

# **“MY PREDECESSORS BLIND ME”: ADRIENNE RICH Y LA TEORÍA DE LA INTERTEXTUALIDAD**

M<sup>a</sup> Isabel Mansilla  
*Universidad de Valladolid*

## ABSTRACT

The purpose of this paper is twofold. On the one hand, Rich revises representative authors from the previous tradition. For that reason, intertextuality offers a fruitful approach to Rich's poetry published between 1950 and 1970. In this light, Rich is a good example of the phenomenon explained by Bloom as "the anxiety of influence". The analysis of intertextual relationships between Adrienne Rich's poetical work and her influences shows how difficult this relation is. On the other hand, the secondary objective of this paper lies in explaining how a feminist critique of this intertextual phenomena, analyzed by critics such as KEYES (1980) or RUNZO (1986), does not explain in full the depth of Rich's work as well as her motivations to include male authors' influences even in the poems where she has assumed a feminine personality. In conclusion this paper shows how complex is the process of finding an individual poetic voice regardless of politics, race or gender. The author tests herself against tradition offering an interesting dialogue that intertextual theory tries to highlight.

La intertextualidad, término utilizado por primera vez por Julia Kristeva (Kristeva 1980 (1977): 64-91) en sus ensayos "Word, Dialogue, and Novel" (1966) y en "The Bounded Text" (1966-7) y que a pesar de su tardía definición describe un fenómeno tan antiguo como el hombre, intenta explicar las complicadas relaciones de los creadores con la tradición que les antecede. En el caso de Adrienne Rich, dichas relaciones son difíciles y en un primer momento pueden resultar contradictorias; sin embargo, basándonos en algunas generalizaciones propuestas por la ya mencionada teoría, observaremos que la evolución de Rich es completamente comprensible. El objetivo de este trabajo es doble. Por un lado, Rich efectúa revisiones de autores pertenecientes a la tradición que la ante-

cede poniendo en práctica ciertos elementos que pueden ser analizados a la luz de dicha teoría. Por otro lado, pretendemos demostrar que la autora que nos ocupa es consciente de las complicadas relaciones que se establecen entre los nuevos creadores y la tradición a la que pertenecen. Por este motivo se constituirá en un tema poético que Rich explotará en múltiples ocasiones. De este modo podemos observar su cambio de opinión a través de varios poemas repartidos en su primera producción (1951-1973) y que tomaremos como base citando su reciente volumen *Collected Early Poems 1950-1970* (1993).

Los autores que nacieron en las dos primeras décadas del siglo veinte comenzaron a escribir absorbiendo los logros modernistas como fuentes ineludibles (Vendler1985:3)<sup>(1)</sup>. Sin embargo, el modernismo fue una corriente tan renovadora que los artistas inmediatamente posteriores a las grandes producciones modernistas compartían la sensación de haber llegado demasiado tarde a la efervescencia modernista y, por otro lado, no encontraban absolutamente nada más que decir ante la poderosa presencia del movimiento cultural modernista que había propuesto cambios fundamentales en todos los lenguajes artísticos existentes. A mediados de los años cincuenta esta nueva generación de poetas encabezada por Jarrell no habían conseguido superar la grandeza de sus predecesores y en todos los nuevos creadores surgen ecos de Eliot, Pound, Stevens o Williams.

La innovación modernista aparece frenada en los años cincuenta ya que una continuidad en la misma línea parecía un callejón sin salida. La segunda generación después del modernismo vió surgir a autores como James Merrill, Richard Wilbur y Adrienne Rich. Nacidos entre 1920 y 1940, comenzaron a escribir cuando el brillante pasado modernista ya se encontraba entronizado en libros de texto y parecía estar agotado como fuente de renovación literaria. Adrienne Rich sigue la corriente formalista de la época huyendo de las formas libres tan características del modernismo tras su institucionalización como movimiento generador de un cambio fundamental en la literatura norteamericana. Por lo tanto, la relación de Adrienne Rich con los representantes de la tradición varía a lo largo de su primera producción.

Los autores norteamericanos de la segunda mitad del siglo XX no pueden eludir la presencia y la influencia de los autores modernistas, hasta tal punto que

---

(1) "The poets of the second half of the century cannot quite take the work of the great modernists for granted. For personal and sometimes political reasons, they must repeat in their own poetry the experiments of their predecessors - experiments in perception, in memory, in language. Replication of the great modernists —in homage, in quarrel— marks the poetry of these later poets. Yeats reappears in Roethke and Berryman, Moore in Ammons, Auden in Merrill, Williams in Rich, Stevens in Ashbery, Eliot in Lowell. The list could be rewritten, equally truly, in different ways: we can see Auden in Berryman, Williams in Ammons, Stevens in Merrill, Frost in Rich, Eliot in Ashbery, Pound in Lowell".

se podrían relacionar las dos mitades de siglo afirmando que la segunda mitad del siglo se constituye tanto en una crítica como en una absorción de la producción de la primera mitad del mismo. Esta afirmación general es aplicable a multitud de autores contemporáneos. Adrienne Rich acoge y experimenta aspectos, tanto temáticos como formales, que ya han aparecido en autores modernistas anteriores. Sin embargo, considerarse un fiel seguidor de cualquiera de los grandes genios modernistas como Eliot, Pound o Stevens suponía el peligro de ser considerado como un mero alumno aventajado de los grandes maestros (Cunliffe 1993:253)<sup>(2)</sup>. Quizá fuera ésta la razón que movió a muchos poetas a buscar sus modelos en literaturas extranjeras. En el caso concreto de Rich observamos que la autora vuelve sus ojos hacia el poeta alemán Rainer María Rilke y traduce a poetas holandeses como Hendrik de Vries, Gerrit Achterberg, o Ch. J. van Geel<sup>(3)</sup>. O quizá tras esa aparente novedad se esconda el mismo espíritu que llevó a Pound a buscar un mundo fascinante en las culturas orientales o a Federico García Lorca a sondear su yo más doliente en Nueva York.

