

ANUARIO DE LETRAS ∞ MODERNAS



VOLUMEN 27 | NÚMERO 2

NOVIEMBRE 2024 - ABRIL 2025



FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

EQUIPO EDITORIAL

DIRECTORA EDITORIAL

Berenice Ortega Villela | Universidad Nacional Autónoma de México (México)

SECRETARIA DE REDACCIÓN

Alma Miranda Aguilar | Universidad Nacional Autónoma de México (México)

COMITÉ EDITORIAL

Nair Anaya Ferreira | Universidad Nacional Autónoma de México (México)

Rosalba Lendo Fuentes | Universidad Nacional Autónoma de México (México)

Sabina Longhitano Piazza | Universidad Nacional Autónoma de México (México)

Alejandro Patat | Università per Stranieri di Siena (Italia)

Claudia Ruiz García | Universidad Nacional Autónoma de México (México)

Ute Seydel | Universidad Nacional Autónoma de México (México)

Angélica Tornero Salinas | Universidad Autónoma del Estado de Morelos (México)

Lilia Irlanda Villegas Salas | Universidad Veracruzana (México)

COMITÉ CIENTÍFICO

Jean Cristophe Abramovici | Université Paris Sorbonne (Francia)

Pénélope Cartalet | Université de Lille (Francia)

Marina Fe Pastor | Universidad Nacional Autónoma de México (México)

Linda Garosi | Universidad de Córdoba (España)

Stéphanie Genand | Université de Rouen (Francia)

Noelle Groult | Universidad Nacional Autónoma de México (México) †

Maria Pia Lamberti | Universidad Nacional Autónoma de México (México)

Laura López Morales | Universidad Nacional Autónoma de México (México)

Luciana Namorato | Indiana University Bloomington (Estados Unidos)

Federico Patán López | Universidad Nacional Autónoma de México (México) †

Francisco José Rodríguez Mesa | Universidad de Córdoba (España)

EDITORES TÉCNICOS

Isabel del Toro Macías Valadez | Universidad Nacional Autónoma de México (México)

José Maximiliano Jiménez Romero | Universidad Nacional Autónoma de México (México)

SERVICIO SOCIAL

Emiliano González Rodríguez | Universidad Nacional Autónoma de México (México)

Sofía Ramos Soto | Universidad Nacional Autónoma de México (México)

PRODUCCIÓN Y DISEÑO

Logotipo | Ana Paulina García Treviño

Diseño de exteriores | Isabel del Toro Macías Valadez

Formación | Isabel del Toro Macías Valadez

Revisión documental | Evelyn Hernández Salas

Cuidado editorial | Jofiel de Jesús Domínguez Rosas

| Óscar Patiño Vallejo | Mitzi Joselyne Rubio Gómez



Anuario de Letras Modernas, volumen 27, número 2, noviembre 2024 – abril 2025, es una publicación semestral de acceso abierto editada por la Universidad Nacional Autónoma de México, a través de la Coordinación de Investigación de la Facultad de Filosofía y Letras, Ciudad Universitaria, Alcaldía de Coyoacán, C. P. 04510, Ciudad de México. Teléfono: (55) 5622 1863. Correo electrónico: anuario.modernas@filos.unam.mx. Dirección web: <https://revistas.filos.unam.mx/index.php/anuariodeletrasmodernas>. Editora responsable: Mtra. Berenice Ortega Villela. Reserva de derechos al uso exclusivo del título: 04-2021-101917590000-102. ISSN: 2683-3352. Reserva de derechos e ISSN otorgados por el Instituto Nacional de Derecho de Autor, México.

El contenido de los artículos es responsabilidad de los autores y no refleja el punto de vista de la revista ni el de la UNAM. Los artículos publicados en *Anuario de Letras Modernas* se distribuyen bajo una licencia pública internacional Creative Commons Atribución-NoComercial-SinDerivados 4.0 (CC BY-NC-ND 4.0), con la cual se autoriza a toda persona a distribuir y comunicar públicamente cualquiera de los textos publicados en esta revista siempre y cuando sea sin fines de lucro, se cite de manera adecuada la fuente y se remita a la publicación original. Cualquier tipo de reproducción comercial o derivada de un trabajo publicado en *Anuario de Letras Modernas* requiere de los permisos correspondientes, que deberán solicitarse por correo electrónico a revistas.investigacion@filos.unam.mx. *Anuario de Letras Modernas* no cobra a sus autores por publicar sus textos, ni a sus lectores por acceder a las publicaciones.

Número publicado a través de un sitio implementado por el equipo de la Subdirección de Revistas Académicas y Publicaciones Digitales de la Dirección General de Publicaciones y Fomento Editorial de la UNAM sobre la plataforma OJS3/PKP.

DOI: 10.22201/ffyl.26833352e.2024.27.2

CONTENIDO

ARTÍCULOS

- “Los placeres de la crueldad”: una lectura gótica del cuerpo y el espacio en *La Philosophie dans le boudoir*, del Marqués de Sade 6
Alejandro de las Fuentes
- La especulación de lo secreto: fuentes secundarias, complementarias y apócrifas de “El idioma analítico de John Wilkins” de Jorge Luis Borges 21
Salvador Calva Carrasco
- Memoria y hermenéutica: el recuerdo como acto de lectura en “Esterno giorno - Val Rosandra” de Claudio Magris 41
Michelle Brener Mizrahi

DOSSIER

LADY LAZARUS: RESUCITACIONES DE LA OBRA Y LA FIGURA DE SYLVIA PLATH

- Nota editorial 59
- “The big strip tease”: identidad y trauma a partir del cuerpo desmembrado en Sylvia Plath 72
María José Martínez Delfín
- “We found ourselves reduced to I”: la protesta afectiva y autorrepresentación en “The Rabbit Catcher” de Sylvia Plath 86
Sara Estrada Zúñiga
- “Nevertheless, I am the same, identical woman”: la figura y el *ethos* autoral de Sylvia Plath 101
Andrea Muriel López
- “Take off my death again”: la fragmentación y el devenir de Lady Lazarus en Sylvia Plath y Jennifer Rahim 119
Odette de Siena Cortés London
- “Questions without answer”: clarividencia e identidad en crisis en la obra de Sylvia Plath 146
Pablo Hurtado Viramontes
- La heteronormatividad como herramienta para la rehabilitación psiquiátrica en *The Bell Jar* 167
Alejandra Escutia Angulo

A
ARTÍCULOS
L
M

“LOS PLACERES DE LA CRUELDAD”: UNA LECTURA GÓTICA DEL CUERPO Y EL ESPACIO EN
LA PHILOSOPHIE DANS LE BOUDOIR, DEL MARQUÉS DE SADE

“CRUEL PLEASURES”: A GOTHIC READING OF THE BODY AND THE SPACE IN
LA PHILOSOPHIE DANS LE BOUDOIR BY MARQUIS DE SADE

Alejandro DE LAS FUENTES

Facultad de Filosofía y Letras

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO | Ciudad de México, México

Contacto: alex.delasfuentes@gmail.com

ORCIDiD: 0009-0001-5120-0905

Resumen

En *La Philosophie dans le boudoir*, Sade realiza un retrato de la violencia y los horrores de la sociedad francesa postrevolucionaria. El tocador se convierte en una representación del mundo, un microcosmos en donde se exploran las contradicciones de la condición humana y se revela la hipocresía de los valores de la Ilustración. Aunque la obra de Sade no pertenece a la tradición gótica o a la literatura de horror, el tratamiento que el autor da a los temas del cuerpo y del espacio comparte varias similitudes con la literatura gótica clásica en lengua inglesa. El propósito de este artículo recae en analizar la relación entre el cuerpo de los personajes de la novela y el tocador, entendido como una reconfiguración del espacio gótico tradicional, para demostrar que *La Philosophie dans le boudoir* puede ser leída desde la óptica de lo gótico, pues es una obra cuyas características, relacionadas con la construcción del espacio y la representación de los excesos del cuerpo, reflejan la transgresión ejercida por las clases sociales dominantes. La novela muestra los horrores que se ocultan detrás de las instituciones moralizantes de la sociedad francesa de su época, al mismo tiempo que desafía conceptos como *educación, civilidad y familia*.

Abstract

In *La Philosophie dans le boudoir*, Sade draws a portrait of the violence and horror of the postrevolutionary French society. In it, the boudoir becomes a representation of the world, a microcosm where the contradictions of the human condition are explored, and the hypocrisy of the illustrated values is revealed. Although Sade's work does not belong to the gothic tradition or to horror literature, his portrayal of themes, like the relationship between body and space, shares several similarities with classical gothic literature in English. The aim of this article is, therefore, to analyze the relationship between the body of the characters of the novel and the boudoir, understood as a reconfiguration of the traditional gothic space, to show that *La Philosophie dans le boudoir* can be read from the optic of the gothic. This paper will show how Sade's novel, whose characteristics are related to the construction of space and the representation of bodily excess, reflects the transgression of the dominant classes. Thanks to these elements, the novel is able to provide a glimpse into the horror that hides behind the moral institutions of the French society of its time, as it defies concepts such as *education, civility, and family*.

Palabras clave: *Sade, Marques de, 1740-181* ||
Novela gótica (Género literario) || *Cuerpo humano en la literatura* || *Espacio en la literatura* || *Literatura francesa*

Keywords: *Sade, Marques de, 1740-181* ||
Gothic fiction (Literary genre) || *Body, Human, in literature* || *Space in literature* ||
French literature

“Four low narrow walls confined me [...] A faint glimmering of light which streamed through the Bars, permitted me to distinguish the surrounding horrors”.

MATTHEW LEWIS

Introducción

Aunque los escritos de Donatien Alphonse Francois de Sade suelen asociarse con el libertinaje y lo pornográfico, resulta complejo categorizar su obra dentro de un género específico, lo que, al mismo tiempo, permite a la crítica establecer conexiones con múltiples estilos y nociones estéticas. Si bien su obra pertenece a la tradición francesa, la crítica reciente en inglés le describe con términos con los que se tiende a analizar el gótico anglosajón. Trabajos como el de Marcel Henaff (1999), “The Encyclopaedia of Excess”, en donde se declara que “Sade is able to gauge the inadmissible [...] and pronounce the limits of the sayable” (157), o el de Melissa Russell (2013), “Transgression, Excess and the Sacred”, que denota el “paradigma erótico transgresivo” (37) predominante en la obra de Sade, tienden a relacionar al autor con los términos *exceso* y *transgresión*, dos nociones establecidas por el especialista Fred Botting (1996) como fundamentales para el análisis de la tradición gótica inglesa.

La violencia ocurrida dentro de los espacios cerrados en los escritos del “marqués” y el alto contenido sexual de los mismos exponen la vulnerabilidad de los límites pertenecientes a los constructos normativos de la Ilustración y de la sociedad occidental en general. Se ha asegurado que el autor muestra una obsesión con el exceso (Allison *et al.*, 1995: 12), y que su obra “reminds us that the limit is not a limit but a place of transgression and transformation beyond which human experience becomes an experience of the darker, invented forces of human life, and so too death” (Ihrman, 1988: 6). La mención de los términos *exceso* y *transgresión* parecen hacer eco con las palabras de Botting (1996)

cuando declara que la escritura gótica, con sus espacios oscuros y claustrofóbicos, se convierte en una representación de las ansiedades culturales y de la inestabilidad social que permean en occidente. Aunque la obra de Sade ha sido asociada con la novela gótica con anterioridad, el análisis tiende a enfocarse en los horrores perpetrados en *Les Cent Vingt Journées de Sodome*, sin prestar mucha atención a obras menos estudiadas desde una perspectiva gótica como *La Philosophie dans le boudoir*, en donde el espacio se vuelve protagonista y pone en evidencia la estrecha relación entre la literatura gótica clásica en lengua inglesa y la obra del autor francés.

Los dos elementos fundamentales para la trama de *La Philosophie dans le boudoir*, el cuerpo y el espacio, resultan también primordiales para la construcción del relato gótico inglés. En el texto de Sade, éstos se tornan inseparables, pues las atrocidades corporales retratadas en la novela sólo pueden ocurrir en un espacio con las características del tocador (*boudoir*). Al igual que en la literatura gótica clásica, el espacio tiene un papel central, puesto que, además de ser el escenario sobre el cual se llevan a cabo los horrores perpetrados por los personajes, éste se convierte en una materialización de su psique y de la sociedad francesa postrevolucionaria que Sade retrata. El espacio es un microcosmos en donde los excesos del estado ilustrado se reflejan en el irreprimible deseo de los personajes, en la violencia ejercida por y sobre el cuerpo, y en la aparente imposibilidad de restaurar el orden preestablecido. El propósito de este artículo es, por tanto, analizar la relación entre el cuerpo y el tocador, entendido como una reconfiguración del espacio gótico tradicional, para demostrar que *La Philosophie dans le boudoir* puede ser leída desde la óptica de lo gótico, pues es una obra cuyas características, relacionadas con la construcción del espacio y la representación de los excesos del cuerpo, refleja la transgresión ejercida por las clases sociales dominantes. La novela muestra los horrores que se ocultan detrás de las instituciones moralizantes de la sociedad francesa de su época, al mismo tiempo que desafía conceptos como *educación, civilidad y familia*.

