's what it was. It had gone on all term. It was now the air that they breathed, teachers and girls: a giggling, sniggering, gurgling, snickering atmosphere, a laughing gas that seeped under doors, up corridors, into the gym, the chemistry lab, the swimming pool, into Latin and Spanish and French and Greek, into Needlework, History, Art, R.K., P.E., into cross-country runs, into the silver apples of the moon, the golden apples of the sun.

Miss Dunn stood with her bike outside school after four, scanning the silly, cackling girls for a face – Diana Kim's. The Captain of Sports was tall, red-haired. Her green eyes stared at Miss Dunn and Miss Dunn *knew*. This was a girl who would scale a vertical wall of ice with her fingertips, who would pitch a tent on the lip of a precipice, who would know when the light was good, when the wind was bad, when snow was powdery or hard. The girl had the stuff of heroines. Diana Kim walked with the teacher, pushing her bicycle for her, hearing her outline the journey, the great adventure, the climb to the Mother of Earth. Something inside her opened and bloomed. Miss Dunn was her destiny, fame, a strong hand pulling her higher and higher into the far Tibetan clouds, into the sun.

*

Doctor Bream was well aware that something had to be done. Laughter, it seemed, was on the curriculum. The girls found everything funny, strange; howled or screamed at the slightest thing. The Headmistress prowled the school, listening at classroom doors. The new teacher, Mrs Munro, was reading *The Flaying of Marsyas to the Third: Help! Why are you stripping me from myself?* The girls were in fits. Mrs Munro's tight voice struggled on: *It was possible to count his throbbing organs and the chambers of his lungs.* Shrieks

and squeals stabbed the air. Why? At what? Doctor Bream snooped on. Miss Batt was teaching the First Form the names of the nine major planets: *Mercury, Venus, Earth, Mars, Jupiter, Saturn, Uranus*. . . Pandemonium hooted and whooped.

The grim Head passed down the corridor, hearing the Fifth Form gargling its way through the Diet of Worms. She came to the Honours Board, the names of the old girls written in gold –

Head Girls who had passed into legend, Captains of Sport who had played the game, prize-winning girls, girls who'd gone on to achieve great things. Members of Parliament! Blasts of laughter belched from the playing fields. Doctor Bream walked to her room and stood by her desk. Her certificates preened behind glass in the wintery light. Silver medals and trophies and cups gleamed in the cabinet. She went to the wall – the school photograph glinted and glowed, each face like a fingertip; the pupils straight-backed, straight-faced; the staff upright, straight-laced. A warm giggle burbled outside. She flung open the door.

The empty corridor winked. She could hear a distant piano practising Für Elise. . . Señora Devizes counting in Spanish in one of the rooms – *uno, dos, tres, cuatro, cinco, seis, siete, ocho, nueve, diez, once, doce, trece, catorce, quince, diez y seis, diez y siete, diez y ocho*. . . a shrill whistle blowing outside. . . But then a burst of hysteria came from the classroom above, rolled down the stairs, exploded again in the classroom below. Mrs Mackay, frantic, hoarse, could be heard pitching Portia's speech over the hoots of the Fourth: *The quality of MERCY is not STRAINED. It droppeth as the gentle rain from HEAVEN upon the place BENEATH*. . . Cackles, like gunfire, crackled and spat through the school. A cheer boomed from the Gym.

It went on thus – through every hymn or poem, catechism, logarithm, sum, exam; in every classroom, drama room to music room; on school trips to a factory or farm; from First to Sixth Form, dunce to academic crème de la crème, day in, day out; till, towards the end of the Hilary Term, Doctor Bream called yet another meeting in the Staffroom, determined now to solve the problem of the laughter of the girls once and for all. The staff filed in at 4.15 – Miss Batt, Miss Fife, Miss Dunn, Mrs Munro, the sporty

Mrs Lee, Mrs Mackay, Miss Nadimbaba, the Heads of French and Science – Miss Feaver, Mrs Kaye – Señora Devizes, the tuneful Miss Aherne, the part-time drama teacher Mrs Prendergast. The Head stood up and clapped her hands.

Miss Fife poured Earl Grey tea. Miss Dunn stood by the window, staring out. Miss Batt burned at Miss Fife. Mrs Mackay sat down and closed her eyes. Miss Nadimbaba churned the closing couplet of a poem in her head. Miss Feaver crossed her legs and smiled at Mrs Lee, who twirled a squash racquet between her rosy knees. *I think we all agree, said Doctor Bream, that things are past the pale. The girls are learning nothing. Discipline's completely gone to pot. I'd like to hear from each of you in turn. Mrs Mackay?* Mrs Mackay opened her eyes and sighed. And shook her head. And then she started singing: *It was a lover and his lass, with a hey, and a ho, and a hey nonino, that o'er the green cornfield did pass, in the spring time,*

the only pretty ring time, when birds do sing, hey ding a ding, ding; sweet lovers love the spring. A silence fell. Miss Batt looked at Miss Fife and cleared her throat. *Miss Fife and I are leaving at the end of term.* Miss Dunn at the window turned. *I'm leaving then myself. To have a crack at Everest. . .* The Head sank to a chair. Miss Nadimbaba stood. Then one by one the staff resigned – to publish poetry, to live in Spain, to farm a tennis club, to run a restaurant in Nice, to tread the boards, to sing in smoky clubs, to translate Ovid into current speech, to study homeopathy. Doctor Bream was white with shock. *And what, she forced herself at last to say, about the girls?* Miss Batt, slowly undressing Fifi in the stockroom in her head, winked at Miss Fife. She giggled girlishly. Miss Feaver laughed.

*

Small hours. The moon tracked Mrs Mackay as she reached the edge of the sleeping town, houses dwindling to fields, the road twisting up and away into the distant hills. She caught her mind making anagrams – *grow heed, stab, rats* – and forced herself to chant aloud as she walked. Hedgerow. Bats. Star. Her head cleared. The town was below her now, dark and hunched, a giant husband bunched in his sleep. Mrs Mackay climbed on, higher and higher, keeping close to the ditch, till the road snaked

in a long *S* then levelled out into open countryside. *Shore, love, steer, low, master, night loom, riven use, no.* Horse. Vole. Trees. Owl. Stream. Moonlight. Universe. On. *Wed, loop, wand, drib, tiles, pay thaw, god.* Dew. Pool. Dawn. Bird. Stile. Pathway. Dog. She arrived at the fringe of a village as morning broke.