T.S. Eliot, figura seminal del modernismo, fue probablemente el primero en establecer el hecho de que en muchos fragmentos de la obra de un autor aparecen los ancestros literarios (Eliot 1920). La idea intertextual de la simultaneidad de todas las obras literarias y el eterno proceso de reajuste entre la tradición y la producción de los neófitos también se la debemos. El desarrollo de teorías intertextuales ha provocado una disolución de la idea de texto como unidad de significado y el énfasis ha recaído paulatinamente en cómo se relacionan entre sí los diversos textos componentes de una tradición. De hecho, la teoría imitativa que subyace la idea intertextual implica que la imitación no es repetición sino conclusión de un acto de interpretación (Martínez Alfaro 1996:269)<sup>(4)</sup>. La intertextualidad plantea que un texto no existe como un todo autosuficiente aislado de otros textos. No podemos olvidar que el creador literario es a la vez lector y por tanto su producción se ve influida por multitud de autores y textos desde la más remota antigüedad hasta el tiempo presente. En palabras de Michael Worton y Judith Still (Worton & Still 1990:1):

“This repetition of past or contemporary texts can range from the most conscious and sophisticated elaboration of other poets’ work, to a scholarly use of sources, or the quotation.”

---

(2) “The contemporary American poet who works truly within the poetics of his own time renounces a single point of view, linear perspective, and imitation”.

(3) En su libro de poemas titulado *Necessities of Life* (1966), Rich introduce una sección en la que incluye traducciones que realizó tras la concesión de la beca de la Fundación Bollingen (1960) para la traducción de poesía holandesa.

(4) “The stylistic exercise of imitation reveals the idea of proliferation, variation, regeneration, which is a central feature of language”. “The stylistic exercise of imitation reveals the idea of proliferation, variation, regeneration, which is a central feature of language”.

En la obra de Rich encontramos claros ejemplos de los tipos diferenciados por Worton y Still. En su poema “Snapshots of a Daughter-in-Law” Rich nos presenta alusiones a diversos materiales sin que la autora se preocupe por unificarlos con el resto del poema. Se identificaría por tanto con la utilización de citas sin una elaboración por parte del autor para lograr su integración con el resto de la obra. Su técnica de yuxtaposición de escenas diversas y alusiones a distintas fuentes tales como las anotaciones de Chopin a un preludio, versículos bíblicos (Mateo 27:42), Baudelaire a través de T.S. Eliot en la exclamación “ma semblable, ma soeur!” en la que incluye una modificación indicando el género femenino que en la exclamación de Baudelaire era masculino, el título de un poema de Emily Dickinson (“My Life had stood —a Loaded Gun—”), una breve cita (“Dulce ridens, dulce loquens”) de la Oda 1,22 de Horacio, ecos del poeta Thomas Campion, algunas frases de la obra de Mary Wollstoncraft titulada *Thoughts on the Education of Daughters*, una cita de Diderot extraída de su obra *Lettres a Sophie Volland* y por último una cita de Samuel Johnson que aparece en su biografía escrita por Boswell (“Not that it is done well, but that is done at all?”) junto a ecos de la obra de Simone de Beauvoir *The Second Sex* (1949). Esta técnica de yuxtaposición de diversas escenas inconexas junto a reflexiones o breves epigramas extraídos de otras obras literarias parte de antecedentes eliotianos. Sin embargo, las citas que Rich utiliza no aparecen integradas en el desarrollo del poema, incluso aparecen marcadas tipográficamente de forma que nunca llegar a fundirse con el resto del poema.

La autora en su ensayo “When We Dead Awaken” (Rich 1979:44-5) comenta sobre el poema, con la perspectiva que da el tiempo pasado:

“It strikes me now as too literary, too dependent on allusion; I hadn’t found the courage yet to do without authorities, or even to use the pronoun “I” -the woman in the poem is always “she”.

Por otro lado encontramos una revisión de la tradición anterior en poemas de Rich bastante tempranos. Según la teoría de la intertextualidad, el poeta no es totalmente original sino que refleja en su obra elementos de una tradición anterior. No se trata de una repetición en su aspecto más peyorativo sino una revisión de la tradición una re-interpretación de la misma (Bloom 1973:80)<sup>(5)</sup>. Harold Bloom, uno de los más reconocidos críticos de la intertextualidad ha sugerido en su obra, que la historia literaria es algo que va unido inseparablemente a la influencia poética ya que los poetas más fuertes (“strong poets”) hacen historia a través de sus lecturas personales y parciales (“misreading”) de otros poetas per-

---

(5) “Conceptually the central problem for the latecomer necessarily is repetition, for repetition dialectically raised to re-creation is the ephebe’s road of excess, leading way from the horror of finding himself to be only a copy or a replica”.

tenecientes a la tradición (Bloom 1973:5)<sup>(6)</sup>. Siguiendo las reflexiones de Bloom, observamos que el poeta fuerte capta influencias a través de su interpretación personal de los poetas anteriores (proceso denominado “misprison”). Bloom reflexiona sobre el efecto castrante que produce en un joven creador volver la vista atrás y observar el esplendor del pasado. Este ejercicio de humildad provoca en el neófito la revisión de ese material tradicional.