El espacio gótico y el tocador

Las representaciones literarias del espacio, ya sea una descripción dentro de un poema o el lugar en donde se desarrolla un relato, se convierten en extensiones de las características de la voz poética o las de los personajes. Gaston Bachelard (1994) afirma que es necesario aprender a “leer una habitación”, ya que “both room and house are psychological diagrams that guide writers and poets in their analysis of intimacy” (38). La atmósfera que enmarca la diégesis se origina a partir de la descripción del espacio, de modo que existen lugares que se asocian con ciertos tipos de texto. En el caso de las historias pertenecientes a la literatura gótica, éstas suelen ocurrir en áreas lúgubres, parcialmente iluminadas, en las que las tinieblas del lugar se asemejan a la oscuridad del alma. Los espacios predilectos de este tipo de novelas son castillos antiguos, iglesias, calabozos, criptas, cementerios, casas abandonadas, u otros “rincones claustrofóbicos” (Spooner, 2007: 45) en donde el cuerpo pueda satisfacer sus deseos sin el juicio de la mirada reprobatoria de la sociedad. Sade presenta, sin embargo, el tocador, un espacio que tiende a relacionarse con la intimidad y el lujo de las altas clases sociales.

En primera instancia, el tocador no parece poseer las características propias de los sitios góticos tradicionales. Por su posición al interior del hogar, alejado de la vista de los posibles visitantes, “the boudoir is regarded as the abode of sensual delight, where plans may be meditated and natural inclinations followed. It is essential for everything to be treated in a style in which luxury, softness and good taste predominate” (Lilley, 1994: 193). El tocador es un espacio íntimo, relacionado con la exaltación de los sentidos y el placer, una habitación dedicada al enaltecimiento del cuerpo. En la novela, Sade (2019) describe el tocador como un lugar “delicioso” al inicio del tercer diálogo (21). El autor juega con la descripción del espacio, puesto que el adjetivo que usa no remite únicamente a lo visual; por el contrario, el tocador exige la mezcla de los sentidos. Las fronteras entre uno y otro se tornan porosas, de manera que tacto, vista, olfato y gusto se conjuntan en un espacio dominado por el lujo y el buen gusto.

Debido a la privacidad que éste ofrece, el tocador es el escenario ideal para el desarrollo de los actos perversos que conforman la educación libertina de Eugénie y desembocan en la cruel tortura de su madre. Ed Lilley (1994) comenta que “the boudoir was much more than a room: it generated discourse about sexual power relationships and was at the center of discussions about morality” (193). Ya que el tocador privilegia

el placer individual del cuerpo por encima del bienestar colectivo (en directa oposición con áreas comunes como el comedor o la estancia), éste cuestiona las dinámicas de poder de instituciones como la escuela, la iglesia y la familia. Sade invierte la jerarquía sobre la cual se sostiene la idea de sociedad occidental, puesto que da un lugar privilegiado a la experiencia individual y desestima el bienestar colectivo. De este modo, conceptos como la *violencia* y el *deseo*, nociones que suelen intentar reprimirse, son situadas por encima de la moral y la razón. Dicha inversión supone un movimiento similar al descrito por Mikhail Bakhtin al definir lo grotesco. Bakhtin (1984) establece que lo grotesco ocasiona “the lowering of all that is high, spiritual, ideal, abstract to the material level” (19). Por medio de lo grotesco, Sade materializa en el cuerpo conceptos como la *fe* y la *moral* para revelar el horror y la hipocresía detrás de las ideas que sostienen el pensamiento racional.

El cuerpo puesto al centro es ya una transgresión en sí misma. Sade remarca a lo largo de la novela que el concepto de *sociedad* carece de sustento, puesto que se basa en medidas antinaturales que atentan en contra de la experiencia individual. El autor defiende la individualidad ante los constructos artificiosos de la comunidad. Sade (2019) comenta:

La fuente de todos nuestros errores en moral es la ridícula admisión de ese hilo de fraternidad que inventaron los cristianos en su siglo de infortunios y angustias. Constreñidos a mendigar la piedad de los demás, no era inútil establecer que todos eran hermanos. ¿Cómo rehusar socorros después de tal hipótesis? Pero esta doctrina es inadmisibile. ¿Acaso no nacemos todos aislados? (105)

Sade demuestra su punto al subvertir las normas sociales dentro del tocador. Cada individuo debe velar por su propio placer, sin importar la angustia o el sufrimiento del otro. Este principio ocasiona que la orgía llevada a cabo dentro del tocador escale y los actos sexuales se transformen en verdaderas torturas que responden a la necesidad de abandonar todo fragmento de razón, moralidad o cualquier otro concepto impuesto por las necesidades de la sociedad o el Estado. El ambiente se torna perverso y el espacio deja de asociarse con el lujo para dar paso a la decadencia de la civilización.

La resignificación del espacio permite a Sade realizar un retrato grotesco del cuerpo en donde, si bien exhibe los deseos más oscuros del ser humano, también expone la hipocresía de una sociedad que pretende definirse como racional. La novela pone en

evidencia la fragilidad de la moral mediante el desenfreno de sus personajes, seres que reflejan la oscuridad oculta tras las máscaras de la razón. Debido a la cercana relación entre la pornografía y la novela libertina, “by the mid-18th century, both served an increasingly political agenda, satirizing a corrupt and unpopular church, aristocracy, and monarchy. Sade’s own contribution to this tradition is significant with regard to the graphic and, at times, obscene representation of libertine debauchery for the purposes of political and religious satire” (Phillips, 2005: 18). La obra de Sade se encuentra repleta de una violencia que, en un primer nivel de lectura, podría parecer gratuita. No obstante, la representación de los excesos del cuerpo pretende evidenciar la verdadera naturaleza del ser humano y de las instituciones que rigen su actuar.

El placer, el exceso y lo grotesco

Aunque la primera parte de la novela no está orientada a infundir sensaciones relacionadas con el horror, el texto se carga poco a poco de conexiones con lo gótico. Sade ofrece pocas descripciones relacionadas con el espacio; sin embargo, el autor revela que el tocador se encuentra lleno de espejos, rasgo que comparte con uno de los espacios diegéticos de *Vathek*, novela gótica de William Beckford (1983) que aborda temas como la ambición, el deseo y el placer desenfrenado. En dicho texto, se presenta un palacio con cinco salas especiales, cada una dedicada a la gratificación de los sentidos. Una de ellas, “El deleite de la mirada”, cuenta con innumerables espejos que pretenden embelesar la vista de sus visitantes: “here a well-managed perspective attracted the sight; there the magic of optics agreeably deceived it” (2). Los espejos generan una sensación de duplicidad y extienden aquello que se refleja en su superficie. El tocador en la novela de Sade resuena con el palacio mencionado por Beckford, ya que también se encuentra repleto de espejos y replica la sensación de multiplicidad descrita en la novela gótica. Al igual que en el texto de Beckford, la presencia de los espejos fusiona los estímulos del sentido de la vista con los del tacto, lo que pretende incrementar el placer:

EUGENIE —¡Oh, qué delicioso lugar! ¿Pero para qué todos estos espejos?
MADAME DE SAINT-ANGE —Reflejar las posiciones en mil sentidos diversos, multiplica los goces ante los ojos de aquellos que los disfrutan sobre esta otomana. Por este procedimiento no se puede ocultar ninguna de las partes de los dos cuerpos: es preciso que se vea todo. (Sade, 2019: 27)

La multiplicidad de espejos con la que Sade llena el espacio crea imágenes en las que los actos sexuales llevados a cabo en el tocador ocasionan incontables desdoblamientos en los personajes, una metáfora visual del deseo infinito que les aqueja. Los espejos, además, suelen significar “the alienation of the human subject from the culture and language [...] These devices increasingly destabilise the boundaries between psyche and reality, opening up an indeterminate zone in which the differences between fantasy and actuality are no longer secure” (Botting, 1996: 8). Las acciones realizadas dentro de la habitación se multiplican, de modo que tanto el placer como la blasfemia y las transgresiones alcanzan niveles que van más allá de lo humano.

La presencia de los espejos enfatiza la unión entre el cuerpo y el espacio, pues el tocador se llena de libertinos duplicados que reproducen el deseo y la lujuria. La transgresión de los límites se hace evidente cuando Madam de Saint-Ange declara: “ningún límite a [los] placeres salvo los de [la] fuerza; ninguna excepción de lugar, tiempo y personas; todas las horas, todos los sitios, todos los hombres deben servir a [las] voluptuosidades; la continencia es una virtud imposible” (Sade, 2019: 43). La novela insiste en la imposibilidad de fijar límites al deseo; para estos personajes la saciedad es inalcanzable. Aun cuando el tocador parece estar dedicado a la satisfacción total del placer, e incluso si sus límites son sobrepasados de forma simbólica por la presencia de los espejos, el lugar resulta insuficiente ante los incontrolables apetitos de quienes se resguardan en su interior.

Dado que el espacio es una extensión o representación de los personajes que se encuentran en él, los “poderes” de seducción de Madame de Saint-Ange, dueña del tocador, y de Dolmancé, instructor en el arte del libertinaje, también se incrementan. Ambos personajes cumplen una función mefistofélica, pues ellos tientan a Eugenie con el conocimiento de lo oculto y fijan un precio por él. La tradición gótica cuenta con varios ejemplos de este tipo de personajes: el Giaour en la novela de Beckford, Matilda en *The Monk*, de Matthew Lewis, o el mismo Mefistófeles de Goethe. Estos personajes

suelen ser entendidos como demonios de negación o negatividad (Fernie, 2012), seres cuya intención es hacer que personajes invadidos por la curiosidad y la ingenuidad nieguen la existencia de Dios y de la posibilidad de expiar sus pecados.

Dolmancé insta a Eugenie, en más de una ocasión, a abandonar sus creencias en favor del cuerpo y sus placeres: “entréguese, Eugenie, abandone todos sus sentidos al placer, que él sea el único dios de su existencia. Sólo a él debe sacrificarse una joven, y a sus ojos nada debe ser más sagrado que el placer” (Sade, 2019: 28-29). El instructor da al placer un significado divino. Por supuesto, Dolmancé se refiere al placer individual, por lo que en realidad se refiere a rendirse culto a uno mismo; defiende una perspectiva egoísta que asegura el bienestar propio por encima de los valores de la sociedad. Más tarde, el hombre asegura que la divinidad judeocristiana es el Dios de los tontos (33). Las palabras de Sade, en voz de Dolmancé, resuenan con la entidad demoníaca que aparece en *The Monk*: “renounce for immediate and certain benefits the hopes of a salvation, difficult to obtain, and perhaps altogether erroneous. Shake off the prejudice of vulgar souls; abandon a God who has abandoned you, and raise yourself to the level of superior beings!” (Lewis, 1998: 366). Negar a Dios y entregar el alma suelen ser el precio a cambio de obtener un conocimiento que había permanecido oculto hasta entonces.

A lo largo de las novelas pertenecientes a esta tradición, es común observar personajes que logran resistir la tentación por largo tiempo y no es sino hasta el final que deciden ceder. Las consecuencias suelen ser atroces, pues no queda más remedio que aceptar la condena que cae sobre el alma y existir en arrepentimiento eterno. En *La Philosophie dans le boudoir*, sin embargo, la situación es distinta. Eugenie pronto acepta las condiciones de su educación sin mostrar remordimiento: “mi opción no es difícil. Desprecio esas ilusiones repugnantes; y Dios mismo, al que aún me apegaba por debilidad e ignorancia, no es ya para mí sino objeto de horror” (Sade, 2019: 38). A pesar de los terribles crímenes que permite sean cometidos sobre su madre, y de los cuales también toma parte, la joven no enfrenta consecuencia alguna.

Dicho crimen es cometido poco antes del final de la novela. La madre de Eugenie entra al tocador para impedir la “perdición” de su hija, pero los libertinos, Eugenie incluida, tienen otros planes para ella. La madre de Eugenie es violada y torturada en múltiples ocasiones, Eugenie fornicaba sobre ella, y la mujer es obligada a tener relaciones sexuales con un hombre enfermo de sífilis para ser contagiada. Finalmente, los libertinos cosen su vagina para que ésta quede

infectada y contamine el resto de su cuerpo, lo cual asegura una muerte lenta pero terrible. Las imágenes retratadas por Sade evocan continuamente a lo grotesco. De acuerdo con David Punter (2004), "the grotesque, in a general sense, violates the laws of nature: visually, it is a world where classifications break down, resulting in an inherent tension between the ludicrous and the fearful. It suggests disorder at both the physical and moral levels of existence, and it is part of the chaos of the human condition" (183). Si bien el relato muestra numerosos momentos grotescos, éstos suelen ser interpretados como exageraciones que rayan en lo cómico, pues el exceso mostrado antes de la vejación de la madre de Eugenie cuenta con tintes irónicos y hasta humorísticos. La última escena, sin embargo, sale de las proporciones del resto del texto y la novela se convierte en una pesadilla gótica, puesto que la figura de la madre es también subvertida, pues deja de ser un símbolo de vida para convertirse en uno que engendra enfermedad y muerte.