Miss Batt held Miss Fife in her arms at dawn, the small room chaste with new light. Miss Fife began to talk in her sleep – *The square on the hypotenuse is equal to the sum of the squares of the other two sides.* Miss Batt slid down, nuzzled her breastbone, her stomach, kissed down, kissed down, down to the triangle. The tutting bedside clock counted to five. They woke again at seven, stupid with love, everything they knew – the brightest stars, Sirius, Canopus, Alpha Centauri, Vega; the Roman Emperors, Claudius, Nero, Galba, Otho, Vitellius; musical terms, *allegro, calando, crescendo, glissando*; mathematics, the value of pi, prime numbers, Cantor's infinities – only a jumble of words, a jumble of words. A long deep zero groaned from Miss Fife.

Miss Dunn took out her list and checked it again. Her class was sniggering its way through a test on Britain's largest lakes. She mouthed her list like a prayer: socks, mittens, shirt, leggings, hat, face mask, goggles, harness, karabiners, ice screws, pitons, helmet, descender, ascender, loops, slings, ice axe, gaiters, crampons, boots, jacket, hood, trousers, water bottle, urine bottle, waste bags, sleeping bag, kit bag, headtorch, batteries, tent, medical kit, maps, stove, butane, radio, fixing line, rope, cord, stoppers, wands, stakes and chocks and all of it twice. A sprinkle of giggles made her look up. *Pass your test to the girl on your left to be marked. The answers are: Lough Neagh, Lower Lough Erne, Loch Lamond, Loch Ness, Loch Awe, Upper Lough Erne.* . . . Diana Kim climbed and climbed in her head.

Doctor Bream read through the letter to parents then signed her name at the end. The school was to close at the end of term until further notice. A dozen resignation notes from the staff lay on her desk. The Head put her head in her hands and wept. A local journalist lurked at the gates. Señora Devizes and Miss Nadimbaba entered the room to say that the girls were filing into the Hall for the Special Assembly. There was still no sign of Mrs Mackay. She looked at the shattered Head and Kipling sprang to Miss Nadimbaba's lips: *If you can force*

your heart and nerve and sinew to serve your turn long after they are gone. . . Señora Devizes joined in: Persiste aun no tengas fuerza, y sólo te quede la voluntad que les dice: ¡Persiste! The Head got to her feet and straightened her back.

And so, Doctor Bream summed up, you girls have laughed this once great school into the ground. Señora Devizes plans to return to Spain. Cries of ¡Olé! Miss Batt and Miss Fife have resigned. Wolf whistles. Mrs Prendergast is joining the Theatre Royale. A round of applause crashed on the boards like surf. The Head stared at the laughing girls then turned and marched from the stage, clipped up the polished corridor, banged through the double doors, crunched down the gravel drive to the Staff Car Park and into her car. Elvis, shrieked Caroline Joan from the Hall, has left the building. A cheer like an avalanche bounced off the roof. The Captain of Sports slipped from her seat and followed Miss Dunn. The girls burst into song as their mute teachers walked from the stage. Till we have built Jerusalem in England's green and pleasant land.

*

The empty school creaked and sighed, its desks the small coffins of lessons, its blackboards the tombstones of learning. The books in the Library stiffened and yellowed and curled. The portraits of gone Headmistresses stared into space. The school groaned, the tiles on its roof falling off in its sleep, its windows as white as chalk. The grass on the playing fields grew like grass on a grave. Doctor Bream stared from her hospital window over the fields. She could see the school bell in its tower glint in the evening sun like a tear in an eye. She turned away. Postcards and get-well messages from the staff were pinned to the wall. She took down a picture of Everest from Miss Dunn: *We leave Camp II tomorrow if the weather holds to climb the Corridor to 21,000 feet. Both coping well with altitude. The Sherpas. . .*

Mrs Mackay walked through Glen Strathfarrar, mad, muttering, free; a filthy old pack on her back filled with scavenged loot – banana, bottle, blanket, balaclava, bread, blade, bible. She sat by a stream, filled her bottle and drank. She ate the crusts, the fruit. Kingfisher. Eagle. Heron. Red deer. Midge. The Glen darkened and cooled like History. Mrs Mackay lay in the heather under her blanket, mumbling lines from Lear: *As mad as the vex'd sea; singing aloud; crowned with rankfumitor and furrow weeds,*

with burdocks, hemlocks, nettles, cuckoo-flowers, darnel. . .
Syllables. Syllables. Sleep came suddenly, under the huge black,
the chuckling clever stars. The Head at her window looked north
to the clear night sky, to Pollux and Castor, Capella, Polaris,
and wondered again what could have become of Mrs Mackay.

Rough lads from the town came up to the school to throw stones
through the glass. Miss Batt and Miss Fife had moved
to a city. They drank in a dark bar where women danced, cheek
to cheek. Miss Batt loved Miss Fife till she sobbed and shook
in her arms. Stray cats prowled through the classrooms, lunging
at mice. Miss Fife dreamed that the school was a huge ship
floating away from land, all hands lost, steered by a ghost,
a woman whose face was the Head's, was Miss Nadimbaba's,
then Mrs Mackay's, Mrs Lee's, Miss Feaver's, Miss Dunn's,
Mrs Munro's, Mrs Kaye's, Miss Aherne's, Señora Devizes'. . .
She woke in the darkness, a face over hers, a warm mouth
kissing the gibberish from her lips. The school sank in her mind,
a black wave taking it down as she gazed at the woman's face.

Miss Nadimbaba put down her pen and read through her poem.
The palms of her hands felt light, that talented ache. She altered
a verb and the line jumped on the page like a hooked fish. She needed
to type it up, but the poem was done. She was dying
to read it aloud to her aunt. She would open some wine.
In the hospital, a nurse brought warm milk and a pill to the Head,
who stared through the bars at the blackened hulk of the school.
By dawn, at John O'Groats, Mrs Mackay had finally run out of land.
She wrote her maiden name with a stick in the sand then walked
into the sea, steady at first, step by step, till the firm waves lifted her
under her arms and danced her away like a groom with a bride.
High above in the cold sky the seagulls, like schoolgirls, laughed.
Higher again, a teacher fell through the clouds with a girl in her arms.