Adrienne Rich, en su prosa fundamenta esta revisión como un proceso necesario para cualquier poeta y afirma que esta necesidad está aún más justificada en el caso de las creadoras frente a la tradición masculina:

“Re-vision —the act of looking back, of seeing with fresh eyes, of entering an old text from a new critical direction— is for women more than a chapter in cultural history: it is an act of survival. Until we can understand the assumptions in which we are drenched we cannot know ourselves. And this drive to self-knowledge, for women, is more than a search for identity: it is part of our refusal of the self-destructiveness of male-dominated society.”

(Rich 1977:35)

Bloom también apunta una idea que Rich personifica a la perfección, según dicho crítico:

“No poem has sources, and no poem merely alludes to another. Poems are written by men, and not by anonymous Splendors. The stronger the man, the larger his resentments, and the more brazen his clinamen (swerve, which is the Urizenic equivalent of the hopeless errors of re-creation made by the Platonic demiurge)”.

(Bloom 1973:43)

Como muestra la cita, mientras más fuerte sea la personalidad literaria del neófito, más violenta será su reacción ante la tradición. En Adrienne Rich esta proporción se cumple en su totalidad.

Comenzando con el segundo objetivo de nuestro trabajo, y tras observar con atención la obra poética de Rich, percibimos que las relaciones entre el artista y la tradición que le precede es un elemento al que Rich presta una especial atención hasta el punto de constituirse en un eje temático al que la autora dedica varios poemas. En su primer libro, *A Change of World* (1951) Rich reflexiona en su poema “Five O’clock, Beacon Hill” sobre el tema. El poema nos muestra dos personajes, una voz femenina que elabora el poema en primera persona a partir de la observación de un personaje masculino, Curtis, que habla sobre literatura. Rich establece una relación de oposición entre las actitudes de los personajes:

---

(6) “Poetic history, in this book’s argument is held to be indistinguishable from poetic influence since strong poets make that history by misreading one another, so as to clear imaginative space for themselves”.

“Curtis, in sand-grey coat and tie of madder,  
Meets elder values with polite negation.  
I, between yew and lily, in resignation  
Watch lime-green shade across his left cheek spatter.”

(Vv 5-8:26)<sup>(7)</sup>

El personaje masculino niega la herencia de la tradición, mientras el personaje femenino adopta una postura resignada y ortodoxa realzada por las imágenes del tejo y la blancura inocente del lirio. El personaje femenino, tras oír la disertación de Curtis concluye:

“What rebel breathes beneath his mask, indeed?  
Avant-Garde in tradition’s lineaments.”

(Vv.19-20:26)

La autora opone el avant-gardismo a la tradición y concluye que la supuesta innovación y originalidad que Curtis pretende conseguir negando la tradición es una mera máscara. Rich reflexiona sobre la incapacidad del personaje para escapar a esa tradición, a pesar de su declaración de intenciones. Esta postura de aceptación de la tradición como algo demasiado importante para prescindir de ello es lógica en su primera producción. Sin embargo, su perspectiva cambiará en obras posteriores.

Algunas representantes de la crítica feminista han calificado su revisión de distintos autores (normalmente masculinos) como una mera preparación para su poesía más personal, perdiendo de vista que los textos en los que Rich se nutre y tiene en mente cuando produce su particular versión, independientemente de su pertenencia a una tradición masculina o femenina, son fundamentales para su desarrollo poético<sup>(8)</sup>. Si intentásemos explicar su evolución centrándonos únicamente en su rechazo de una tradición masculina opresiva para su creatividad femenina, sería imposible explicar su revisión y dependencia de autores pertenecientes a la tradición en su producción de los años sesenta y setenta.

---

(7) Todos los poemas citados pertenecen a la reedición supervisada por Rich y publicada en 1993 de sus poemas más tempranos titulada *Collected Early Poems: 1950-1970* por lo que únicamente mencionaré los versos y la página.15 Rich es consciente de la necesidad de conocer el trabajo de otras personas para crecer como poeta: “...the poetries of men and women unlike you are a great polyglot city of resources, in whose streets you need to wander, whose sounds you need to listen to, without feeling you must live there” (Rich 1993:216).

(8) “Do not all the achievements of a poet’s predecessors and contemporaries rightfully belong to him? Why should he shrink from picking flowers where he finds them? Only by making the riches of the others our own do we bring anything great into being.” Goethe, citado por el autor (Bloom 1973:52).