Para el final del relato, el tocador termina convertido en calabozo, una prisión para la madre de Eugenie y los valores morales que pretende defender. Madame de Saint-Ange lanza una amenaza siniestra: "sólo después de haber padecido una infinidad de tormentos previos serás inmolada. Y tus gritos, te lo prevengo, serán inútiles: se podría ahorcar un buey en esta habitación y sus mugidos no se escucharían" (Sade, 2019: 185-186). El espacio que solía estar dedicado a la exaltación de los sentidos queda invadido por los gritos de Madame de Mistival. Si anteriormente reinaba el placer del tacto y la vista, es ahora el eco sordo de los gritos de la mujer lo que se impregna en los muros del tocador. Los lamentos no son escuchados por nadie fuera de la habitación, pues "el cielo está sordo a sus voces, del mismo modo que lo es a las de todos los hombres" (187). El tocador es un espacio tan íntimo que ni siquiera Dios puede ver lo que ahí ocurre.

La presencia de lo grotesco ha terminado por subvertirlo todo: el espacio cerrado no protege de los crímenes del exterior, Dios no oye, la madre dejó de ser un símbolo de vida para transformarse en una representación de la muerte, y el recinto dedicado al placer se convirtió en una mazmorra consagrada a la enfermedad y la putrefacción del cuerpo. En la tradición gótica "there is no refuge in secrecy, hidden recesses or domesticity itself. The outside world invades the private, domestic sphere, turning a refuge into a place of dark menace" (Botting, 1996: 38). El espacio es, en efecto, un microcosmos, una representación de la Francia contaminada

que Sade denuncia. El autor nos muestra una aristocracia capaz de regocijarse en el cuerpo enfermo, capaz de eliminar cualquier rastro de colectividad en favor del placer individual, aun si eso implica la destrucción del cuerpo ajeno.

La transgresión de la clase dominante

Alejado de la colectividad del exterior, el cuerpo puede alzarse por encima de las normas de la comunidad. En el tocador no existen las leyes del Estado ni las leyes de Dios; el placer es lo único sagrado: “the libertine as imagined by Sade is constituted in essential criminality by violation of every form of social contract, in essential sacrilege by the incessant aggression against God, in essential monstrosity by violation of nature. Libertinage is the singular, and singularizing, will to violate the law for the sake of violating the law” (Lingis, 1995: 112). La novela presenta, por tanto, un rito de iniciación en el que Eugenie es recibida en el culto del placer individual, un gozo que representa la hipocresía de las clases sociales superiores y su desprecio por los menos afortunados. El placer físico se convierte en mucho más que placer carnal. Éste se busca en la transgresión, en el regocijo de saberse superior a los límites impuestos por la sociedad o la religión. Catherine Spooner (2007) ha declarado que “Gothic tends to express anxieties over the failure of religion through a fall from civilisation into barbarism and savagery” (96). En este sentido, Sade exhibe también la falibilidad de otras instituciones moralizantes como el Estado, la escuela y la familia, al tiempo que parece señalar a la clase social responsable.

En la literatura gótica clásica, son únicamente aquellos que cuentan con autoridad quienes pueden posarse por encima de las leyes y encontrar un sentido de superioridad temporal sobre aquellos a quienes sus acciones han afectado. Príncipes, califas, obispos y aristócratas son ejemplos de personajes góticos tradicionales que ejercen terror a partir de las instancias de poder que ocupan. Autores como Radcliffe o Lewis reprochan a quienes abusan de su posición para obtener beneficios personales a expensas de otros; Sade, por su parte, critica a quienes obtuvieron poder tras la revolución francesa, pues es sabido que “only the homes of the economic and social elite contained such rooms [boudoirs]” (Lilley, 1994: 194). De modo que los participantes de los eventos llevados a cabo en el tocador no enfrentan consecuencias porque

representan a un sector de la población particular: aristócratas y pensadores que se hicieron de renombre después de la Revolución. Tras subvertir el orden establecido, Sade expone una visión del mundo en la que los poderosos no tienen castigo. Por el contrario, son aquellos que no pueden o no se atreven a ejercer su poder quienes enfrentan las consecuencias de ir en contra de la sociedad individualista a la que pertenecen.

La novela fue publicada poco después del final del Terror de Robespierre, por lo que los personajes y el famoso panfleto que se incluye antes del cierre de la novela han sido interpretados como una alusión a su filosofía. “¿No es, acaso, a fuerza de asesinatos que Roma se convirtió en señora del mundo? ¿No es a fuerza de asesinatos que Francia es hoy libre?” (Sade, 2019: 159), se pregunta el autor mientras hace mofa de los discursos postrevolucionarios de su época. Las interrogantes que Sade propone hacen referencia obligada a la guillotina, el instrumento de muerte que llegó a simbolizar la caída de la monarquía y el advenimiento del nuevo régimen. Philip Smith (2003) describe la guillotina como un dispositivo tecnológico que consiguió que el asesinato se percibiera como algo rutinario. La rápida decapitación de numerosos prisioneros se convirtió en un ícono de la Revolución y el Terror. Smith declara:

the device can be seen as a technology that worked on the body in a predictable and reliable way, subjecting it to a routinized and coercive machine discipline. So efficient was this new device that it permitted the batch processing of up to 20 victims per hour during the Terror... Yet at the same time the guillotine can also be understood as a meaningful substitute for the more charismatic and capricious justice embodied in the executioner and his primitive technologies—themselves tokens of a now defunct barbarism. It was a technological solution to a specifically cultural problem, a means of execution that was not merely efficient but could be properly coded as enlightened. (33)

Cabe destacar la mención de la figura del verdugo como símbolo de la barbarie de la monarquía, en oposición con el “civilizado” espectáculo de la guillotina. La interpretación que adquirió la guillotina, y con ella el asesinato, enfatiza la falta de sensibilidad de la alta sociedad francesa que Sade condena, pues existe un nulo remordimiento ante la violencia y la presencia continua de cadáveres decapitados en las calles.

El panfleto de Sade utiliza la ironía para enfatizar las contradicciones del Estado y el uso excesivo de la guillotina. Aunque el panfleto parece enaltecer la violencia y la hace ver como algo justificable, el relato en el que se ve enmarcado resalta la hipocresía de las clases privilegiadas, su prepotencia y los crímenes cometidos bajo el cobijo de la ilustración. El panfleto hace referencia constante a los cuerpos de los decapitados, cuya presencia en las calles adquiere también un papel simbólico. Los cadáveres se transforman en significantes lingüísticos que pueden ser leídos e interpretados de distintas maneras: “just as the technology of the guillotine symbolized harsh but fair justice, thus providing a cipher that encrypted the essence of revolutionary law, so did the headless body provide a resource for alternative readings of the technology and its implications” (Smith, 2003: 37). El panfleto contenido en la novela, aunque contradictorio en relación con su postura ante la violencia (Phillips, 2005), refleja la ambigüedad del discurso ilustrado y el auge de la literatura gótica, “a genre that questioned the ability of Enlightenment knowledge to produce closure or bring the good society” (Smith, 2003: 44). Los horrores narrados en las últimas páginas de la novela, recién terminado el panfleto, asientan la postura anti-tiránica del autor y el nivel de violencia contenido en los discursos de la ilustración.

El texto de Sade parece contradictorio, pues la novela enaltece la materialidad del cuerpo en la primera parte y termina por socavarla para extraer de sus entrañas la destructiva naturaleza de la condición humana en la parte final. Mientras las imágenes creadas por el relato están estrechamente relacionadas con lo grotesco, las sensaciones producidas por dichas imágenes se vinculan con lo abyecto inherente de la literatura gótica. Definida por Julia Kristeva (1982), “abjection [...] is immoral, sinister, scheming, and shady: a terror that disassembles, a hatred that smiles, a passion that uses the body for barter instead of inflaming it, a debtor who sells you up, a friend who stabs you” (3). Es decir, lo abyecto consiste en reconocer, en el cuerpo muerto, enfermo o mutilado, en sus fluidos, aquello que nos hace ser lo que somos. Rechazamos la abyección porque sabemos que surgimos de ella. El horror del texto de Sade no radica en lo grotesco de sus escenas, sino en atestiguar las atrocidades del cuerpo y reconocer en él la crueldad del Estado y de uno mismo. Si la novela parece contradecirse en ocasiones es porque revela las contradicciones propias de la sociedad, sus valores y sus sistemas moralizantes.

Conclusión

Tanto la novela libertina como la novela gótica desdibujan los límites creados por la sociedad occidental. El exceso característico de estos géneros origina sentimientos de miedo y consternación, propiciados por lo sobrenatural en el caso del gótico tradicional, y por la violencia física en la escritura de Sade, así como por la hiperbolización de lo corporal. Es necesario considerar que

Gothic condenses the many perceived threats to [humanist] values, threats associated with supernatural and natural forces, imaginative excesses and delusions, religious and human evil, social transgression, mental disintegration and spiritual corruption. If not a purely negative term, Gothic writing [is] fascinated by objects and practices that are constructed as negative, irrational, immoral and fantastic. (Botting, 1996: 1)

Por tal motivo, reitero que, aunque el texto de Sade no pertenece a la tradición gótica, su lectura desde la óptica del exceso y la transgresión permite dar cuenta de una obsesión compartida con la literatura de horror: “[a] fascination with transgression and the anxiety over cultural limits and boundaries” (Botting, 1996: 1). Sade estaba familiarizado con dicha tradición y aseguraba que era la respuesta lógica a los horrores de la revolución. En *Une Idée sur les romans*, Sade (1966) declara que:

this kind of fiction [gothic], whatever one may think of it, is assuredly not without merit; it was the inevitable result of the revolutionary shocks which all of Europe has suffered. For anyone familiar with the full range of misfortunes wherewith evildoers can beset mankind, the novel became as difficult to write as monotonous to read [...] Thus, to compose works of interest, one had to call upon the aid of hell itself. (112)

El autor encuentra en este género el mérito de representar los miedos y ansiedades de la época mediante el uso de imágenes catastróficas, al mismo tiempo que parece reconocer la inevitable presencia de lo “infernial” en su propia obra.

La presencia de lo gótico en la obra de Sade es clara. El autor utiliza varios recursos de este tipo de literatura para configurar textos en donde el horror se vuelve protagonista. En *La Philosophie dans le boudoir*, Sade propicia una atmósfera de intranquilidad por medio de la configuración del espacio. El autor transforma el tocador en un espacio gótico. Los excesos perpetrados dentro de la habitación terminan por resignificarla, pues al final de la novela el lugar se encuentra más cerca de los espacios lúgubres en donde los crímenes de la narrativa gótica tienden a suceder. Dado que el tocador es un lugar dedicado al cuerpo, éste también es afectado y se transforma en un símbolo de la desolación provocada por la sed de poder y el egoísmo desmedido. El autor se apropia de algunos elementos de la literatura gótica para ejemplificar el nivel de transgresión del que es capaz una comunidad hipócrita y poco interesada en el bien común. Sade encuentra en el vínculo entre el espacio y el cuerpo el lienzo perfecto para dibujar las atrocidades de la sociedad y mostrar el horror oculto debajo de la máscara de la moral.

Referencias bibliográficas

- ALLISON, David; ROBERTS, Mark; WEISS, Allen. (1995). "Introduction". En David Allison, Mark Roberts y Allen Weiss (Eds.), *Sade and the Narrative of Transgression* (pp. 1-15). Cambridge University Press.
- BACHELARD, Gaston. (1994). *The poetics of space* (Maria Jolas, Trad.). Beacon Press. (Obra original publicada en 1957)
- BAKHTIN, Mikhail. (1984). *Rabelais and his World* (Hélène Iswolsky, Trad.). Indiana University Press. (Obra original publicada en 1965)
- BECKFORD, William. (1983 [1782]). *Vathek*. (Roger Lonsdale, Ed.). Oxford University Press.
- BOTTING, Fred. (1996). *Gothic*. Routledge.
- FERNIE, Ewan. (2012). *The Demonic Literature and Experience*. Routledge.
- HENAFF, Marcel. (1999). *Sade: The Invention of the Libertine Body*. (Xavier Callahan, Trad.). University of Minnesota Press. (Obra original publicada en 1978)
- IHRMAN, David. (1988). *Excess, Transgression and the Inexpiable: Drive and the Deformation of Writing in Sade and Bataille*. State University of New York.