(CP336-355)

Bibliografía

- Allardice, Lisa. "Carol Ann Duffy: 'With the evil twins of Trump and Brexit ... There was no way of not writing about that, it is just in the air'". *The Guardian*, 27 octubre 2018, <https://www.theguardian.com/books/2018/oct/27/carol-ann-duffy-poet-laureate-books-interview>. Fecha de consulta: 17 enero 2021.
- Ahmed, Sara. *Living a Feminist Life*. Duke University Press, 2017.
- . *The Cultural Politics of Emotion*. 2ª edición, Edinburgh University Press, 2014.
- . "Wiggle Room". *Feminist Killjoys*, 28 septiembre 2014. <https://feministkilljoys.com/2014/09/28/wiggle-room>. Fecha de consulta: 21 febrero 2021.
- Artigas Albarelli, Irene. *Galería de palabras. La variedad de la ecfrosis*. UNAM/Bonilla Artigas Editores, 2013.
- . "La textura del lugar: los atlas imposibles, insondables e inagotables de Rebecca Solnit". *Investigaciones Geográficas*, 2020, pp. 1-16. <http://dx.doi.org/10.14350/ig.59913>. Fecha de consulta: 2 mayo 2021.
- Arya, Rina. *Abjection and Representation: An Exploration of Abjection in the Visual Arts, Film and Literature*. Palgrave Macmillan, 2014.
- Atwood, Margaret. "Circe/Mud Poems". *Selected Poems 1965-1975*. Houghton Mifflin, 1976, pp. 201-223.
- Bakhtin, Mikhail. *Rabelais and His World*. 1965. Traducción de Helene Iswolsky, Indiana University Press, 1984.
- Barba, Sandra. "Feminismo y belleza: Hillary Clinton y Alicia Machado". *Letras Libres*, 4 octubre 2016, <http://www.letraslibres.com/espana-mexico/politica/feminismo-y-belleza-hillary-clinton-y-alicia-machado>. Fecha de consulta: 2 mayo 2021.
- Bartky, Sandra Lee. "Foucault, Femininity, and the Modernization of Patriarchal Power". *Femininity and Domination: Studies in the Phenomenology of Oppression*. Routledge, 1990, pp. 263-82.
- Barthes, Roland. *El placer del texto y Lección inaugural*. 1973. Traducción de Nicolás Rosa y Oscar Terán, Siglo XXI Editores Argentina, 2008.
- Beard, Mary. "Women in Power: From Medusa to Merkel". *London Review of Books*, vol. 39 no. 6, 16 marzo 2017, <https://www.lrb.co.uk/v39/n06/mary-beard/women-in-power>. Fecha de consulta: 2 mayo 2021.

- Bennett, Andrew. "Language and the Body". *The Cambridge Companion to the Body in Literature*, editado por David Hillman y Ulrika Maude, Cambridge UP, 2015, pp. 73-86.
- Bereano, Nancy K. "Introduction". Lorde, pp. 8-12.
- Berger, John. *Ways of Seeing*. 1972. Penguin, 1990.
- . "Ways of Seeing, Episode 1 (1972)". *YouTube*, publicado por tw1971, 8 octubre 2012, youtu.be/opDE4VX_9Kk.
- Blackman, Lisa. *The Body: The Key Concepts*. Berg, 2008.
- Blackman, Lisa y Couze Venn. "Affect". *Body & Society*, vol. 16, no. 1, 2010, pp. 7-28. *SAGE Journals*, <https://doi.org/10.1177/1357034X09354769>. Fecha de consulta: 2 mayo 2021.
- Bogdan, Robert. *Freak Show: Presenting Human Oddities for Amusement and Profit*. The University of Chicago Press, 1988.
- Boland, Eavan. *Object Lessons: The Life of the Woman and the Poet in Our Time*. W. W. Norton, 1995.
- Bordo, Susan. *Unbearable Weight. Feminism, Western Culture, and the Body*. University of California Press, 1993.
- Braque, Georges. *Grand Nu*. 1908. óleo sobre lienzo, Centre Pompidou, París, <https://www.centrepompidou.fr/cpv/resource/crd6AR/rLM8z9>. Fecha de consulta: 2 mayo 2021.
- Brook, Barbara. *Feminist Perspectives on the Body*. 1999. Routledge, 2014.
- Broom, Sarah. *Contemporary British and Irish Poetry: An Introduction*. Palgrave Macmillan, 2006.
- Butler, Judith. "Desire". *Critical Terms for Literary Study*. 2ª edición. Editado por Frank Lentricchia y Thomas McLaughlin. The University of Chicago Press, 1995, pp. 369-386.
- . *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*. 2ª edición. Routledge Classics, 2007.
- Butler, Judith, Fina Birulés y Marta Segarra. "El lío del género: ¿Por qué los cuerpos importan?" Bienal de Pensamiento: Ciudad Abierta, 15 octubre 2018, Centre de Cultura Contemporània de Barcelona. <https://www.cccb.org/es/multimedia/videos/judith-butler-fina-birules-y-marta-segarra/230066>. Fecha de consulta: 2 mayo 2021.

- Callaghan, Dymphna. *Shakespeare's Sonnets*. Blackwell Publishing, 2007.
- Campbell, Siobhán. "In Search of Rapture". *The Poetry Ireland Review*, no. 85, 2006, pp. 85-90. *JSTOR*, <http://www.jstor.org/stable/25580704>. Fecha de consulta: 2 mayo 2021.
- "Carol Ann Duffy, British Poet Laureate, March 3, 2015, Emory Libraries". *YouTube*, publicado por Emory University, 3 marzo 2015, https://youtu.be/s1kdQ_udxFg. Fecha de consulta: 2 mayo 2021.
- Carroll, Noel. *Humour: A Very Short Introduction*. Oxford UP, 2014.
- Castle, Terry. Introduction. *The Literature of Lesbianism: A Historical Anthology from Ariosto to Stonewall*, editado por Terry Castle. Columbia University Press, 2003, pp. 1-56.
- Cedillo, Priscila, Adriana García y Olga Sabido. "Afectividad y emociones". *Conceptos clave en los estudios de género*, Vol. 1, coordinado por Hortensia Moreno y Eva Alcántara. UNAM/CIEG, 2016, pp. 15-34.
- Cixous, Hélène. "The Laugh Of The Medusa". Traducción de Keith Cohen y Paula Cohen, *Signs: Journal Of Women In Culture And Society*, vol 1, no. 4, 1976, pp. 875-893. *JSTOR*, <https://www.jstor.org/stable/3173239>. Fecha de consulta: 2 mayo 2021.
- . "The Newly Born Woman". *The Hélène Cixous Reader*. Editado por Susan Sellers. Routledge, 1994, pp. 37-46.
- Clark, Alex. "'No drugs on the bus': Carol Ann Duffy takes a road trip". *The Guardian*, 21 mayo 2016, <https://www.theguardian.com/books/2016/may/21/carol-ann-duffy-jackie-kay-gillian-clarke-imtiaz-dharker-poets-on-the-road>. Fecha de consulta: 2 mayo 2021.
- Classen, Constance. "Engendering Perception: Gender Ideologies and Sensory Hierarchies in Western History". *Body & Society*, vol. 3, no. 2, 1997, pp. 1-19. *SAGE Journals*, <https://doi.org/10.1177/1357034X97003002002>. Fecha de consulta: 21 junio 2021.
- Clúa, Isabel. *A lomos de dragones. Introducción al estudio de la fantasía*. Bonilla Artigas Editores/UNAM-FFyL, 2017.
- Clúa, Isabel y Pau Pitarch, coordinadores. *¡Pasen y vean! Estudios corporales*. UAB, 2008.
- Colomina, Beatriz. "Introduction". *Sexuality and Space*, editado por Beatriz Colomina. Princeton Architectural Press, 1992.