La ansiedad explicada por Bloom en su obra no se reduce solamente a la percepción de un pasado esplendoroso, esta ansiedad se manifiesta en la obra de los jóvenes creadores hasta que éstos consiguen eliminar de algún modo la superioridad de sus padres literarios. Adrienne Rich sufre este proceso como cualquier otro poeta y por ello, tras sus dos primeros libros (*A Change of World* (1951) y *The Diamond Cutters* (1955)) en los que ecos de autores muy representativos aparecen con poca elaboración por su parte, reescribe, de forma más sutil elementos de poetas igualmente importantes en su producción posterior. Sin embargo, el rechazo de la tradición anterior como único modo de alcanzar una voz poética independiente, se agudiza en Adrienne Rich debido a su ideología. Su militancia feminista le lleva a negar la tradición que le dió el ser, por considerarla patriarcal y opresiva ante su realidad de mujer creadora. Para Adrienne Rich, la ansiedad proviene no sólo de la búsqueda de su propia voz intentando eliminar las voces de sus maestros. Su mayor motivo de ansiedad reside en su percepción de ser el producto de una tradición masculina, identificada con los máximos exponentes del movimiento modernista que en el segundo cuarto del siglo veinte se habían instituido como la élite intelectual.

Observamos por un lado el desencanto provocado por la percepción de que ya está todo hecho y el período anterior surge como una edad de oro en la que nada más se puede aportar. Pero la auténtica tragedia de Rich es la realidad de que ella como creadora es hija de una tradición masculina alejada de su conciencia de creadora. Por este motivo, Rich recupera la tradición femenina representada por autoras dispares como Emily Dickinson, Anne Bradstreet, Marianne Moore o Denise Levertov. Hay algo común a todas que las convierte en contemporáneas de Rich a pesar de los saltos cronológicos: todas son creadoras que escriben desde su perspectiva de mujeres careciendo del soporte de una tradición femenina.

Sería demasiado limitado afirmar que el cambio de estilo que Rich experimenta en los años sesenta se debe a su afiliación política feminista. Muy al contrario, Adrienne Rich, descubre como creadora, la abrumadora tradición anterior y además introduce la diferenciación genérica en dicha percepción. Rich, que cronológicamente es heredera cultural de una tradición representada en casi toda su totalidad por autores masculinos, busca la referencia consciente de una tradición femenina discontinua pero identificable a lo largo de la historia de la literatura norteamericana. En esta percepción reside la gran lucha de Rich contra una tradición que le resulta extraña: el proceso se agudiza al incluir un elemento tan intrínseco de la personalidad como es la diferenciación genérica (Bloom 1973:62)<sup>(9)</sup>.

---

(9) “The anxiety of influence is strongest where poetry is most lyrical, most subjective, and stemming directly from the personality”.

De este modo, la comprensión de la obra de Adrienne Rich partiendo de la base proporcionada por la teoría de la intertextualidad supone también la aceptación de ciertos aspectos importantes. Si admitimos la interferencia de varias fuentes literarias que señalan hacia un texto original (“pre-text”), la respuesta del sujeto lector al interpretar la obra richiana es completamente diferente a la respuesta que ha provocado su obra en críticos comprometidos con el movimiento feminista. De hecho, Adrienne Rich, como manipuladora del lenguaje, lucha por desnudar la lengua de su interpretación más funcional y dotarlo de su propio significado poético. Su poesía está plagada de ejemplos de esta lucha. Podemos tomar como ejemplo claro los versos extraídos de su poema “The Burning of Paper instead of Children” que aparece incluido en su libro titulado *The Will to Change* (1971):

“knowledge of the oppressor  
this is the oppressor’s language  
yet I need to talk to you”

(Vv. 38-39:364)

El rechazo de una tradición identificada como patriarcal convierte al lenguaje en algo extraño que se ve obligada a utilizar por carecer de otros recursos<sup>(10)</sup>. Esta tradición, donde Rich no halla respuestas, es identificada con el lenguaje opresivo del patriarcado y ante esta vía de comunicación destruida, Rich busca una salida:

“(the fracture of order  
the repair of speech  
to overcome this suffering”

(Vv. 47-49:365)

La desmembración de la estructura misma de la lengua, conseguirá un nuevo lenguaje poético que evitará el silencio. En la obra de Rich observamos revisiones de la tradición y el efecto castrante de esa tradición que Bloom intuye, es expresado en la poesía de Rich con gran claridad:

“A long time I was simply learning to handle the skiff; I had no  
special training and *my own training was against me.*

I had always heard that darkness and water were a threat.

In spite of this, darkness and water helped me to arrive here.

---

(10) Rich plantea aquí una realidad sobre la que Bakhtin también reflexiona llegando ambos a la misma conclusión: la unidad o plenitud en el lenguaje es una quimera. “Literary authors can attempt artificially to strip language of others’ intentions”, un proyecto unificador al que Bakhtin denomina “monologismo” (MARTINEZ ALFARO 1996: 273)

I watched the lights on the shore I had left for a long time; each  
one, it seemed to me, was a light I might have light in the old days.”

(Vv.6-11:413)

Rich inicia una experimentación en la cual no encuentra ningún modelo a seguir y sus modelos anteriores resultan ser una rémora que le impide evolucionar en este nuevo estilo (v.7: “my own training was against me”). La voz del poema observa esa tradición simbolizada por las luces de la orilla, de la que ha partido en su viaje particular y reconoce que algunas de esas luces las ha encendido ella: parte de su producción se puede considerar como una continuación de la tradición y por ello ocupa ese lugar en la orilla. Sin embargo, la voz del poema nos presenta a la creadora embarcada en una nueva empresa desconocida y sin guías (la oscuridad y el agua hacen difícil el camino) pero a pesar de la dificultad consigue llegar a la otra orilla (“darkness and water helped me to arrive here”), desde donde se dirige a nosotros.