- KRISTEVA, Julia. (1982). *The Powers of Horror: An Essay on Abjection*. Columbia University Press.
- LEWIS, Matthew. (1998 [1796]). *The Monk*. (Christopher Maclachlan, Ed.). Penguin Books.
- LINGIS, Alphonso. (1995). "The Society of the Friends of Crime". En David Allison, Mark Roberts y Allen Weiss (Eds.), *Sade and the Narrative of Transgression* (pp. 100-121). Cambridge University Press.
- LILLEY, Ed. (1994). "The name of the Boudoir". *Journal of té society of architectural historians*, 53(2), 193-198. <https://doi.org/10.2307/990892>
- PHILLIPS, John. (2005). *The Marquis de Sade: a Very Short Introduction*. Oxford University Press.
- PUNTER, David. (2004). *The Gothic*. Blackwell Publishing.
- RUSSELL, Melissa. (2013). "Transgression, Excess, and the Sacred: Btaille's Erotic in Sade". En Jessica R. Pfeffer (Ed.), *Desire, Performance and Classification: Critical Perspectives on the Erotic* (pp. 37-46). Brill. https://doi.org/10.1163/9781848881204_006
- SADE, Marqués de. (1966). "Reflections on the Novel". En Austryn Wainhouse y Richard Seaver (Trads.), *The 120 Days of Sodom and Other Writings* (pp. 91-115). Grove Press. (Obra original publicada en 1904)
- SADE, Marqués de. (2019). *La filosofía en el tocador* (Maritza Izquierdo, Trad.). Editorial Verbum. (Obra original publicada en 1795)
- SMITH, Philip. (2003). "Narrating the Guillotine: Punishment Technology as Myth and Symbol". *Theory, Culture and Society*, 20(5), 27-51. <https://doi.org/10.1177/02632764030205002>
- SPOONER, Catherine. (2007). "Gothic in the Twentieth Century". En Catherine Spooner y Emma McEvoy (Eds.), *The Routledge Companion to Gothic* (pp. 38-48). Routledge.
- VARA, María. (2008). "Gothic Permutations from the 1790s to the 1970s: Rethinking the Marquis de Sade's Legacy". En Avril Horner (Ed.), *Le Gothic: Influences and Appropriations in Europe and America* (pp. 100-115). Palgrave.

LA ESPECULACIÓN DE LO SECRETO: FUENTES SECUNDARIAS, COMPLEMENTARIAS Y APÓCRIFAS DE “EL IDIOMA ANALÍTICO DE JOHN WILKINS” DE JORGE LUIS BORGES

THE SPECULATION OF THE SECRET: SECONDARY, COMPLEMENTARY AND APOCRYPHAL SOURCES OF “EL IDIOMA ANALÍTICO DE JOHN WILKINS” BY JORGE LUIS BORGES

Salvador CALVA CARRASCO

Departamento de Filosofía

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA METROPOLITANA, IZTAPALAPA | Ciudad de México, México

Contacto: scalvacarrasco@izt.uam.mx

ORCIDiD: 0000-0001-7024-1203

Resumen

El ensayo “El idioma analítico de John Wilkins”, de Jorge Luis Borges, aborda el problema de la propuesta de un lenguaje universal a través de la revisión del libro *An Essay towards a Real Character and a Philosophical Language* de Wilkins. Sin embargo, el ensayista no cuenta con este libro, por lo que recurre a otras fuentes para subsanar la ausencia de la principal y redactar el ensayo. En total, “El idioma analítico de John Wilkins” suma veinte referencias. El presente artículo indaga, analiza y comenta esas referencias; para tal cometido, parte de una clasificación personal (fuentes secundarias, complementarias y apócrifas) con el objeto de describir su función y mostrar la manera en la que configuran el ensayo. Ante la ausencia del texto de Wilkins, el ensayista declara que consultará cuatro libros, a los que yo denomino fuentes secundarias. A esos cuatro se agrega una docena de referencias complementarias. Por último, destacan las fuentes apócrifas. Pese a su aparente naturaleza de falsedad, son las únicas que especulan sobre el orden secreto de las cosas, a diferencia de las secundarias y complementarias que tienen una función ilustrativa o de contraste. Este trabajo muestra, también, cómo el ensayista toma ejemplos, pasajes,

Abstract

“El idioma analítico de John Wilkins,” by Jorge Luis Borges, addresses the issue of a universal language, based on the analysis of *An Essay towards a Real Character and a Philosophical Language* by Wilkins. However, the essayist does not have access to the original source, so he uses others to compensate for the absence of the main one to write the essay. In total, “El idioma analítico de John Wilkins” has twenty references; this article investigates, analyzes, and comments on these sources. For this purpose, this paper begins with a personal classification of sources (secondary, complementary and apocryphal) to describe their function and show the way in which they constitute the essay. In the absence of Wilkins’ text, the essayist indicates that he will consult four books, which I call secondary sources, but later, adds a dozen complementary. Finally, apocryphal sources stand out from the rest. Despite their apparent “false” nature, they speculate on the secret order of things, unlike the secondary and complementary sources, which have an illustrative or contrasting function. This article also shows how the essayist takes examples, passages, information, and ideas from various

información e ideas de diversos textos sin importar su procedencia ni su naturaleza, siempre y cuando sean pertinentes con el cometido del ensayo.

sources, regardless of their origin or nature, as long as they are relevant to the purpose of the text.

Palabras clave: *Wilkins, John, 1614-1672* || *Borges, Jorge Luis, 1899-1986* || *Fuentes de referencia* || *Lenguaje universal* || *Bibliografía de bibliografías*

Keywords: *Wilkins, John, 1614-1672* || *Borges, Jorge Luis, 1899-1986* || *John Wilkins* || *Jorge Luis Borges* || *Reference sources* || *Language, Universal* || *Bibliography of bibliographies*

Introducción

“El idioma analítico de John Wilkins”¹ es conocido, entre otras razones, por la división de los animales que el Dr. Franz Kuhn² “atribuye” a una enciclopedia china (*Emporio celestial de conocimientos benévolos*) que el propio texto califica como “apócrifa”:

En sus remotas páginas [de la enciclopedia china] está escrito que los animales se dividen en (a) pertenecientes al Emperador, (b) embalsamados, (c) amaestrados, (d) lechones, (e) sirenas, (f) fabulosos, (g) perros sueltos, (h) incluidos en esta clasificación, (i) que se agitan como locos, (j) innumerables, (k) dibujados con un pincel finísimo de pelo de camello, (l) etcétera, (m) que acaban de romper el jarrón, (n) que de lejos parecen moscas. (Borges, 1952: 124)

Por su cariz irónico, cuando no disparatado y arbitrario, tal clasificación ha merecido profusos comentarios por parte de la crítica literaria y de otras áreas disciplinares. Tales comentarios, sin embargo, prescinden del resto de las referencias que aparecen en “El idioma analítico de John Wilkins”. Como suele suceder en la obra de Borges, la enciclopedia china es apenas una más de las fuentes que pululan

¹ Publicado originalmente en *La Nación* el 8 de febrero de 1942; después en *Otras inquisiciones* de 1952 (Helft, 1997).

² Franz Kuhn fue un traductor de novelas chinas al alemán. Borges reseña dos traducciones de Kuhn: “*El sueño del aposento rojo*, de Tsao Hsue Kin”, publicada en *El Hogar* el 19 de noviembre de 1937, y “*Die Raeuber vom Liang Schan Moor*, de Shi Nai An”, también en *El Hogar*, pero el 5 de agosto de 1938 (Helft, 1997).

en el texto y, desde cierta perspectiva, no es la única apócrifa. Entre nombres de autores y títulos de obras, “El idioma analítico de John Wilkins” cuenta con veinte referencias: *Encyclopaedia Britannica*, *The Life and Times of John Wilkins* de P. A. Wright Henderson, *Wörterbuch der Philosophie* de Fritz Mauthner, *Delphos* de Sylvia Pankhurst, *Dangerous Thoughts* de Lancelot Hogben, Johann Martin Schleyer, Peano, *Gramática de la Real Academia*, una epístola de Descartes, Leibniz, I King, Letellier, Bonifacio Sotos Ochando, *Curso de lengua universal* del Dr. Pedro Mata, Dr. Franz Kuhn, la enciclopedia china *Emporio celestial de conocimientos benévolos*, el Instituto Bibliográfico de Bruselas, *Dialogues concerning natural religion* de David Hume, *G. F. Watts* de Chesterton y, por supuesto, *An Essay towards a Real Character and a Philosophical Language* de John Wilkins. Es esta última referencia o, más precisamente, la ausencia de esta última, la detonante de las diecinueve que pretenden subsanar dicha ausencia.

El presente trabajo gira en torno al análisis descriptivo de las fuentes que aparecen en “El idioma analítico de John Wilkins”, su función en el texto, así como sus implicaciones en la significación del mismo. Para tal cometido, he clasificado la veintena de fuentes en secundarias y complementarias, a partir de un criterio bibliográfico, y el resto en apócrifas, por su naturaleza. Como se sabe, “El idioma analítico de John Wilkins” pretende abordar el problema de “los principios de un lenguaje mundial” (Borges, 1952: 121), a través de la revisión de *An Essay towards a Real Character and a Philosophical Language* de John Wilkins; no obstante, tal fuente —la primaria, la principal— no está disponible para el ensayista³ o, dicho de otro modo, es apócrifa, en tanto “remota, oculta, secreta”. Advierto el riesgo que implica proponer una clasificación para analizar un texto que, en cierto modo, cuestiona cualquier división, pero resulta imprescindible instituir estas categorías para advertir que la clasificación no corresponde con una jerarquía de consulta, relevancia o pertinencia en la discusión de las ideas; en otras palabras, algunas fuentes (aún apócrifas) pueden iluminar el problema tanto o más que aquellas que lo pretenden.

Antes de adentrarnos en nuestro cometido, es preciso hacer un deslinde. “El idioma analítico de John Wilkins” forma parte de una serie de textos que tienen como trasfondo la discusión en torno al lenguaje, su capacidad de representación y sus

³ Distingo el sujeto histórico (Jorge Luis Borges) de la entidad ensayística configurada en el texto.

límites expresivos. Este tema rebasa por mucho las pretensiones, los objetivos y la extensión de este trabajo;⁴ no obstante, como se tratará de apuntalar al final de este escrito, la discusión de las fuentes y su significación en el texto podría arrojar luz sobre el lenguaje y su naturaleza o, incluso, entrever las oportunidades que tiene el conocimiento —resguardado celosamente en libros, algunos inalcanzables e inexistentes— para postular lo oculto, lo secreto.

De la supresión a la ausencia

En las primeras líneas de “El idioma analítico de John Wilkins” leemos que el ensayista “comprueba” la “supresión” de un artículo sobre el pensador inglés en la decimocuarta edición⁵ de la *Enciclopedia Británica*:

He comprobado que la decimocuarta edición de la *Encyclopaedia Britannica* suprime el artículo sobre John Wilkins. Esa omisión es justa, si recordamos la trivialidad del artículo (veinte renglones de meras circunstancias biográficas: Wilkins nació en 1614, Wilkins murió en 1672, Wilkins fue capellán de Carlos Luis, príncipe palatino; Wilkins fue nombrado rector de uno de los colegios de Oxford, Wilkins fue el primer secretario de la Real Sociedad de Londres, etc.); es culpable, si consideramos la obra especulativa de Wilkins. (Borges, 1952: 121)

⁴ El asunto ameritaría una revisión de múltiples lecturas que irían desde Foucault (1966), quien destaca “le charme exotique” que provoca “l'impossibilité nue de penser *cela* [la división de animales de la enciclopedia china]” (7) y señala que, aunque el propio pensamiento admita “la monstruosidad” de algunos animales, no parece amaestrado a la hora de enfrentarse a lo que no tiene “lugar común”, pues el único “lugar común” que comparten los animales de la enciclopedia china es el mismo “no lugar del lenguaje”: “Où peuvent-ils se juxtaposer sinon dans le non-lieu du langage?” (8); hasta los estudios de Alfonso de Toro (1999), quien, con base en la reflexión de Foucault, pero también en Derrida y Baudrillard, habla sobre lo “fantástico del discurso borgesiano” (que no debe confundirse con el “género fantástico”) y afirma que Borges alcanza el “límite de lo pensable”, con lo cual “cuestiona” —cuando no “destruye” en ese límite de lo pensable— el “logos de Occidente” (140-141). Amplía Alfonso de Toro: “La monstruosidad del discurso de Borges no radica tanto en la yuxtaposición y en la vecindad de los términos, sino más bien en que estos ocupan un mismo espacio, aquel de la página escrita” (156).