- Counihan, Carole M. *The Anthropology of Food and Body: Gender, Meaning, and Power*. Routledge, 1999.
- Creed, Barbara. *The Monstrous-Feminine. Film, Feminism, Psychoanalysis*. Routledge, 1993.
- Cucinella, Catherine. *Poetics of the Body. Edna St. Vincent Millay, Elizabeth Bishop, Marilyn Chin, and Marilyn Hacker*. Palgrave Macmillan, 2010.
- De Lauretis, Teresa. "The Technology of Gender". *Technologies of Gender: Essays on Theory, Film, and Fiction*. Indiana UP, 1987, pp. 1-30.
- Del Pozo, Alba y Alba Serrano, editoras. *La piel en la palestra. Estudios corporales II*. UAB/EdiUOC, 2011.
- DeMello, Margo. *Body Studies. An Introduction*. Routledge, 2014.
- Despentes, Virginie. *Teoría King Kong*. Traducción de Beatriz Preciado. Editorial Melusina, 2007.
- Dharker, Imtiaz. "Minority" [1997] *Poetry by Heart*, sin fecha. <https://www.poetrybyheart.org.uk/poems/minority/> Fecha de consulta: 31 marzo 2021.
- Distiller, Natasha. *Desire and Gender in the Sonnet Tradition*. Palgrave Macmillan, 2008.
- Donoghue, Emma. *Inseparable: Desire Between Women in Literature*. Alfred A. Knopf, 2010.
- Douglas, Mary. *Implicit Meanings: Selected Essays in Anthropology*. Routledge, 2003.
- Dowson, Jane. *Carol Ann Duffy: Poet for Our Times*. Palgrave Macmillan, 2016.
- . "Poetry on Page and Stage". *The History of British Women's Writing, 1970-Present*, editado por Mary Eagleton y Emma Parker. Palgrave Macmillan, 2015, pp. 36-50.
- Dowson, Jane y Alice Entwistle. *A History of Twentieth-Century Women's Poetry*. Cambridge UP, 2005.
- Duffy, Carol Ann. *Collected Poems*. Picador, 2015.
- . *El poema como una plegaria*. Selección y traducción de Eva Cruz y Marina Fe. El Tucán de Virginia, 2017.
- . *Everyman, adapted by Carol Ann Duffy*. Faber and Faber, 2015
- . *Love Poems*. Picador, 2010.
- , editora. *Out of Fashion: an anthology of poems*. Faber and Faber, 2004.
- . "Preface". *Stung with Love: Poems and Fragments*. Por Safo, traducción de Aaron Poochigian, Penguin, 2009, pp. vii-x.

- . *Selected Poems*. Penguin Books, 1994.
- . *Sincerity*. Picador, 2018.
- Edwards, Justin D. y Rune Graulund. *Grotesque*. Routledge, 2013.
- Elkin, Lauren. *Flâneuse: Women Walk the City in Paris, New York, Tokyo, Venice, and London*. Farrar, Straus and Giroux, 2016.
- Ellman, Maud. *Hunger: Starving, Writing and Imprisonment*. Virago, 1993.
- Entwistle, Joanne. *The Fashioned Body: Fashion, Dress and Modern Social Theory*. Polity, 2000.
- Erb, Cynthia. *Tracking King Kong: A Hollywood Icon in World Culture*. 2ª edición. Wayne State University Press, 2009.
- Faragó, Borbála. *Medbh McGuckian*. Bucknell UP, 2014.
- Feaver, Vicki. "No More Mrs Nice". *Magma Poetry*. 1998. <https://magmapoetry.com/archive/magma-13-new-poetry-from-around-the-world/articles/no-more-mrs-nice/>. Fecha de consulta: 6 mayo 2021.
- Federici, Silvia. "In Praise of the Dancing Body". *Gods and Radicals*, 22 agosto 2016. <https://godsandradsicals.org/2016/08/22/in-praise-of-the-dancing-body/>. Fecha de consulta: 2 mayo 2021.
- Feinstein, Elaine. "A casual kind of confidence". *The Guardian*, 14 septiembre 2002, <https://www.theguardian.com/books/2002/sep/14/featuresreviews.guardianreview>. Fecha de consulta: 2 mayo 2021.
- Felluga, Dino. *Critical Theory: The Key Concepts*. Routledge, 2015.
- Fernández, Josefina. "Los cuerpos del feminismo". *Sexualidades migrantes, género y transgénero*, editado por Diana Maffia. Editorial Feminaria, 2003, pp. 138-154.
- Finucci, Valeria. "In the Footsteps of Petrarch". *Journal of Medieval and Early Modern Studies* vol, 35, no. 3, 2005, pp. 457-466. <https://doi.org/10.1215/10829636-35-3-457>. Fecha de consulta: 2 mayo 2021.
- Fischer, B. K. "Shake Forth a Nest: Feminist Ekphrasis and the Example of Louise Bourgeois". *Los Angeles Review of Books*, 9 agosto 2014, <https://lareviewofbooks.org/article/feminist-ekphrasis-example-louise-bourgeois>. Fecha de consulta: 9 mayo 2021.
- Flood, Alison. "Love poetry is hardest to write, says new poet laureate Carol Ann Duffy". *The Guardian*, 28 mayo 2009,

<https://www.theguardian.com/books/2009/may/28/carol-ann-duffy-love-poetry>.

Fecha de consulta: 17 enero 2021.

Flores Jurado, Julieta. “Estrellas y desastres: la celebridad y la belleza vistas por Carol Ann Duffy y Andy Warhol”. IV Congreso Internacional Los Textos del Cuerpo: “Autorías encarnadas. Representaciones intermediáticas y sexuadas de la creación cultural”. Universitat Autònoma de Barcelona, 16-20 abril 2018.

https://www.academia.edu/36527409/Estrellas_y_desastres_la_celebridad_y_la_belleza_vistas_por_Carol_Ann_Duffy_y_Andy_Warhol. Fecha de consulta: 12 junio 2021.

Fogle, Douglas. “¿Quién disparó a Andy Warhol?” Traducción de Elisa Schmelkes. *Andy Warhol: Estrella Oscura*. Fundación Jumex Arte Contemporáneo, 2017, pp. 121-135.