En el poema “From Morning Glory to Petersburg (The World Book, 1928)”, perteneciente a *Snapshots of a Daughter-in-Law*, Rich refleja las dudas que le hacen cuestionarse nuevos horizontes poéticos. En un primer momento describe con agudeza el estado de inocencia infantil que no cuestiona la realidad<sup>(11)</sup>. Sin embargo, posteriormente experimenta el sinsentido y el desorden de la realidad que provocan angustia, aunque todavía no identifica la incapacidad de describir esta realidad como la fuente de ese sentimiento negativo con un lenguaje poético dado:

“... Now knowledge finds me out;  
in all its risible untidiness  
it traces me to each address,  
dragging in things I never thought about.”

(Vv. 13-16:136)

En el mismo volumen de poesía aparece ya un sentimiento muy cercano a la ansiedad que Bloom identifica al percibir la grandeza de la tradición anterior. En palabras de Adrienne Rich: “My predecessors blind me-” (V.9:152). En este verso Rich vuelca todo su malestar ante esa tradición que la ciega, y poco a poco asistimos a su rebelión particular. Dada la tremenda significación de este verso extraído de su poema titulado “Merely to Know” que apareció en el volumen de

---

(11) “I can recall when knowledge still was pure,  
not contradictory, pleasurable  
as cutting a paper doll”

(Vv. 4-6:136)

1963 titulado *Snapshots of a Daughter-in-Law*. Rich se queja de la falta de contacto entre la realidad que le toca vivir (mediatizada por su diferenciación genérica) y las fuentes eruditas que no aportan soluciones ante esa realidad difícil:

“The old masters, the old sources,  
haven’t a clue what we’re about,  
shivering here in the half-dark ‘sixties.”

(Vv. 4-6:287)

Estos tres versos muestran el progresivo rechazo de Rich de la tradición que hasta entonces había aceptado como guía. Pero, por otro lado, también resulta curioso que esta afirmación de su deseo de independencia de una tradición extraña, supone una re-visión en forma de respuesta a los versos de Auden (1989:Vv.1-3:79) en su poema “Musée des Beaux Arts” cuando afirma:

“About suffering they were never wrong,  
The Old Masters: how well they understood  
Its human position”

Rich por un lado rechaza la tradición en general por su escaso contacto con la realidad, mientras reescribe los versos de Auden, que encarnó la figura del maestro que seleccionó e hizo la reseña crítica a su primer libro, ganador del “Yale Younger Poets Award”. En este caso Rich ejemplifica la propuesta de Riffaterre (1980:381-5) que sugiere dos formas de leer comparativamente primero mediante una lectura retroactiva y después una lectura intertextual. La primera se refiere a la forma en que el lector revisa y compara hacia atrás reconociendo repeticiones y variaciones sobre la misma estructura. Rich reescribe los versos de Auden de forma inequívoca y nos obliga como lectores a establecer esa comparación entre Auden y ella misma. Rich critica esa falta de vida a través de un texto anterior perteneciente a la tradición porque no pretende una ruptura radical sino un diálogo en el que rebate ideas que no encuentra útiles para afrontar el presente. Esta postura rebelde aunque conciliadora desaparecerá en sus producciones de finales de la década de los sesenta en las que su oposición a la tradición amenazadora es total:

“Did you think I was talking about my life?  
I was trying to drive a tradition up against the wall.”

(Vv. 1-2:342)

Rich sufre la opresión de ese sistema patriarcal intentando sobrellevar sus dificultades:

“I am a woman in the prime of life, with certain powers  
and those powers severely limited  
by authorities whose faces I rarely see”

(Vv.4-6:367)

Su abierto feminismo y su compromiso con esta causa provocaron críticas que la autora rebate acusando a la tradición académica de esclerotizada y muerta:

“Most of the old lecturers are inaudible or dead.  
Prince of the night there are explosions in the hall.  
The blackboard scribbled over with dead languages  
is falling and killing our children.”

(Vv. 5-8:370)

En este subversivo ghazal, Rich lanza un ataque furibundo contra las instituciones académicas personificadas en los conferenciantes muertos o inaudibles (es decir, sin ningún mensaje que transmitir). Esta imposibilidad de oír su mensaje anticipa su muerte. Son completamente inútiles frente a la realidad de la vida. El lenguaje que utilizan está muerto, no puede transmitir nada, por lo que, al no existir la herramienta para expresar nuestro más íntimo sentir, nos vemos condenados a un mundo de incomunicación que mata. Su rechazo a la tradición no puede ser más expresiva. La poesía debe reflejar la vida y no conformarse sólo con la estética, por este motivo, las antiguas respuestas no son válidas en la actualidad<sup>(12)</sup>.

Continuando nuestra reflexión basándonos en la intertextualidad, observamos un elemento nuevo: no sólo es importante el elemento social e intelectual del/a autor/a sino también aquél del lector:

“Both axes of intertextuality, texts entering via authors who are, first, readers) and texts entering via readers (co-producers) are, we would argue, emotionally and politically charged; the object of an act of influence. Whether by a powerful figure (say, a father) or by a social structure (say, the church) does not receive or perceive that pressure as neutral.”