⁵ Esta edición se publicó de 1929 a 1933. Es posterior a la depresión económica de la Primera Guerra Mundial (se habló de “la humanización de la *Enciclopedia Británica*”) y, de cierta manera, se trató de un trabajo nuevo respecto de los anteriores (Kogan, 1958: 220).

La que sí incluye la entrada sobre John Wilkins y que el ensayista usa como punto de referencia es la celebrada decimoprimer edición,⁶ en la que se cuentan efectivamente veinte renglones de datos biográficos⁷ y once que atienden la obra de Wilkins.⁸ El ensayista no se detiene, por cierto, en traducir o parafrasear los textos correspondientes a la obra del inglés (como sí lo hizo con los datos biográficos) sino que, más bien, aprovecha la ocasión para enumerar “las felices curiosidades” en las que “abundó” Wilkins y que el ensayista denomina, no sin ironía, “obra especulativa”: “le interesaron la teología, la criptografía, la música, la fabricación de colmenas transparentes, el curso de un planeta invisible, la posibilidad de un viaje a la luna, la posibilidad y los principios de un lenguaje mundial” (Borges, 1952: 121). El atributo *especulativa* puede tener diferentes interpretaciones, pero me inclino a pensar que el ensayista juega con la acepción de lo que sólo se puede conjeturar y no *observar* plenamente (en tanto *spec-tāre* es ‘mirar’; *spēcūlātio*, *ōnis*, ‘observación’).⁹ Como sea, de la lista de curiosidades, el texto se detiene en la última: “la posibilidad y los principios de un lenguaje mundial” (Borges, 1952: 121), empresa a la que John Wilkins dedica su libro *An Essay towards a Real Character and a Philosophical Language*.

Ahora bien, en un texto de corte ensayístico en el que se declara que John Wilkins dedica un libro completo al problema de la postulación de un lenguaje mundial y, después de que el ensayista “culpara” a una edición de la *Enciclopedia Británica* por haber

⁶ Celebrada con razón, pues en ella se encuentran artículos escritos por Chesterton, Gosse, Swinburne, Rutherford, Russell, entre otros. Es preciso recordar que las ediciones decimosegunda y decimotercera sólo presentaron volúmenes suplementarios a la decimoprimer edición.

⁷ Aquí las primeras líneas como muestra: “(1614-1672), bishop of Chester, was born at Fawsley, Northamptonshire, and educated at Magdalen Hall, Oxford. He was ordained and became vicar of Fawsley in 1637, but soon resigned and became chaplain successively to Lord Saye and Sele, Lord Berkeley, and Prince Charles Louis, nephew of Charles I, and afterwards elector palatine of the Rhine. In 1648 he became warden of Wadham College, Oxford” (“Wilkins, John”, 1910).

⁸ Citados a continuación: “The chief of his numerous works is *An Essay towards a Real Character and a Philosophical Language* (London, 1668), in which he expounds a new universal language for the use of philosophers. He is remembered also for a curious work entitled *The Discovery of a World in the Moon* (1638, 3rd ed., with an appendix ‘The possibility of a passage thither’ 1640). Other works are *A Discourse concerning a New Planet* (1640); *Mercury, —or the Secret and Swift Messenger* (1641), a work of some ingenuity on the means of rapid correspondence; and *Mathematical Magick* (1648). See P. A. Wright Henderson, *The Life and Times of John Wilkins* (1910), and also the article ‘Aeronautics’” (“Wilkins, John”, 1910).

⁹ *Dangerous Thoughts* de Hogben, una de las obras consultadas por Borges para redactar “El idioma analítico de John Wilkins”, recuerda que “From 1645 onwards he [John Wilkins] was associated with Boyle, Petty, and others in the weekly gatherings of the *Invisible College*, parent body of the Royal Society” (Hogben, 1939: 25-26). Por otro lado, cada una de las “felices curiosidades” en las que “abundó” Wilkins tiene su fundamento en las fuentes secundarias. Por cuestiones de espacio, no puedo detenerme en documentar cada una.

suprimido un artículo sobre el autor en cuestión, resulta irónico que se nos diga que desafortunadamente “no hay” (Borges, 1952: 121) tal ejemplar en la Biblioteca Nacional (se entiende que de Buenos Aires). Es decir, el ensayista no cuenta con la fuente primaria para escribir su texto, por lo que tiene que recurrir a otras (denominadas aquí secundarias) que comenten o valoren el trabajo de Wilkins. Esas fuentes son: *The Life and Times of John Wilkins* de P. A. Wright Henderson (citada en el artículo de la *Enciclopedia Británica* de 1911), *Wörterbuch der Philosophie* de Fritz Mauthner, *Delphos* de Sylvia Pankhurst y *Dangerous Thoughts* de Lancelot Hogben. Se verá de inmediato que esas fuentes secundarias llamarán, de algún modo, a otras más: las complementarias.

Por eso no podemos hablar de una fuente primaria, porque no existe. Pasamos de un artículo suprimido a la ausencia de una obra completa que, de alguna forma, se *inquiére* a través de otras fuentes.¹⁰ Podemos decir entonces que “El idioma analítico de John Wilkins” gira en torno a un libro ausente. Nótese también, aunque con otras intenciones, el paralelismo entre las felices curiosidades de Wilkins, que postulan algo oculto, y la curiosidad del ensayista, que pretende algo ausente. Como Wilkins, el ensayista conjetura sobre lo que no puede “observar”.

Fuentes secundarias y complementarias

Delphos de Sylvia Pankhurst¹¹ es la fuente que provee el mayor número de referencias complementarias a nuestro texto en cuestión; son, en específico, seis: Johann Martin Schleyer, quien propone el Volapük, “universal language of peace and brotherhood” (Pankhurst, 1927: 27); Peano, quien creó “a language which is intelligible without

¹⁰ Para los alcances de este trabajo, de nuevo resulta imposible seguir la línea que demanda esta argucia, a saber, la ausencia o supresión de una pieza que detona un texto, como sucede en “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius” y como revela esta anécdota que relata Borges en una entrevista: “Jorge Luis Borges: Hay una referencia muy curiosa a los drusos. En esa edición vieja de la *Encyclopedia Britannica*, se dice que los drusos creen —y esto podría ser un cuento fantástico— que, aunque ellos son muy pocos, hay sin embargo una vasta comunidad de drusos en la China. [...] Esa referencia desaparece en el mismo artículo de una edición posterior, como si yo lo hubiera descubierto por error” (Alazraki, 1997: 168).

¹¹ Borges publica en *El Hogar* la reseña “*Delphos, or the Future of International Language*, de E. S. Pankhurst” en marzo de 1939. Ahí leemos que este libro “finge ser una vindicación general de los idiomas artificiales” y que “parece redactado con entusiasmo”, sin embargo, dado que se basa “exclusivamente” en los trabajos de Henry Sweet, ese entusiasmo es más bien “moderado” o “ficticio” (Borges, 2007: 514). Es necesario acotar que el filólogo inglés Henry Sweet es el autor de varios artículos de la decimoprimera edición de la *Enciclopedia Británica*, entre ellos, “Esperanto”, “Volapük” y “Universal languages”.

study to all who know Latin, and almost without study to those who know one European language, although ignorant of Latin” (Pankhurst, 1927: 38); Descartes, quien en una epístola a su amigo Mersenne muestra su entusiasmo sobre un lenguaje universal “by means of which the peasants could better judge the truth of things than do the philosophers at the present time” (como se cita en Pankhurst, 1927: 12-13); Leibniz, quien propugnaba que “[t]he words must embody the definition of ideas and reveal to the eyes the verities relative to those ideas, so that they might be deduced by algebraic transformation” (Pankhurst, 1927: 15); Bonifacio Sotos Ochando, quien denotaba “inorganic objects by *ab*, simple objects or elements by *aba*, matter or bodies in general by *abe*, dimensions by *abi*” (Pankhurst, 1927: 22); Letellier, de quien se cita igualmente una clasificación: “*a* = *animal*; *ab* = *mammal*; *abo* = *carnivorous*; *aboj* = *feline*; *aboj* = *cat*; *abode* = *dog*; *abiv* = *horse*” (Pankhurst, 1927: 22). Algunos pasajes coinciden incluso con las propias citas del texto de Borges y en general todos forman parte de un entramado de fondo para “El idioma analítico de John Wilkins”.

Podemos sospechar que Borges consultó (no sé si necesariamente para redactar el texto en cuestión) cada una de las fuentes del libro de Pankhurst (1927) de manera particular, el cual además puede llevarnos a otras que no se mencionan, pero sabemos de ellas porque hay referencias textuales de su presencia. Es el caso de Sotos Ochando:

En el [idioma] de Bonifacio Sotos Ochando (1845), *imaba* quiere decir edificio; *imaca*, serrallo; *imafe*, hospital; *imafo*, lazareto; *imari*, casa; *imaru*, quinta; *imedo*, poste; *imede*, pilar; *imego*, suelo; *imela*, techo; *imogo*, ventana; *bire*, encuadernador; *birer*, encuadernar. (Debo este último censo a un libro impreso en Buenos Aires en 1886: el *Curso de lengua universal*, del Dr. Pedro Mata.) (Borges, 1952: 123)

Estos ejemplos no aparecen en Pankhurst (1927) ni en el *Curso de lengua universal* del Dr. Pedro Mata (1862), pero sí en el *Diccionario de Lengua Universal, precedido del resumen de su Gramática, y seguido de varios apéndices muy importantes* del propio Sotos Ochando (1860: 64, 100); es decir, el *Curso de lengua universal* de Pedro Mata (1862) deriva de los ejemplos de Letellier y Sotos Ochando y, a su vez, nos conduce a una obra no citada de Sotos Ochando. Algo similar sucede con el *I King*, que resulta de la mención de Leibniz en una nota al pie de página: “[e]s invención de Leibniz [el lenguaje binario], a

quien estimularon (parece) los hexagramas enigmáticos del I King” (Borges, 1952: 122). El ensayista escribe un tímido “parece”, quizá porque su lectura estuvo mediada por otra fuente. Ahora sabemos que Leibniz (1703) escribió “Explication de l’arithmétique binaire, qui se sert des seuls caractères 0 et I avec des remarques sur son utilité et sur ce qu’elle donne le sens des anciennes figures chinoises de Fohy” donde “des anciennes figures chinoises” no son otras que del *I Ching*, *I King* o *Fohy*, como escribe Leibniz. (s.p.).¹² En suma, el ensayista está en lo correcto, pero tal deducción se basa en una lectura independiente de las fuentes secundarias.

El libro de Pankhurst (1927) es una defensa de la necesidad de lo que denomina “lenguaje internacional”: “Having failed to achieve a general means of communication, mankind, in the realm of language, has permitted itself to rest internationally upon the level of the dumb animals” (5), y sobre todo, es un recorrido historiográfico de las ideas y los pensadores que han tratado de llevarlo a cabo. John Wilkins, como lo dice el ensayista, es una de las primeras figuras que “acomete esa empresa” (Borges, 1952: 122). Se debe, entre otras circunstancias, a que en la Europa de Wilkins, explica Pankhurst (1927), hubo un “despertar del espíritu de la investigación”, el latín comenzaba a caer y había surgido “un nuevo entusiasmo por la nacionalidad” (11-12, traducción propia), lo que permitió el fortalecimiento de las lenguas naturales y construyó las bases de la ciencia moderna: “The creation of such a medium was the subject of earnest speculation by many of those powerful minds whose efforts laid the foundations of modern science” (13). En fin, Pankhurst (1927) ofrece un panorama histórico que pondera en una dimensión más justa los trabajos de Wilkins, aun cuando los llama “serias especulaciones”.

Pasamos ahora a las “cuarenta categorías o géneros, subdivisibles luego en diferencias, subdivisibles a su vez en especies” en las que concibió el universo John Wilkins (Borges, 1952: 122). Para ello debemos detenernos en dos fuentes: *Dangerous Thoughts* de Lancelot Hogben (1939) y *The Life and Times of John Wilkins* de P. A.

¹² Es interesante notar que Borges califica el sistema binario como “el más simple” (Borges, 1952: 122), en contraste con el más complejo, en el que hay un “número infinito de símbolos, uno para cada número entero”, que solamente podría ser usado por “divinidades y ángeles” (Borges, 1952: 122). Como se sabe, la simplicidad del sistema binario, ideado por los chinos hace miles de años, explicado y “resuelto” por Leibniz a principios del siglo XVIII, se convertiría en el lenguaje de las computadoras. Al respecto puede consultarse *Leibniz on Binary* de Strickland y Lewis (2022). Por otro lado, dejaremos el comentario del hipotético sistema empleado por divinidades y ángeles para el apartado final.