Foucault, Michel. *Vigilar y castigar. Nacimiento de la prisión*. 1975. Traducción de Aurelio Garzón del Camino, Siglo XXI, 1976.

Fowler, Alastair. *Kinds of Literature. An Introduction to the Theory of Genres and Modes*. Clarendon Press/Oxford UP, 1982.

García Zarranz, Libe. “Joyful Insurrection as Feminist Methodology; or The Joys of Being a Feminist Killjoy”. *452°F: Revista de teoría de la literatura y literatura comparada*, No. 14, 2016, pp. 16-25. <https://452f.com/joyful-insurrection-garcia/>. Fecha de consulta: 2 mayo 2021.

Getty, R. J. y T. V. F. Brogan. “Cento”. *The Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics*, 4ª ed., editado por Roland Greene et. al. Princeton UP, 2012, p. 220.

Gill, Jo. *Women’s Poetry*. Edinburgh UP, 2007.

Golubov, Nattie. *La crítica literaria feminista: una introducción práctica*. 2ª edición. UNAM/CIEG, 2020.

González Mateos, Adriana. “Representación”. *Conceptos clave en los estudios de género*, Vol. 1, coordinado por Hortensia Moreno y Eva Alcántara. UNAM/CIEG, 2017, pp. 277-288.

Goody, Alex. “Contemporary British Poetry”. *The Cambridge Companion to Modern British Culture*, editado por Michael Higgins, Clarissa Smith y John Storey. Cambridge UP, 2010, pp. 137-153.

Gray, Erik. *The Art of Love Poetry*. Oxford UP, 2018.

Gray, Frances. *Women and Laughter*. Palgrave, 1994.

- Grosz, Elizabeth. "Bodies-Cities". *Sexuality and Space*, editado por Beatriz Colomina. Princeton Architectural Press, 1992, pp. 241-254.
- . *Volatile Bodies. Toward a Corporeal Feminism*. Indiana UP, 1994.
- Gubar, Susan. "'The Blank Page' and the Issues of Female Creativity". *Critical Inquiry*, vol. 8 no. 2, 1981, pp. 246-263. *JSTOR*, <https://www.jstor.org/stable/1343162>. Fecha de consulta: 2 mayo 2021.
- Guerrero McManus, Siobhan F. "Metafísica y Epistemología del Cuerpo Sexuado I. El Cuerpo Sexuado". *YouTube*, 15 septiembre 2017, <https://youtu.be/8M5rCWy4FII>. Fecha de consulta: 5 abril 2021.
- Hall, Stuart. "The Spectacle of the 'Other'". *Representation: Cultural Representations and Signifying Practices*. Editado por Hall, Sage Publications/The Open University, 1997, pp. 223-290.
- Hallett, Nicky. "Did Mrs. Danvers Warm Rebecca's Pearls? Significant Exchanges and the Extension of Lesbian Space and Time in Literature". *Feminist Review*, no. 74, 2003, pp. 35-49. *SAGE Journals*, <https://doi.org/10.1057/palgrave.fr.9400109>. Fecha de consulta: 12 junio 2021.
- Hanrahan, Mairéad. "Time to Laugh or to Cry? 'Le Rire de la Méduse' after 40 Years". *Making Waves: French Feminisms and their Legacies 1975-2015*, editado por Margaret Attack, Alison S. Fell, Diana Holmes e Imogen Long. Liverpool UP, 2019, pp. 157-170.
- Hedley, Jane. "Introduction: The Subject of Ekphrasis". *In the Frame: Women's Ekphrastic Poetry from Marianne Moore to Susan Wheeler*, editado por Jane Hedley, Nick Halpern y Willard Spiegelman. University of Delaware Press, 2009.
- Heffernan, James A. W. *Museum of Words. The Poetics of Ekphrasis from Homer to Ashbery*. The University of Chicago Press, 1993.
- Hillman, David y Ulrika Maude. "Introduction". *The Cambridge Companion to the Body in Literature*, editado por Hillman y Maude, Cambridge UP, 2015, pp. 1-9.
- Hirsch, Edward. *A Poet's Glossary*. Houghton Mifflin Harcourt, 2014.
- Hobbes, Thomas. *Leviathan*. 1651. *Luminarium*. The University of Oregon, 1999. <http://www.luminarium.org/renascence-editions/hobbes/leviathan.html>. Fecha de consulta: 2 mayo 2021.
- Hutcheon, Linda. *Narcissistic Narrative: The Metafictional Paradox*. Wilfrid Laurier UP, 2013.

- . "Postmodernism and Feminisms". *The Politics of Postmodernism*. 2ª edición, Routledge, 2002, pp. 137-164,
- Irigaray, Luce. *This Sex which Is not One*. Traducción de Catherine Porter y Carolyn Burke, Cornell UP, 1985.
- Isak, Jo Anna. *Feminism & Contemporary Art. The Revolutionary Power of Women's Laughter*. Routledge, 1996.
- Jones, Amelia. "Body". *Critical Terms for Art History*. 2ª edición, editado por Robert S. Nelson y Richard Schiff. The University of Chicago Press, 2003, pp. 251-266.
- . "Introduction: Conceiving the Intersection of Feminism and Visual Culture". *The Feminism and Visual Culture Reader*, editado por Amelia Jones. Routledge, 2003, pp. 1-7.
- . "Introduction to Part Six". *The Feminism and Visual Culture Reader*, editado por Amelia Jones. Routledge, 2003, pp. 369-372.
- Johnston, Elizabeth. "The Original 'Nasty Woman'". *The Atlantic*, 6 noviembre 2016, <https://www.theatlantic.com/entertainment/archive/2016/11/the-original-nasty-woman-of-classical-myth/506591/>. Fecha de consulta: 2 mayo 2018.
- Kaplan, David M. *Food Philosophy: An Introduction*. Columbia UP, 2020.
- Kennedy, David. "Shifting Mirrors: Re-theorizing the Female Gaze and Voice". *The Ekphrastic Encounter in Contemporary British Poetry and Elsewhere*. Routledge, 2016, pp. 89-102.
- Kent, Le'a. "Fighting Abjection: Representing Fat Women". *Bodies Out of Bounds: Fatness and Transgression*, editado por Jana Evans Braziel y Kathleen LeBesco. California UP, 2001, pp. 130-150.
- Kinnahan, Linda. "'Look for the Doing Words': Carol Ann Duffy and Questions of Convention". *Contemporary English Poetry*, editado por James Acheson y Romana Huk. SUNY Press, 1996, pp. 245-68.
- Klages, Mary. *Key Terms in Literary Theory*. Bloomsbury, 2012.
- Koivunen, Anu. "Preface: The Affective Turn?". *Conference Proceedings for Affective Encounters: Rethinking Embodiment in Feminist Media Studies*, editado por Anu Koivunen y Susana Paasonen. Turku: University of Turku, 2001, pp. 7-9. <https://susannapaasonen.files.wordpress.com/2014/11/proceedings.pdf>. Fecha de consulta: 2 mayo 2021.
- Korsmeyer, Carolyn. *Gender and Aesthetics: An Introduction*. Routledge, 2004.