(Worton & Still 1990:2)

Aplicando esta generalización al caso de Adrienne Rich observamos ciertos elementos que modelarán su producción literaria. Si recapacitamos sobre su biografía observamos que las lecturas que Rich realizó en su infancia y adolescencia formaban parte de la biblioteca de su padre. De hecho, sus autores favoritos de esta primera etapa eran todos anteriores al siglo veinte: Swinburne, Keats, Matthew Arnold, Oscar Wilde, William Blake... Para Adrienne Rich, el siglo veinte no existirá hasta que no asista a los cursos de literatura en la universidad donde leerá a Eliot, Stevens, Pound y Williams. Por otro lado, no podemos olvidar el papel fundamental que desarrolló Arnold Rich en el desarrollo de la vocación literaria de su hija:

---

(12) “(Refuse even  
the most beloved old solutions)”,  
“Ghazal 12/20/68:I”, Vv. 5-6:371

“He prowled and pounced over my school papers insisting I use “grown-up” sources, he criticized my poems for faulty technique and gave me books on rhyme and meter and form. His investment in my intellect and talent was egotistical, tyrannical, opinionated, and terribly wearing. He taught me, nevertheless, to believe in hard work, to mistrust easy inspiration, to write and rewrite; to feel that I was a person of the book, even though a woman; to take ideas seriously. He made me feel at a very young age, the power of language and that I could share in it.”

(Gelpi & Charlesworth Gelpi 1993:232)

Este apunte biográfico ilustra el papel fundamental que desempeñó la figura paterna en el aprendizaje literario de Rich, por lo que, a lo que se ha buscado una respuesta general, incluyendo a Rich en la tendencia de los nuevos creadores que vuelven a la tradición formal como respuesta al versolibrismo modernista, resulta ser una consecuencia directa de los gustos literarios decimonónicos del padre de nuestra protagonista, al que ella se sentía obligada a agradar.

La corriente crítica que ha predominado hasta la actualidad en el análisis de sus primeros libros [*A Change of World* (1951) y *The Diamond Cutters* (1955)] ha sido la feminista. Una de las mejores exponentes de esta tendencia crítica es Claire J. Keyes (1980) en su obra *The Aesthetics of Power* en la que comenta haciendo referencia a los libros más tempranos de Rich:

“Clearly, *A Change of World* is a book of poems by a young woman, imitative of accepted social patterns and of other poets, Auden and Eliot among others. Even so, the poet demonstrates the first adult signs of her own potential as an active agent in a rapidly changing world”

(Keyes 1980:16)

Continuando con este enfoque feminista, la imitación propia del neófito intentando buscar un cauce de expresión personalizado se confunde con una dicotomía entre la faceta creadora y la doméstica de la autora que, a pesar de no ser consciente de tal división en los años cincuenta, inconscientemente demuestra la lucha de una mujer por afirmar su creatividad en contra de una tradición masculina. Sirva como exponente de esta tendencia crítica el análisis de Keyes de tres poemas de la primera época de Rich titulados “Aunt Jennifer’s Tigers”, “An Unsaid Word” y “Mathilde in Normandy”:

“... these three poems from *A Change of World* open up certain key areas in the analysis of the aesthetic power in Adrienne Rich’s poetry. Well-mannered and feminine on the surface, seemingly content with passivity, dependence and restraint, these poems speak differently in their structures... Since all three poems operate upon restraint (in style, in feeling, in objectivity) and strategies of disguise (e.g. choice of persons), they provide a clear picture of woman’s negative experience of power. Further complicating the issue, Rich sees power as virility”.

(Keyes 1980:27)

Keyes representa una postura tradicional en la crítica de la obra de Rich ya que fundamenta toda su interpretación en una base feminista. Obviamente, el feminismo será para Rich no sólo un credo político sino también una fuente de inspiración. Sin embargo, intentar explicar ciertos elementos en su primera poesía a partir de una ideología feminista no es acertado ya que la autora desconocía este movimiento en los años cincuenta. De hecho en una reciente entrevista Rich afirma categóricamente:

**Q:** You say somewhere that it was not until 1970 that you saw yourself fully as a feminist.

**Rich:** I think it was then that I first used the word about myself ... And I remember thinking I didn't want to be labeled as a feminist. Feminist were these funny creatures like Susan B. Anthony, you know”<sup>(13)</sup>.

Otro ejemplo de esta tendencia crítica es Sandra Runzo cuando afirma:

“Although Rich drapes herself in the regalia of male art, one must remember that she has said her early work was more façade than self-revelation, and she has stated that she wrote the poems in *The Diamond Cutters* (poems praised for their resemblance to Yeats and Frost in particular) largely to prove that she could write in an accepted literary style.”