Wright Henderson (1910). A este último, Borges había dedicado unas líneas nada favorables en la nota “John Wilkins, previsor” del 7 de julio de 1939:

Pocos hombres merecen la curiosidad que merece Wilkins. Sabemos que fue obispo de Chester, rector de Wadham College de Oxford y cuñado de Cromwell. Esas distinciones de orden familiar, académico y eclesiástico han distraído lamentablemente a su único biógrafo —el señor P. Wright Henderson—, que tiene la inocencia (o desvergüenza) de proclamar que no ha recorrido su obra “salvo del modo más apresurado, y aun negligente”. Sin embargo, la obra es lo que nos importa. (Borges, 2007: 539)

Resulta irónico que se califique como “inocencia (o desvergüenza)” el hecho de que Wright Henderson haya recorrido la obra de Wilkins de “modo apresurado”¹³ y que Borges, a su vez, se base en esta fuente para redactar su texto. Pues bien, el ensayista retoma el siguiente pasaje de la obra de Wright Henderson (1910):

For example —De means an Element, any of the four, Fire, Air, Earth, Water; add to it B, which, as the first consonant, stands for the first species of a genus, and you will have the significant word DEB, which means Fire, for it, we know not why, is the first of the four Elements. Let us take a more complex instance —his name for Salmon. The salmon is a species of Za or Fish, a particular kind of fish called N, namely, the Squameous river fish. This class ZaN is subdivided into lower classes, and the lower class Salmon is called A, which means the red-fleshed kind of squameous river fish, and so a salmon is a ZaNA. If you wished to state the fact that a salmon swims, you would use the words ZaNA GoF, for Go stands for the great category of motion, F for the particular kind of motion meant, swimming. (87-88)

¹³ Para no desestimar la figura de P. A. Wright Henderson (1910), debe decirse que desde el prefacio deja en claro que *The Life and Times of John Wilkins* no debe leerse como un estudio profundo, sino como un agradecimiento personal al Colegio de Wadham de la Universidad de Oxford, por lo que su libro sólo intenta tocar algunas cuestiones y eventos que dieron forma a la vida de Wilkins: “This little book is written as an offering to the Members of Wadham College for the Tercentenary of its foundation. The writer makes no pretensions to learning or research: the title of the book would be misleading and ridiculous if taken to imply a profound study of the times of Bishop Wilkins, from his birth in 1614 to his death in 1672, the most important, perhaps, certainly the most interesting, in the history of Great Britain. It has been attempted only to touch on the great questions and events which shaped the life and character of a remarkable man” (7).

Confróntese con los siguientes fragmentos de “El idioma analítico de John Wilkins”: “Asignó a cada género un monosílabo de dos letras; a cada diferencia, una consonante; a cada especie, una vocal. Por ejemplo, *de*, quiere decir elemento; *deb*, el primero de los elementos, el fuego; *deba*, una porción del elemento del fuego, una llama” (Borges, 1952: 122-123). Y más adelante: “La palabra *salmón* no nos dice nada; *zana*, la voz correspondiente, define (para el hombre versado en las cuarenta categorías y en los géneros de esas categorías) un pez escamoso, fluvial, de carne rojiza” (125).

Wright Henderson (1910) explica el sentido del título *An Essay towards a Real Character and a Philosophical Language*. Apunta que el término *character* debe leerse como “lenguaje” en tanto “escritura” y que el adjetivo *real*, de “Real Character”, surge de la noción convencional que se tiene de las cosas y que es común a la humanidad: “Wilkins’ universal character therefore means a kind of shorthand writing of his Real Language” (88). Bajo esta interpretación, Wilkins pretende simplificar la relación entre las palabras y las cosas en la vida real, por lo que contrasta con la naturaleza “celestial” de la enciclopedia china, como se apuntará más adelante.

El libro que sintetiza mejor el trabajo de Wilkins es *Dangerous Thoughts* de Lancelot Hogben (1939). En este volumen de ensayos de 1939, encontramos el texto “John Wilkins, Parliamentarian and Pioneer of Scientific Humanism”. En palabras del autor, “Wilkins was probably the first man to conceive and to devise an artificial international language. If he was not actually the first, it may at least be said that no one has since attempted a similar project with an equally spacious end in view” (25). Wilkins veía en la ciencia del lenguaje una herramienta que permitiría a la humanidad eliminar las barreras lingüísticas y crear un entendimiento mutuo entre las naciones (28).

Hogben (1939) explica que *An Essay towards a Real Character and a Philosophical Language* está dividido en cuatro partes. La primera aborda la historia natural del discurso y emprende una clasificación de las lenguas arias: “his classification of eleven families includes the main divisions of the Aryan tongues” (30). La necesidad de una taxonomía encuentra justificación mayor si recordamos que la época de Wilkins concuerda con los estudios naturalistas y el registro libre del nombre de las cosas en diferentes lenguas y de las lenguas mismas:

Other social circumstances conspired to encourage linguistic scholarship in close association with naturalistic studies. Navigations led to the publication of miscellanies in which plants, beast, minerals, languages, and customs rubbed shoulders. [...] Within a few decades of the rape of Mexico a grammar and lexicon of Mexican appeared. A text-book and dictionary of Peruvian was published in 1614. More important contributions to the comparative study of language came from the East. [...] Meanwhile Chinese, of which the first European dictionary was published by a German in 1667, had become known to Europe through the work of Jesuit missionaries. (32-33)

Hogben (1939) señala que el primer capítulo termina con la propuesta de examinar la “naturaleza externa y humana”, con el objeto de elegir los sonidos y los signos de conformidad a ella. Luego de establecerlos, “la teoría o gramática racional también será adecuada a la naturaleza de las cosas” (33, traducción propia). Esta tarea se emprende en la segunda parte del texto de Wilkins. Al respecto, Hogben (1939) señala que cada uno de los puntos de vista desde los cuales se pretende hacer una taxonomía desemboca en una marisma de confusión, al grado de considerar el esfuerzo de Wilkins un paso atrás en el pensamiento: “As such, it was a backward step in the Society’s philosophical progress away from the ‘notional or disputatious way’ of the ancients, and is factually behind the current state of knowledge in several details” (34). Para ello, Hogben (1939) muestra la clasificación que Wilkins hace de las piedras:

Perhaps the non-biological reader will best recognize the arbitrary character of Wilkins’s procedure by the way in which he divides the stones and metals. At the second level in the hierarchy, stones may be vulgar (e. g. brick, slate, flint, and gravel); middle-priced (e.g. marble, coral, amber); precious (e.g. pearl, opal); transparent (diamond, amethyst, etc.), and insoluble earthy concretions (e.g. chalk, arsenic, and pit coal). Metals may be natural (gold, tin, etc.), factitious (alloys), imperfect (e.g. quicksilver and vermilion), or recementations (e.g. litharge, rust, and metallic filings). (34-35)

Compárese la cita con el fragmento correspondiente de “El idioma analítico de John Wilkins”:

Ya definido el procedimiento de Wilkins, falta examinar un problema de imposible o difícil postergación: el valor de la tabla cuadragesimal que es base del idioma. Consideremos la octava categoría, la de las piedras. Wilkins las divide en comunes (pedernal, cascajo, pizarra), módicas (mármol, ámbar, coral), preciosas (perla, ópalo), transparentes (amatista, zafiro) e insolubles (hulla, greda y arsénico). Casi tan alarmante como la octava, es la novena categoría. Ésta nos revela que los metales pueden ser imperfectos (bermellón, azogue), artificiales (bronce, latón), recrementicios (limaduras, herrumbre) y naturales (oro, estaño, cobre). La ballena figura en la categoría décimosexta; es un pez vivíparo, oblongo. (Borges, 1952: 123)

Podemos decir que el fragmento citado es una traducción de su equivalente en *Dangerous Thoughts*. Y conviene acotar que la última línea sobre la ballena no procede de la obra de Hogben, sino de *The Science of language* de Max Müller, una referencia que Hogben (1939) cita páginas más adelante y que de cierta forma queda enterrada en el texto (39).

Hogben (1939) comenta que la tercera sección del libro de Wilkins “is not specially noteworthy” (35), pues tiene como cometido exponer los principios de la gramática “natural” de su lenguaje. De la cuarta parte destaca varias ideas correspondientes al título: “The Real Character itself is a system of ideograms, based on the hierarchy of things and notions to which marks are to be assigned as set forth in Part II, and supplemented with signs for grammatical relations tabulated in Part III” (36). Esto es, el primer paso de la propuesta de Wilkins se sustenta en la clasificación de las cosas, a las que se asignan caracteres específicos; para después, en la tercera sección de su libro, complementar las relaciones entre ellas. Tales ideogramas, explica Hogben (1939), puede ser que deriven de su conocimiento del idioma chino:

The reader of Wilkins may well be curious to know whether the author took his cue *directly* from a knowledge of Chinese. He answers this question himself. Towards the conclusion he discusses its superiority to other

means of international discourse, and rightly dismisses Newton's Latin because no synthetic language can be as easy to learn or to use without ambiguity as is any analytical one. (37)

Frente al sintético latín de Newton y al numeroso chino, Wilkins propone, en fin, un idioma analítico.

He postergado el comentario de la obra *Wörterbuch der Philosophie* de Fritz Mauthner (1910). Se trata, probablemente, de la fuente más tangencial en el texto de Borges, si nos limitamos a identificar su mención: “Mauthner observa que los niños podrían aprender ese idioma [analítico de Wilkins] sin saber que es artificioso; después, en el colegio, descubrirían que es también una clave universal y una enciclopedia secreta” (Borges, 1952: 123), con clara referencia a la entrada “Universalsprache” del diccionario de Mauthner (1910): “Das Kind könnte die künstliche Sprache als seine Muttersprache erlernen wie eine andere und würde später gerade durch den künstlichen Bau der Sprache leichter als in einer der Natursprachen zum Verständnis der Weltkategorien gelangen” (501); pero, en realidad, su deuda es mayor a la que podemos detectar de manera textual. En dicha entrada, Mauthner (1910) remite a otra de sus obras, *Die Sprache*, de la que recupera dos postulados: el primero sostiene la imposibilidad de un lenguaje universal, entre otras cosas, porque el “creador” del mundo no ha sido un “registrador”; el segundo refiere que los lenguajes artificiales son, a lo sumo, “traducciones de lenguajes reales” (495), por lo que la empresa es una utopía. En el fondo, concluye, debemos presumir que nuestros lenguajes están vivos (502). Esta concepción “orgánica”, digamos, del lenguaje cuestiona la posibilidad de un código universal que parta de un orden preestablecido.¹⁴ De ahí que no exista un “registrador” o, en otras circunstancias, se trate de un “registrador” como el que concibe David Hume (1960) (que el propio Borges traduce en “El idioma analítico de John Wilkins”):

¹⁴ Por ello el ensayista recurre a las “lúcidas” palabras de Chesterton (1904) con las cuales finaliza su texto: “Every time one man says to another. ‘Tell us plainly what you mean?’ he is assuming the infallibility of language: that is to say, he is assuming that there is a perfect scheme of verbal expression for all the internal moods and meanings of men. Whenever a man says to another, ‘Prove your case; defend your faith,’ he is assuming the infallibility of language: that is to say, he is assuming that a man has a word for every reality in earth, or heaven, or hell. He knows that there are in the soul tints more bewildering, more numberless and more nameless, than the colours of an autumn forest; [...] Yet he seriously believes that these things can every one of them, in all their tones and semi-tones, in all their blends and unions, be accurately represented by an arbitrary system of grunts and squeals. He believes that an ordinary civilised stockbroker can really produce out of his own inside, noises which denote all the mysteries of memory and all the agonies of desire” (88-91).

This world, for aught he knows, is very faulty and imperfect, compared to a superior standard, and was only the first rude essay of some infant deity who afterwards abandoned it, ashamed of his lame performance; it is the work only of some dependent, inferior deity, and is the object of derision to his superiors; it is the production of old age and dotage in some superannuated deity, and ever since his death has run on at adventures, from the first impulse and active force which it received from him. (41)

Si el mundo está a medio hacer y se tuviera que dar cuenta de él, ¿una clasificación como la de la enciclopedia china no encontraría su pertinencia, en tanto se ajusta al caos que resulta imposible de sistematizar?

La especulación de lo secreto: fuentes apócrifas

La ausencia motiva la búsqueda y ésta da forma al texto. Lo que comienza con el descubrimiento de una supresión, que pasa luego a la ausencia de un libro y más tarde al cometido expreso por consultar cuatro fuentes para subsanar el vacío de la principal, termina en un cúmulo de autores y títulos de obras, cuya naturaleza o cercanía con el libro de Wilkins poco importa, pero que resultan pertinentes para la discusión de las ideas. De todas ellas, sin embargo, merecen especial atención las que he denominado apócrifas.