- . *Savoring Disgust: The Foul and the Fair in Aesthetics*. Oxford UP, 2011.
- Kristeva, Julia. *Powers of Horror. An Essay on Abjection*. Traducción de Leon S. Roudiez, Columbia University Press, 1982.
- Lagerroth, Ulla-Britta. "Gazing at 'The Female Nude'. Gendered Functions of a Visual Icon in Some Modern Texts". *Cultural Functions of Intermedial Explorations*, editado por Erik Hedling y Ulla-Britta Lagerroth. Rodopi, 2002, pp. 233-246.
- Lebesco, Kathleen y Jana Evans Braziel. "Editor's Introduction". *Bodies Out of Bounds: Fatness and Transgression*, editado por Jana Evans Braziel y Kathleen Lebesco. University of California Press, 2001, pp. 1-15.
- Lennon, Kathleen. "Feminist Perspectives on the Body". *The Stanford Encyclopedia of Philosophy*, <https://plato.stanford.edu/archives/fall2014/entries/feminist-body/> Fecha de consulta: 2 mayo 2021.
- Littau, Karin. *Theories of Reading: Books, Bodies and Bibliomania*. Polity Press, 2006.
- Loizeaux, Elizabeth Bergmann. *Twentieth-Century Poetry and the Visual Arts*. Cambridge UP, 2008.
- López, Helena. "Emociones, afectividad, feminismo". *Cuerpo y afectividad en la sociedad contemporánea*, editado por Olga Sabido y Adriana García. UAM-A, 2014, pp. 257-275.
- Lorde, Audre. "Poetry is Not a Luxury". *Sister Outsider: Essays and Speeches*. Prólogo de Cheryl Clarke. Crossing Press, 2007, pp. 36-39.
- Martínez Luna, Sergio. "La visualidad en cuestión y el derecho a mirar". *Revista Chilena de Antropología Visual*, no. 19, 2012, pp. 20-36. http://www.rchav.cl/img19/imprimir/martinez_luna_imp.pdf. Fecha de consulta: 2 mayo 2021.
- Massey, Doreen. *Space, Place and Gender*. Polity Press, 1994.
- May, William. "Verbal and visual art in twentieth-century British women's poetry". *The Cambridge Companion to Twentieth-Century British and Irish Women's Poetry*, editado por Jane Dowson. Cambridge UP, 2011, pp. 42-61.
- McNay, Lois. "Agency". *The Oxford Handbook of Feminist Theory*, editado por Lisa Disch y Mary Hawkesworth, Oxford UP, 2016, pp. 39-60.
- Medd, Jodie. "Lesbian Literature?: An Introduction". *The Cambridge Companion to Lesbian Literature*, editado por Jodie Medd. Cambridge UP, 2015, pp. 1-16.

- Merleau-Ponty, Maurice. *The Phenomenology of Perception*. Traducción de Colin Smith, Routledge, 2003.
- Michelis, Angelica. "Rhyming Hunger: Poetry, Love and Cannibalism". *Revista canaria de estudios ingleses*, no. 60, 2010, pp. 62-78. <https://riull.ull.es/xmlui/handle/915/13390>. Fecha de consulta: 2 mayo 2021.
- Michelis, Angelica y Antony Rowland, editores. *The Poetry of Carol Ann Duffy: 'Choosing Tough Words'*. Manchester UP, 2003.
- Milkova, Stiliana. "Elena Ferrante's Visual Poetics: Ekphrasis in *Troubling Love*, *My Brilliant Friend*, and *The Story of a New Name*". *The Works of Elena Ferrante: Reconfiguring the Margins*, editado por Grace Russo Bullaro y Stephanie B. Love. Palgrave Macmillan, 2016, pp. 159-182.
- Mitchell, W. J. T. "Ekphrasis and the Other". Romantic Circles, University of Maryland, <https://www.rc.umd.edu/editions/shelley/medusa/mitchell.html>. Fecha de consulta: 2 mayo 2021.
- . "Representation". *Critical Terms for Literary Study*. 2ª edición. Editado por Frank Lentricchia y Thomas McLaughlin. The University of Chicago Press, 1995, pp. 11-22.
- . *What Do Pictures Want? The Lives and Loves of Images*. University of Chicago Press, 2005.
- Moi, Toril. *Sexual/Textual Politics*. 2ª edición. Routledge: 2002.
- Moore, Mary B. *Desiring Voices: Women Sonneteers and Petrarchism*. Southern Illinois University Press, 2000.
- . "Laura's Laurels: Christina Rossetti's 'Monna Innominata' 1 and 8 and Petrarch's 'Rime Sparse' 85 and 1". *Victorian Poetry*, vol. 49, no. 4, 2011, pp. 485-508. *JSTOR*, www.jstor.org/stable/23079669. Fecha de consulta: 2 mayo 2021.
- Mulvey, Laura. "Visual Pleasure and Narrative Cinema". *The Feminism and Visual Culture Reading*, editado por Amelia Jones. Routledge, 2003, pp. 44-53.
- Murgia, Mario, coordinador. *Cardos y lluvia. Antología de poesía escocesa contemporánea*. UNAM, 2019.
- Nancy, Jean-Luc. *Corpus*. Traducción de Richard A. Rand, Fordham UP, 2008.
- Nead, Lynda. *The Female Nude. Art, Obscenity and Sexuality*. Routledge, 1992.
- Nealon, Jeffrey T. "Postmodernism". *The Bloomsbury Handbook of Literary and Cultural Theory*, editado por Jeffrey R. Di Leo, Bloomsbury, 2019, pp. 151-161.