(Runzo 1986:45)

En general, la crítica feminista ha desvirtuado la obra más temprana de Rich precisamente por no seguir la línea feminista de su producción posterior. La evolución de Rich como poeta se reduce, bajo esta perspectiva, al progresivo rechazo de la tradición masculina representada por las grandes figuras modernistas para inclinarse progresivamente hacia una tradición femenina que arranca de Emily Dickinson pasando por Marianne Moore, Denise Levertov, H.D. o Sylvia Plath:

“Finding her own voice, for Adrienne Rich, means freeing herself of her poetic influences, a conflict that necessarily sets female against male... All I plan to do is show how Rich's early poetry loses something not simply because it is early, but because Rich doesn't pay enough attention to the very lives, secrets and silences which are her dominant motifs.”

(Keyes 1980:33)

Si por un momento admitiéramos esta postura, tendríamos serias dificultades para integrar influencias “masculinas” en la poesía feminista que Rich produjo en la década de los setenta como es el caso de la gran impresión que causó Charles Olson y su manifiesto sobre el verso proyectivo en la evolución poética de Rich e incluso las primeras influencias de la tradición femenina personificada en Emily Dickinson, ampliamente representadas en la primera producción richte-

---

(13) *The Progressive* 1994:31

ana. Si lo único que Rich pretendía aprender de la tradición masculina era la técnica poética y sentirse aceptada dentro de esta tradición para posteriormente intentar romper con la misma buscando su propia voz y centrándose para ello en la tradición femenina, tendríamos problemas para explicar sus influencias posteriores. Por otro lado, es lógico que un poeta novato imite el canon establecido. En su primera producción Rich sigue el canon establecido: el modernismo en su versión más formalista y cuyos mejores exponentes son hombres. Sin embargo, esta primera etapa no retrasará su posterior evolución hacia el feminismo. La propia autora afirma que lo único que aprendió de los grandes escritores fue técnica (Rich 1979:39)<sup>(14)</sup>. Por este motivo, si lo único que aprendió de dichos autores se resume en aspectos técnicos, podemos afirmar que las influencias de autores masculinos no han impedido su desarrollo como feminista. En este sentido diríamos que lo que entendemos por autores clásicos, permitieron a Rich la pericia necesaria para manipular la lengua artísticamente y conseguir belleza, en modo alguno vetaron su pensamiento feminista. Podemos preguntarnos por qué entonces esta concienciación feminista que las críticas del mismo signo añoran en la producción de los años cincuenta no aparece hasta la década de los setenta. La respuesta es simple, el feminismo, como todo movimiento político-social, tiene un momento histórico de auge que en EE.UU. alcanzará su máximo desarrollo en los años setenta. Por otro lado, el feminismo de Adrienne Rich surge por una evolución de la propia poeta y no como una reacción furibunda contra las imposiciones de una tradición masculina que suprime una temática femenina en contraposición con la perspectiva universalista propugnada por la poesía más formalista de los años cincuenta<sup>(15)</sup>. Keyes lleva a tal extremo su interpretación feminista que afirma sobre *The Diamond Cutters*:

“Rich suggests that for her, not talking to other women about ‘secret emptinesses’ and ‘frustrations’ led to poems which were mere exercises. These are the poems of *The Diamond Cutters*.”

(Keyes 1980:47)

La afirmación de Rich a la que alude Keyes en su comentario aparece recogida en la introducción que la propia autora escribió en su volumen de poemas completos titulado *Collected Early Poems 1950-1970* en la que comenta su satis-

---

(14) “I know that my style was formed first by male poets: by the men I was reading as an undergraduate -Frost,Dylan thomas. Donne. Auden, MacNiece, Stevens,Yeats. What I chiefly learned from them was craft.”

(15) Rich es consciente de la necesidad de conocer el trabajo de otras personas para crecer como poeta: “...the poetries of men and women unlike you are a great polyglot city of resources, in whose streets you need to wander, whose sounds you need to listen to, without feeling you must live there” (Rich 1993:216).

facción con gran parte de su primera producción a excepción de algunos poemas recogidos en su segunda colección:

“The one book from which I was tempted to delete poems is *The Diamond Cutters*, my second volume. It received much praise; but too many of the poems were, at best, facile and ungrounded imitations of other poets —Elinor Wylie, Robert Frost, Elizabeth Bishop, Dylan Thomas, Wallace Stevens, Yeats, even English Georgian poets— exercises in style”.

(Rich 1993:xix)

Las palabras de Rich afirman que las formas vacías aparecen debido a sus tentativas para encontrar una voz propia imitando a otros autores, no por su falta de comunicación con una comunidad femenina que la apoye. Rich se refiere a la imitación consciente de otros poetas, no a la vaciedad de unas formas producto de su circunstancia personal de aislamiento de otras mujeres. Volviendo a las ideas de Harold Bloom, Rich siente su particular crisis de ansiedad de influencia. Los ejercicios de estilo de los que habla Rich se pueden interpretar desde la perspectiva del poeta que se siente insignificante ante la producción poética anterior, que efectivamente ha sido mayoritariamente masculina. Pero este sentimiento no surge por la diferencia genérica entre la propia autora y sus antecesores masculinos sino por la calidad de la misma y los ecos que Rich advierte en su producción, surgiendo en ella el miedo al plagio e incluso la falta de originalidad. Rich es consciente del estadio por el que atraviesa su carrera poética y advierte la necesidad, tras la publicación de su segundo libro, de buscar con más ahínco su auténtica voz poética.