La clasificación de los animales atribuida a la enciclopedia china *Emporio celestial de conocimientos benévolos* no resulta extraña luego de consultar las fuentes secundarias, por el contrario, posibilitan su presencia. Por ejemplo, Hogben (1939) explica lo arbitrario que resulta la propuesta de Wilkins a la hora de establecer las relaciones de tiempo, espacio y movimiento entre las cosas:

After this recital it would be tedious to follow Wilkins through the finer grades of his classification of species, or to examine his sub-divisions of qualities or relations. It would also be unnecessary to add that relations of time, space, and motion are confused. Surprising necessities arise in the task of invention. For instance, motions include, in the ensuing order, (i) animal motions such as

hiccough, peristalsis, or “pandiculation (retching, stretching),” (ii) purgations (e.g. belching, vomiting, dunging), and (iii) recreations (charts, draughts, wrestling, dice). It goes without saying that few of the words in the successive subdivisions of spiritual and ecclesiastical relations would occur in the dictionary of sensible words proposed by Wilkins’s contemporary, sir William Petty. (35)

Las categorías de la enciclopedia china “(i) que se agitan como locos”, “(m) que acaban de romper el jarrón”, “(n) que de lejos parecen moscas” (Borges, 1952: 124) sirven para distinguir a los animales, *mutatis mutandis*, en función del movimiento, del tiempo y del espacio, respectivamente; esto es, la enciclopedia china no está tan alejada de la clasificación de Wilkins. Por supuesto que referir la división de los “animales” en una enciclopedia china tampoco es gratuito, entre otras cosas, porque se trata probablemente de la forma de vida conocida más abundante en el planeta en la época de Wilkins (que aún no tenía noticia formal sobre el mundo microscópico);¹⁵ además, por el imaginario colectivo y la larga tradición en la elaboración de los bestiarios que la cultura china, con su presencia milenaria, había nutrido.¹⁶

¹⁵ La taxonomía es un área susceptible de tachaduras, enmiendas y correcciones, que surgen cada tanto por las perspectivas adoptadas. Esta área del conocimiento ha cobrado un nuevo auge en la comunidad científica en las últimas décadas. “Taxonomy, the science of naming and classifying organisms, is the original bioinformatics and a fundamental basis for all biology. Yet over the past few decades, teaching and funding of taxonomy has declined. Last year, taxonomy suddenly became fashionable again, and revolutionary approaches to taxonomy using DNA and Internet technology are now being contemplated” (Mallet y Willmot, 2003: 57). Sin embargo, como cualquier conocimiento que trate de entender y describir la multiplicidad, el factor histórico es un componente ineludible en su desarrollo. El cambio de la taxonomía no sólo es un cambio de nombre, sino también de perspectiva. Sólo para hablar de niveles superiores, Carl Woese en la década de los setenta propuso tres linajes evolutivos para clasificar a todos los seres vivos: Archaea, Bacteria y Eukarya; Lynn Margulis y Karlene V. Schwartz sugieren, en contra de los postulados de Woese, que no se trata de tres dominios, sino de dos Super Reinos: Prokaryota y Eukaryota. A comienzos del siglo XXI, Cavalier-Smith habla no de dominios ni Super Reinos, sino de Imperios: Prokaryota y Eukaryota. Christon J. Hurst propone cuatro dominios, no tres, y menos Super Reinos: Akamara, Archaea, Bacteria y Eukarya.

¹⁶ Escribe Foucault (1966): “l’encyclopédie chinoise citée par Borges et la taxinomie qu’elle propose conduisent à une pensée sans space, à des mots et à des catégories sans feu ni lieu, mais qui reposent au fond sur un espace solennel, tout surchargé de figures complexes, de chemins enchevêtrés, de sites étranges, de secrets passages et de communications imprévues; il y aurait ainsi, à l’autre extrémité de la terre que nous habitons, une culture vouée tout entière à l’ordonnance de l’étendue, mais qui ne distribuerait la prolifération des êtres dans aucun des espaces où il nous est possible de nommer, de parler, de penser” (10-11).

La clasificación de los animales que Franz Kuhn¹⁷ “atribuye” a una enciclopedia china es sumamente útil para ejemplificar la arbitrariedad de toda clasificación o, de manera más precisa, para focalizar lo arbitrario de cualquier clasificación. El ensayista cita como un ejemplo al Instituto Bibliográfico de Bruselas, que:

también ejerce el caos: ha parcelado el universo en 1000 subdivisiones, de los cuales la 262 corresponde al Papa; la 282, a la Iglesia Católica Romana; la 263, al Día del Señor; la 268, a las escuelas dominicales; la 298, al mormonismo, y la 294, al brahmanismo, budismo, shintoísmo y taoísmo. No rehúsa las subdivisiones heterogéneas, verbigracia, la 179: “Crueldad con los animales. Protección de los animales. El duelo y el suicidio desde el punto de vista de la moral. Vicios y defectos varios. Virtudes y cualidades varias” (Borges, 1952: 123-124).

Tal referencia remite al trabajo del investigador belga Paul Otlet sobre la creación de las bases de los estudios bibliográficos. Paul Otlet y Henri La Fontaine publicaron la Clasificación Universal Decimal. En el *Traité de documentation* de Paul Otlet, publicado en 1934, encontramos la *Table sommaire de la Classification Décimale*, numerada del 0 al 9: 0: Ouvrages générales; 1: Philosophie; 2: Théologie. Religion; 3: Sciences sociales. Droit; 4: Philologie. Linguistique; 5: Sciences pures; 6: Sciences appliquées; 7: Beaux-Arts; 8: Littérature; 9: Histoire et Géographie (Otlet, 1934: 436). A su vez, cada segmento presenta nueve subdivisiones; por ejemplo, la sección Teología y Religión se divide en: 21: Théologie naturelle; 22: Bible. Évangile. Écriture Sainte; 23: Théologie dogmatique; 24: Pratique religieuse. Dévotion; 25: Œuvres Pastorales; 26: L’Église; 27: Histoire de l’Église; 28: Églises et sectes chrétiennes; 29: Religions diverses (Otlet, 1934: 436).¹⁸ Como cualquier clasificación, ésta tiene la “ventaja” o “desventaja” de instaurarse desde una perspectiva, la eurocéntrica o aquella que pone en un solo

¹⁷ Después de todo, Franz Kuhn se había tomado algunas licencias similares, tal como se revela en la reseña “*Die Rauber vom Liang Schan Moor*, de Shi Nai An”: “El doctor Franz Kuhn [...] ha ejecutado felizmente su difícil tarea. Para desahogo de sus lectores, ha dividido el original en diez libros, y ha repartido a los capítulos nombres sensacionales” (Borges, 2007: 469-470).

¹⁸ No he podido comprobar las subdivisiones que se citan en “El idioma analítico de John Wilkins”, a saber: “la 262 corresponde al Papa; la 282, a la Iglesia Católica Romana; la 263, al Día del Señor; la 268, a las escuelas dominicales; la 298, al mormonismo, y la 294, al brahmanismo, budismo, shintoísmo y taoísmo” (Borges, 1952: 124).

cajón brahmanismo, budismo, sintoísmo y taoísmo. Resta decir que, en la actualidad un sinnúmero de bibliotecas se rigen en buena medida por esta base clasificatoria.¹⁹

A estas alturas de la discusión resulta pertinente preguntarnos si el escándalo que provoca la división de la enciclopedia china depende de su lectura por separado, pues, luego de revisar los ejemplos y las citas de las fuentes secundarias y complementarias, pareciera que ninguna clasificación se salva, como señala el ensayista, de “ejercer el caos”. Por ello Foucault (1966) concluye que “rien de plus tâtonnant, rien de plus empirique (au moins en apparence) que l’instauration d’un ordre parmi les choses” (11). En el vocabulario literario, el término *apócrifo* carga con un sentido negativo, en tanto denota, en este caso, una fuente inexistente, falsa. No obstante, la etimología de *apócrifo* es reveladora para la interpretación de “El idioma analítico de John Wilkins”. *Apócrifo* quiere decir ‘oculto’, ‘secreto’, que no está a la vista (por ello “la obra especulativa”), en tanto algo es “lejano” (del adverbio griego ἀπό: ‘aparte’, ‘lejano’). Bajo esa idea, la enciclopedia china no es la única fuente apócrifa en el texto. El libro de John Wilkins es, en estricto sentido, un ejemplar lejano, de páginas remotas (como las “remotas páginas” de la enciclopedia china), pues el ensayista no tiene posibilidad de consultarlo de primera mano; dicho de otro modo, *An Essay towards a Real Character and a Philosophical Language* de John Wilkins es un libro apócrifo para el ensayista, tan inexistente como la enciclopedia china *Emporio celestial de conocimientos benévolos*, por lo que debe inquirirse, postularse o especularse a través de otras fuentes.

A diferencia de las secundarias y las complementarias, que tienen una función ilustrativa o de contraste, las fuentes apócrifas “representan” lo invisible, cuando no lo inexistente; es decir, son las únicas que se atreven a conjeturar lo secreto. Si acaso hubiera una clasificación o un lenguaje empleado por “divinidades y ángeles”, como leemos en “El idioma analítico de John Wilkins”, definitivamente ese lenguaje podría ser tan o más copioso en vocablos o ideogramas como el idioma chino, pues la memoria y el pensamiento no serían un obstáculo para referirlos, aunque tampoco tendría que ser congruente. Una memoria infinita no tendría problemas en asignar cualquier signo

¹⁹ Conviene recordar que Borges trabajó largos años en la biblioteca Miguel Cané de Buenos Aires: “En la biblioteca trabajábamos muy poco. Éramos alrededor de cincuenta empleados, haciendo lo que podrían haber hecho quince con facilidad. Mi tarea, compartida con otros veinte compañeros, consistía en clasificar los libros de la biblioteca que hasta ese momento no habían sido catalogados” (Borges y Di Giovanni, 1999:105).

o palabra a un “perro de las tres y catorce (visto de perfil)” y otro signo o palabra a ese mismo perro pero de las “tres y cuarto (visto de frente)” (Borges, 1974: 490), como lo haría Funes;²⁰ tampoco sería un impedimento saber qué animales están “incluidos en esta clasificación” y cuáles van en el “etcétera” (Borges, 1952: 124): habría “un número infinito de símbolos, uno para cada número entero” (Borges, 1952: 122). Claro que, desde una perspectiva humana, esto no tendría sentido, es más, podría parecer que ese universo al que se hace referencia está a medio hacer o fue postulado por un dios infantil, como sostiene Hume, pues sus categorías y clasificaciones serían completamente arbitrarias, cuando no disparatadas e ilógicas. En ese sentido, los ángeles y las divinidades, quienes habitan el emporio celestial, no precisarían de un conocimiento estructurado, basado en un esquema, ajustado a una perspectiva; más bien serían muy indulgentes y sumamente laxos con las clasificaciones (de ahí lo de conocimientos benévolos), al grado de que las cosas puedan llamarse como les apetezca o como la voluntad divina lo precise en un determinado momento. De manera inversa, parece sugerir el texto de Borges, nuestras clasificaciones tienen algo de angelical y divino, en tanto albergan en menor o mayor medida el capricho de la arbitrariedad, de lo disparatado, de lo ilógico. La conclusión del ensayista es reveladora:

cabe sospechar que no hay universo en el sentido orgánico, unificador, que tiene esa ambiciosa palabra. Si lo hay, falta conjeturar su propósito; falta conjeturar las palabras, las definiciones, las etimologías, las sinonimias, del secreto diccionario de Dios. [...] La imposibilidad de penetrar el esquema divino del universo no puede, sin embargo, disuadirnos de planear esquemas humanos, aunque conste que estos son provisorios. (Borges, 1952: 124)

Cualquiera de las dos posibilidades planteadas por Borges supone un arduo trabajo para el conocimiento humano: por un lado, un universo en el que impera la multiplicidad y la diversidad arbitrarias e inclasificables (*Emporio celestial de conocimientos benévolos*); por otro, un universo orgánico, que entrañe un sistema que lo descifre (*An Essay towards a Real Character and a Philosophical Language*). En ambos casos, al

²⁰ Por cuestiones de espacio he dejado fuera de este trabajo el estudio paralelo de la narrativa de Borges con sus textos ensayísticos.

menos por ahora, los esquemas resultan provisorios y el universo sigue siendo “secreto”, por lo que no queda otro camino para el conocimiento que resignarse a la consulta de fuentes secundarias, complementarias y, por qué no, apócrifas —nunca primarias—, como quien no pudiera echar mano de otro tipo de textos para descifrarlo.