- Nusser, Tanja. "Apes, Great Apes, and Mankind in 19th and Early 20th Century German Literature". *Recherches germaniques*, no. 10, 2015. OpenEdition Journals, <https://doi.org/10.4000/rg.888>. Fecha de consulta: 2 de abril de 2021.
- O'Driscoll, Dennis. "The day and ever". *Poetry Review* vol. 80, no. 3, 1990, pp. 65-66.
- Ovidio. *Metamorphoses*. Traducción de David Raeburn. Penguin Classics, 2004.
- Padel, Ruth. "Rapture, By Carol Ann Duffy". *The Independent*, 16 septiembre 2005, <https://www.independent.co.uk/arts-entertainment/books/reviews/rapture-by-carol-ann-duffy-312878.html>. Fecha de consulta: 2 mayo 2021.
- Petersen, Anne Helen. *Too Fat, Too Slutty, Too Loud: The Rise and Reign of the Unruly Woman*. Plume, 2017.
- Petrarca, Francesco. *Canzoniere*. Editado por Ugo Dotti, Donzelli Editore, 2004.
- Pilcher, Jane e Imelda Whelehan. *50 Key Concepts in Gender Studies*. Sage Publications, 2004.
- Pimentel, Luz Aurora. "Ecfrosis y lecturas iconotextuales". *Poligrafías. Revista de literatura comparada*. No. 4, 2003, pp. 205-215. <http://ru.ffyl.unam.mx/handle/10391/868>. Fecha de consulta: 2 mayo 2021.
- Platón. *República*. Traducción de Marisa Divenosa y Claudia Mársico, Losada, 2005.
- Pollock, Griselda. "Excerpts from 'Modernity and the Spaces of Femininity'". *Gender Space Architecture: An Interdisciplinary Introduction*, editado por Iain Borden, Barbara Penner y Jane Rendell. Routledge, 2002, pp. 154-167.
- . *Vision and Difference: Feminism, Femininity and Histories of Art*. 1988. Routledge, 2003.
- Pollock, Griselda y Rozsika Parker. *Old Mistresses: Women, Art, and Ideology*. 1981. I. B. Tauris, 2013.
- Raya M. "Carol Ann Duffy: Part One (1955-1990)". *Scottish Women Poets: A website created by UVic's English 471 class*, <https://scottishwomenpoets.wordpress.com/poets/twentieth-and-twenty-first-century-poets/carol-ann-duffy-part-one-1955-1990/>. Fecha de consulta: 2 mayo 2021.
- Rees-Jones, Deryn. "A Dog's Chance: The Evolution of Contemporary Women's Poetry?" *The Oxford Handbook of Contemporary British and Irish Poetry*, editado por Peter Robinson. Oxford UP, 2013, pp. 152-172.
- . *Carol Ann Duffy*. 3ª edición. Northcote House Publishers, 2010.

- Reinhard, Jennifer. "Gaze". *The Chicago School of Media Theory*, s/f. <https://lucian.uchicago.edu/blogs/mediatheory/keywords/gaze/>. Fecha de consulta: 2 mayo 2021.
- Reynolds, Margaret. "The end of the affair". *The Guardian*, 7 enero 2006, <https://www.theguardian.com/books/2006/jan/07/featuresreviews.guardianreview19>. Fecha de consulta: 2 mayo 2021.
- Richardson, Niall. *Transgressive Bodies: Representations in Film and Popular Culture*. Ashgate, 2010.
- Richardson, Niall y Adam Locks. *Body Studies: The Basics*. Routledge, 2014.
- Robillard, Valerie. "En busca de la ecfrosis (un acercamiento intertextual)". Traducción de Rocío Saucedo Dimas. *Entre artes, entre actos. Ecfrosis e intermedialidad*. Editado por Susana González Aktories e Irene Artigas Albarelli. Bonilla Artigas Editores/UNAM, 2011, pp. 27-50.
- Rossetti, Christina. *Monna Innominata: A Sonnet of Sonnets*. University of Toronto Libraries, <https://rpo.library.utoronto.ca/poems/monna-innominata-sonnet-sonnets/>. Fecha de consulta: 2 mayo 2021.
- Rowe, Kathleen. *The Unruly Woman. Gender and the Genres of Laughter*. University of Texas Press, 1995.
- Russell, Rebecca Ross. *Gender and Jewelry: A Feminist Analysis*. CreateSpace Independent Publishing Platform, 2010.
- Russo, Mary. *The Female Grotesque. Risk, Excess and Modernity*. Routledge, 1994.
- Sanders, Eve Rachele. *Gender and Literacy on Stage in Early Modern England*. Cambridge UP, 1998.
- Scheil, Katherine West. *Imagining Shakespeare's Wife: The Afterlife of Anne Hathaway*. Cambridge UP, 2018.
- . "The Second Best Bed and the Legacy of Anne Hathaway". *Critical Survey*, vol. 21, no. 3, 2009, pp. 59-71. *JSTOR*, <https://www.jstor.org/stable/41556328>. Fecha de consulta: 1 junio 2019.
- Sheth, Falguni A. *Toward a Political Philosophy of Race*. SUNY Press, 2009.
- Scott, Grant F. "Shelley, Medusa, and the Perils of Ekphrasis". Romantic Circles, University of Maryland, <https://www.rc.umd.edu/editions/shelley/medusa/gscott.html>. Fecha de consulta: 2 mayo 2021.

- Shakespeare, William. "Sonnet 55". *Folger Shakespeare Library*.
<https://shakespeare.folger.edu/shakespeares-works/shakespeares-sonnets/sonnet-55/>. Fecha de consulta: 9 mayo 2021.
- . "Sonnet 130". *Folger Shakespeare Library*.
<https://shakespeare.folger.edu/shakespeares-works/shakespeares-sonnets/sonnet-130/>. Fecha de consulta: 2 mayo 2021.
- Shelley, Percy B. "On the Medusa of Leonardo Da Vinci in the Florentine Gallery". *Poets.org*, <https://www.poets.org/poetsorg/poem/medusa-leonardo-da-vinci-florentine-gallery> Fecha de consulta: 2 mayo 2021.
- Shildrick, Margrit. *Embodying the Monster: Encounters with the Vulnerable Self*. Sage, 2002.
- Shildrick, Margrit y Janet Price. "Openings on the Body: A Critical Introduction". *Feminist Theory and the Body: A Reader*, editado por Janet Price y Margrit Shildrick. Routledge, 1999, pp. 1-14.
- Sidney, Philip. *Astrophel and Stella. Luminarium: Anthology of English Literature*, diciembre 1995, <http://www.luminarium.org/renascence-editions/stella.html>. Fecha de consulta: 2 mayo 2021.
- Sontag, Susan. *Against Interpretation and Other Essays*. Picador USA, 2001.
- Soper, Kate. "Dress Needs: Reflections on the Clothed Body, Selfhood and Consumption". *Body Dressing: Dress, Body, Culture*, editado por Joanne Entwistle y Elizabeth Wilson. Berg Publishers, 2001, pp. 13-32.
- Spenser, Edmund. *Amoretti and Epithalamion. Luminarium: Anthology of English Literature*, 21 noviembre 2009, <http://www.luminarium.org/renascence-editions/amoretti.html>. Fecha de consulta: 2 mayo 2021.
- Stenson, Sara E. "Eiléan Ní Chuilleanáin". *Irish Women Writers: An A-to-Z Guide*, editado por Alexander G. Gonzalez. Greenwood Press, 2006, pp. 241-248.
- Stimpson, Catharine R. "Nancy Reagan Wears a Hat: Feminism and Its Cultural Consensus". *Critical Inquiry*, vol. 14, no. 2, 1988, pp. 223-243. *JSTOR*, <https://www.jstor.org/stable/1343445>. Fecha de consulta: 2 mayo 2021.
- Stoichita, Victor I. *The Pygmalion Effect: From Ovid to Hitchcock*. University of Chicago Press, 2008.