En una entrevista de 1975 Rich comenta que *The Diamond Cutters*, publicado en 1955:

“... was filled with verse exercises showing how well I could do what I knew I could do well, how I could do it in “their” terms... That was the most praised book I published for many years, although I knew it was not what I should have been, what I wanted it to be.”

(Rennie & Grimstad 1975:107)

Una vez fundamentada la necesidad de Rich de basarse en una tradición anterior, sorteando los problemas que plantea la diferenciación genérica, podemos concluir que la teoría de la intertextualidad representa el dialogismo, es decir la infinitud de interpretaciones válidas de un texto por parte de los lectores. Esta postura está perfectamente legitimada en el caso de Adrienne Rich ya que siempre ha roto una lanza en favor de la pluralidad (tanto en el canon literario, tradiciones alternativas, e incluso a favor del reconocimiento del colectivo de lesbianas del que forma parte). Lo que Rich ha conseguido, su propia voz, ha sido logrado a partir de multitud de voces anteriores a ella y la propia autora lo reconoce en “A Poet’s Education”:

“I moved toward “being” in poetry. A struggle for survival. My purpose was to find the truth of what I was/ my voice. What I had to offer. I could not have done it without the other voices / the sun & rain & soil for myself as a person. The pleasure of being a woman.”

(Rich 1993:212)

En el proceso de búsqueda de la voz propia, es necesario revisar las creaciones de los maestros para conseguir este objetivo. En este aspecto Rich es una “strong poet”, en el sentido en el que Bloom define este término, ya que los elementos tanto tradicionales como modernistas confluirán en su evolución hasta el descubrimiento de su propia voz dentro de la polifonía que caracteriza la escena poética de la actualidad, alzándose según su propia afirmación, como portavoz o “spokeswoman” del movimiento feminista e intentando un entendimiento entre los seres humanos independientemente de la raza, el sexo o la afiliación política:

“As a poet, I had learned much about both the value and the constraints of convention: the reassurances of traditional structures and the necessity to break from them in recognition of new experience. I felt more and more urgently the dynamic between poetry as language and poetry as a mind of action, probing, burning, stripping, placing itself in dialogue with others out beyond the individual self.”

(Gelpi & Charlesworth Gelpi, 1993:248)

Las estructuras tradicionales no tienen por qué convertirse en cárceles que asfixien al poeta contemporáneo. Muy al contrario, su identificación, aceptación o rechazo por parte del mismo suponen una de las fuentes de inspiración de muchos autores contemporáneos entre los que la obra poética de Adrienne Rich es un ejemplo inequívoco.

### Referencias bibliográficas:

- AUDEN, W.H., 1989. *Selected Poems*. New York: Vintage.
- BAKHTIN, M.M., 1978. *The Formal Method in Literary Scholarship*. Baltimore: BUP.
- BLOOM, H., 1973. *The Anxiety of Influence: A Theory of Poetry*. Oxford and New York: Oxford University Press.
- , 1975. *A Map of Misreading*. Oxford and New York: Oxford University Press.
- CAMBON, G., 1962. *Recent American Poetry*. University of Minnesota Pamphlets: U. of Minnesota Press.
- CUNLIFFE, M., (ed) 1993. *American Literature Since 1900*. London: Penguin Books, 3<sup>rd</sup>. ed.
- ELIOT, T.S., 1920. *The Sacred Wood*. London: Methuen.

- GELPI, A. & CHARLESWORTH GELPI, B., (eds) 1993. *Adrienne Rich's Poetry and Prose. A Norton Critical Edition: Texts of the Poems, the Poet on Her Work, Reviews and Criticism*. New York: W.W. Norton & Co.
- KEYES, C., 1986. *The Aesthetics of Power: The Poetry of Adrienne Rich*. Athens: University of Georgia Press.
- KRISTEVA, J., 1980 (1977). *Desire in Language: A Semiotic Approach to Literature and Art*. ROUDIEZ, L.S. (Ed), New York: Columbia University Press.
- LAUTER, P. et al., (eds.) 1990: *The Heath Anthology of American Literature*. Lexington: Heath & Co.
- MARTINEZ ALFARO, M.J., 1996. "Intertextuality: Origins and Development of the concept." *ATLANTIS XVIII* (1-2) 1996.
- RENIE, S., GRIMSTAD, K., (eds.) 1975. *The New Woman's Survival Sourcebook*. N. York: Alfred A. Knopf.
- RICH, A., 1977. *On Lies, Secrets, and Silence: Selected Prose 1966-1978*. New York: W.W. Norton & Co.
- , 1993. *What is Found There: Notebooks on Poetry and Politics*. New York: W.W. Norton & Co.
- , 1993. *Collected Early Poems 1950-1970*. New York: W.W. Norton & Co.
- , 1994. "Interview with A. Rich", *The Progressive*. Madison (WI), Vol. 58, n.º 1, January 1994, pp. 31-5.
- RIFATERRE, M., 1980. "Syllepsis". *Critical Enquiry*, 6, 4, pp. 381-5.
- RUNZO, S., 1986. *A. Rich's Poetry and the Politics of Language*. Diss., UMI, Ann Arbor: Michigan.
- VENDLER, H., (Ed.) 1985. *Contemporary American Poetry*. London, New York: Faber & Faber.
- WORTON, M., & STILL, J., (Eds) 1990. *Intertextuality: Theories and Practices*. Manchester & New York: Manchester University Press.