- Tatar, Maria. "Introduction: The Odd Couple in Tales as Old as Time". *Beauty and the Beast: Classic Tales About Animal Brides and Grooms from Around the World*. Editado por Maria Tatar. Penguin Books, 2017, pp. i-xxix.
- Thomas, Jane. "'The chant of magic words repeatedly': gender as linguistic act in the poetry of Carol Ann Duffy". *Michelis y Rowland*, pp. 121-142.
- Thompson, Beverly Yuen. *Covered in Ink. Tattoos, Women and the Politics of the Body*. NYU Press, 2015.
- Thomson, Rosemarie Garland. *Extraordinary Bodies: Figuring Physical Disability in American Culture and Literature*. Columbia UP, 1997.
- . *Freakery: Cultural Spectacles of the Extraordinary Body*. New York UP, 1996.
- Torras, Meri. "El delito del cuerpo: de la evidencia del cuerpo al cuerpo en evidencia". *Cuerpo e identidad I*, editado por Torras, Edicions UAB, 2007, pp. 11-36.
- . "Embodiment (embodimén)". *Barbarismos queer y otras esdrújulas*. Editado por R. Lucas Platero Méndez, María Rosón Villena y Esther Ortega Arjonilla. Edicions Bellaterra, 2017, pp. 161-167.
- . "¿Hay un cuerpo en este corpus? Corporalidades sex/textuales en lo fantástico". Conferencia virtual presentada por el Departamento de Letras de la Universidad Iberoamericana, 11 enero 2021. <https://fb.watch/34P9ohOYyq/> Fecha de consulta: 17 enero 2021.
- Torras, Meri y Noemí Acedo, editoras. *Encarna(c)ciones. Teorías de los cuerpos*. UAB, 2008.
- Tucker, Virginia Lauryl. *Humoring the Feminine: Comic Subversions in 20th Century Women's Poetry*. Tesis doctoral. University of Virginia, 2008.
- Turner, Bryan S. *The Body and Society: Explorations in Social Theory*. 3ª edición, Sage, 2013.
- Tyas, Ian. *Diana, Princess of Wales and the Press*. 1980, National Portrait Gallery, Londres.
- Tyler, Imogen. *Revolting Subjects: Social Abjection and Resistance in Neoliberal Britain*. Zed Books, 2013.
- Vendler, Helen. *The Ocean, the Bird, and the Scholar. Essays on Poets and Poetry*. Harvard UP, 2015.
- Vickers, Nancy J. "Diana Described: Scattered Woman and Scattered Rhyme." *Critical Inquiry*, vol. 8, no. 2, 1981, pp. 265-279. *JSTOR*, www.jstor.org/stable/1343163. Fecha de consulta: 2 mayo 2021.
- . "'This Heraldry in Lucrece' Face.'" *Poetics Today*, vol. 6, no. 1/2, 1985, pp. 171-184. *JSTOR*, www.jstor.org/stable/1772128. Fecha de consulta: 2 mayo 2021.

- Viner, Katherine. "Metre Maid". *The Guardian*, 25 septiembre 1999, <https://www.theguardian.com/books/1999/sep/25/costabookaward.features>. Fecha de consulta: 2 mayo 2021.
- Wainwright, Jeffrey. "Female Metamorphoses: Carol Ann Duffy's Ovid". Michelis y Rowland, pp. 47-55.
- Warhol, Andy. *Marilyn Diptych*. 1962, Tate, Londres.
- Weeks, Jeffrey. "Queer(y)ing the 'Modern Homosexual'". *Journal of British Studies*, vol. 51, no. 3, 2012, pp. 523-539. <https://doi.org/10.1086/664956>. Fecha de consulta: 18 junio 2021.
- Williams, Linda. "When the Woman Looks". *The Dread of Difference: Gender and the Horror Film*. 2ª edición. Editado por Barry Keith Grant. University of Texas Press, 2005, pp. 17-36.
- Wilson Rebecca E. y Gilleen Somerville-Arjat, editoras. *Sleeping with Monsters. Conversations with Scottish and Irish Women Poets*. Polygon, 1990.
- Winterson, Jeanette. "Can You Move Diagonally? Jeanette Winterson interviews Poet Laureate Carol Ann Duffy". *JeanetteWinterson.com*, 10 septiembre 2009, <http://www.jeanettewinterson.com/journalism/can-you-move-diagonally-jeanette-winterson-interviews-poet-laureate-carol-ann-duffy/>. Fecha de consulta: 2 mayo 2021.
- . "Carol Ann Duffy". *JeanetteWinterson.com*, 10 septiembre 2005, <http://www.jeanettewinterson.com/journalism/carol-ann-duffy/>. Fecha de consulta: 2 mayo 2021.
- . "Jeanette Winterson on the poetry of Carol Ann Duffy - of course it's political". *The Guardian*, 17 enero 2015, <https://www.theguardian.com/books/2015/jan/17/jeanette-winterson-on-carol-ann-duffys-the-worlds-wife>. Fecha de consulta: 2 mayo 2021.
- Weil, Kari. "French feminism's *écriture féminine*". *The Cambridge Companion to Feminist Literary Theory*, editado por Ellen Rooney. Cambridge UP, 2006, pp. 153-171.
- Wilson, Elizabeth. *Adorned in Dreams: Fashion and Modernity*. 2ª edición. Rutgers UP, 2003.
- . *The Sphinx in the City: Urban Life, the Control of Disorder, and Women*. University of California Press, 1992.

Wosk, Julie. *My Fair Ladies. Female Robots, Androids, and Other Artificial Eves*. Rutgers, 2015.

Yun, Jihyun. "The Power of Women's Laughter in Carol Ann Duffy's 'The Laughter of Stafford Girls' High'." *Texas Studies in Literature and Language*, vol. 61 no. 3, 2019, p. 291-310. *Project MUSE*, <https://muse.jhu.edu/article/732629/pdf>. Fecha de consulta: 2 mayo 2021.