Referencias bibliográficas

- ALAZRAKI, Jaime. (1997). “Conversaciones con Borges sobre la Cábala. Entrevista inédita de 1971”. *Variaciones Borges: revista del Centro de Estudios y Documentación Jorge Luis Borges*, (3), 163-176. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2454137>
- BORGES, Jorge Luis. (1952). *Otras inquisiciones (1937-1952)*. Emecé.
- BORGES, Jorge Luis. (1974). *Obras completas (1923-1972)*. Emecé.
- BORGES, Jorge Luis. (2007). *Obras completas (Vol. 4)*. Emecé.
- BORGES, Jorge Luis; DI GIOVANNI, Norman Thomas. (1999). *Autobiografía 1899-1970* (Norman Thomas Di Giovanni, Ed.). El Ateneo.
- CHESTERTON, G. K. (1904). *G. F. Watts*. Duckworth & Co.-E. P. Dutton & Co.
- THE ENCYCLOPAEDIA BRITANNICA* (11th ed., Vol. 28). (1911). The Encyclopaedia Britannica Company.
- FOUCAULT, Michel. (1966). *Les mots et les choses. Une archéologie des sciences humaines*. Gallimard.
- HELFT, Nicolás. (1997). *Jorge Luis Borges: bibliografía completa*. Fondo de Cultura Económica.
- HOGBEN, Lancelot. (1939). *Dangerous Thoughts*. George Allen & Unwin Ltd.
- HUME, David. (1960). *Dialogues concerning natural religion*. Hafner Publishing.
- KOGAN, Herman. (1958). *The Great EB. The story of the Encyclopaedia Britannica*. The University of Chicago Press.
- LEIBNIZ, Godefroy-Guillaume. (1703). “Explication de l’arithmétique binaire, qui sert des seuls caractères 0 et 1 avec des remarques sur son utilité et sur ce qu’elle donne le sens des anciennes figures chinoises de Fohy”. *Mémoires de mathématique et de physique de l’Académie royale des sciences*. Recuperado el 14 de mayo de 2024 de <https://hal.science/ads-00104781/document>

- MALLET, James; WILLMOTT, Keith. (2003). “Taxonomy: renaissance of Tower of Babel?” *Trends in Ecology & Evolution*, 18(2), 57-79. [https://doi.org/10.1016/S0169-5347\(02\)00061-7](https://doi.org/10.1016/S0169-5347(02)00061-7)
- MATA, Pedro. (1862). *Curso de lengua universal. Lecciones dadas en el Ateneo Científico y Literario de Madrid en 1861*. Librería de D. León Pablo Villaverde.
- MAUTHNER, Fritz. (1910). *Wörterbuch der Philosophie. Neue Beiträge zu einer Kritik der Sprache* (Vol. 2). Georg Müller.
- OTLET, Paul. (1934). *Traité de documentation. Le livre sur le livre. Théorie et pratique*. Mundaneum.
- PANKHURST, E. Sylvia. (1927). *Delphos. The future of international language*. The Bowering Press.
- SOTOS OCHANDO, Bonifacio. (1860). *Diccionario de Lengua Universal, precedido del resumen de su Gramática, y seguido de varios apéndices muy importantes*. Imprenta de J. Martín Alegría.
- STRICKLAND, Lloyd; LEWIS, Harry. (2022). *Leibniz on Binary. The Invention of Computer Arithmetic*. The MIT Press.
- TORO, Alfonso de. (1999). “Borges/Derrida/Foucault: *Pharmakeus/Heterotopia* o más allá de la literatura (*‘hors-littérature’*): Escritura, fantasmas, simulacros, máscaras, carnaval, y... Atlön/Tlön, Ykva/Uqbar, Hlaer, Jangr, Hrön(n)/Hrönir, Ur y otras cifras”. En Alfonso de Toro y Fernando de Toro (Eds.), *Jorge Luis Borges: pensamiento y saber en el siglo xx* (pp. 139-163). Vervuert-Iberoamericana.
- “Wilkins, John”. (1911). En *The Encyclopædia Britannica* (11a ed., Vol. 28, p. 646). The Encyclopaedia Britannica Company.
- WRIGHT HENDERSON, P. A. (1910). *The Life and Times of John Wilkins. Warden of Wadham College, Oxford, Master of Trinity College, Cambridge, and Bishop of Chester*. William Blackwood and Sons.

MEMORIA Y HERMENÉUTICA: EL RECUERDO COMO ACTO DE LECTURA EN “ESTERNO
GIORNO - VAL ROSANDRA” DE CLAUDIO MAGRIS

MEMORY AND HERMENEUTICS: REMEMBRANCE AS AN ACT OF READING IN CLAUDIO MAGRIS'S
“ESTERNO GIORNO - VAL ROSANDRA”

Michelle BRENER MIZRAHI

Facultad de Educación y Humanidades
UNIVERSIDAD ANÁHUAC | Ciudad de México, México
Contacto: michelle.brenermi@anahuac.mx
ORCIDiD: 0009-0005-1383-8165

Resumen

Este artículo aborda la relación entre memoria y hermenéutica en “Esterno giorno - Val Rosandra” de Claudio Magris, un relato que aborda los esfuerzos del protagonista por recordar su pasado a partir de una serie de representaciones mediadas de su juventud. Se parte de la estética de la recepción para plantear que, en el cuento, el recuerdo funciona como acto de lectura en tanto que estas memorias deben ser interpretadas, actualizadas e insertadas en el círculo hermenéutico. En otras palabras, la memoria se vuelve legible. Al mismo tiempo, la estructura del relato tiene un efecto en los procesos de concretización del lector pues, en “Esterno giorno”, los espacios vacíos se comportan como silencios, de modo que dichos procesos necesitan la red de representaciones y mediaciones intradiegeticas, lo cual presenta una variación importante con respecto a cómo se entiende el proceso habitual del acto de lectura. Se argumenta que la relación hermenéutica-memoria apunta hacia algunas interrogantes en la teoría de la recepción pues, al verse inserto en el círculo hermenéutico del protagonista, el lector se

Abstract

This paper centers on the relationship between memory and hermeneutics in Claudio Magris's “Esterno giorno - Val Rosandra”, a story about the protagonist's efforts to remember his past from a series of mediated representations of his youth. The article departs from the aesthetics of reception to posit that, in the story, remembrance functions as an act of reading insofar as these mediated memories need to be interpreted, actualized, and inserted in the hermeneutic circle. In other words, memory becomes legible. At the same time, the story's structure has an effect on the reader's concretization processes since, in “Esterno giorno”, the empty spaces behave like silences. These particularities indicate that the process of concretization needs this network of representations and intradiegetic mediations, which presents a significant variation from how the act of reading is normally understood. This article puts forth that this understanding of the relationship between memory and hermeneutics raises some questions in the context of reception theory. That is, by seeing himself inserted in the protagonist's hermeneutic

ve descentralizado. Si bien lo anterior no provoca una desestimación del planteamiento teórico, sí plantea la apertura de nuevas vías para la interpretación literaria.

circle, the reader is decentralized, which causes, not so much a dismissal of the theoretical framework, as an opening towards new paths of literary interpretation.

Palabras clave: *Claudio Magris* || *Memoria en la literatura* || *Hermenéutica* || *Estética de la recepción* || *Espacio en la literatura*

Keywords: *Claudio Magris* || *Memory in literature* || *Hermeneutics* || *Reader-response criticism* || *Space in literature*

“**E**sterno giorno - Val Rosandra” es el quinto y último cuento de *Tempo curvo a Krems* de Claudio Magris, publicado en 2019. El texto nos presenta un protagonista que, desde la vejez, se sumerge en los recuerdos de su juventud; en particular, su vida antes y después de la Primera Guerra Mundial. Los sucesos previos a la guerra se centran en su relación de amistad con otros tres jóvenes, dos hombres y una mujer, y el interés romántico que los tres hombres (el protagonista y sus dos amigos) tienen hacia ella. El detonante de los recuerdos es la participación del protagonista como consultor en una película que se está grabando acerca de la vida de los cuatro amigos, misma que está basada en una novela escrita por uno de ellos. Es aquí donde se presenta el punto medular del texto: el protagonista reconstruye su pasado mientras está en constante negociación con la mediación de la memoria. Es decir, confronta los recuerdos con sus distintas representaciones, mismas que parten de la novela de su amigo y se van re-mediando en el guion para la película y en la filmación. De este modo, el protagonista se ve inmerso en planos diegéticos que lo llevan a cuestionar su propia existencia como un *yo* unitario. Este cuestionamiento no solamente se debe al desdoblamiento de las distintas representaciones (él como personaje de la novela, él representado por un actor en la película) sino también al efecto irreversible que la guerra ejerció sobre él: “Sí, la Gran Guerra es un velo espeso entre él y las cosas, de entonces y no sólo de entonces; en especial, entre él y sí mismo, el sí mismo de aquellos años que parecían tan abiertos al futuro”(Magris, 2021: s.p.).¹ Un futuro que, además, informa y filtra la aproximación del protagonista a los sucesos de su pasado.

¹ “Sì, la Grande Guerra è uno spesso velo tra lui e le cose, di allora e non solo di allora; specialmente tra lui e sé stesso, quel sé stesso di quegli anni che sembravano così aperti al futuro” (Magris, 2019: 77). El análisis se desprende del texto original en italiano; sin embargo, para facilitar la lectura, en el cuerpo del texto se incluyen las traducciones de Pilar

En este juego entre el protagonista, su propia memoria y las representaciones del pasado mediadas por la novela, el guion y la puesta en escena se entrevén distintos actos de lectura y de interpretación en distintos niveles. En primer lugar, se tiene al protagonista frente al recuerdo de su propia experiencia; en segundo lugar, el protagonista frente al recuerdo mediado (la novela, el guion, el set de grabación y la pantalla); y en un tercer nivel, el lector de “Esterno giorno - Val Rosandra”. En este último caso, el lector no sólo se enfrenta a esta red de representaciones, sino que también tiene que navegar los silencios de la narración y tratarlos como espacios vacíos (Iser, 1987). La complejidad yace en la vinculación del acto hermenéutico con la memoria, pues los *textos*² con los que el protagonista entra en contacto son representaciones mediadas de su pasado y esta yuxtaposición lo lleva a *leer* sus recuerdos. La propuesta es considerar, por una parte, los actos de recuerdo del protagonista como actos de lectura, en donde el recuerdo entra en el círculo hermenéutico, se interpreta y actualiza con cada mediación; y, por otra parte, considerar el efecto que lo anterior tiene en los procesos de concretización del lector.

Los términos empleados arriba —*acto de lectura, espacios vacíos y concretización*— pertenecen al dominio de la estética de la recepción y proveerán la base conceptual, aunque no necesariamente teórica, que sustentará este estudio pues, como veremos, el texto de Magris exige una ampliación de las consideraciones de esta corriente. Asimismo, tomaremos en cuenta los trabajos de los cuales se nutre, en particular la hermenéutica de Gadamer y la fenomenología de Roman Ingarden.

Estética de la recepción: algunas consideraciones

La centralidad del lector y sus interacciones con el texto son la respuesta que la estética de la recepción ofreció frente a las interpretaciones inmanentistas del formalismo ruso o del New Criticism norteamericano. Esta propuesta está representada por dos autores principales, Hans Robert Jauss (2005) y Wolfgang Iser (1987).³ Del primero, es

González Rodríguez para la edición digital en español de Anagrama (Magris, 2021). Las citas originales se incluyen al pie de página para su consulta.

² Texto en el sentido más amplio; es decir, algo que transmite significado.

³ La estética de la recepción y los trabajos de Jauss (2005) e Iser (1987) son mucho más amplios y de consideraciones más complejas de lo que esta sección muestra. Aquí se retoman sólo algunas ideas principales que servirán

importante retomar la idea del horizonte de expectativas, que se define como la suma de conocimiento e ideas preconcebidas que determinan la disposición con la que el público de cada época recibe y, por lo tanto, valora una obra literaria (Jauss, 2005; Viñas Piquer, 2002). Este horizonte está determinado por los factores que integran la tradición literaria —los rasgos del género al que el texto pertenece, la relación del texto con otras obras de la tradición, y la oposición entre el uso literario del lenguaje y su uso práctico (Viñas Piquer, 2002)—. El horizonte de expectativas implica que una obra literaria no puede tener un solo significado, sino que cada momento histórico tendrá una nueva lectura y, por lo tanto, el texto está abierto a la posibilidad de múltiples actualizaciones.

Por su parte, Iser (1987) se pregunta por este proceso de actualización, que no es otra cosa que lo que sucede durante lo que denomina el acto de lectura. Éste acontece en la interacción entre el texto y el lector, y es esta interacción la que está al centro de la propuesta de la estética de la recepción, pues ya no considera al texto como el poseedor de significado, sino que se preocupa por el efecto estético que éste tiene sobre el lector y su participación en la interpretación. Este juego se da cuando la configuración del texto entra en contacto con las conjeturas del lector, a través de lo que Iser denomina espacios vacíos, concepto que retoma de Roman Ingarden y que reformula. Brevemente, dentro de su fenomenología, Ingarden plantea que la literatura está compuesta por cuatro estratos que el lector debe “actualizar” (en Eagleton, 2003: 67): fónico-fonológico, unidades de sentido, objetos representados y aspectos esquematizados (Torner, 2008).⁴

Nos concentraremos en el tercero. Los objetos representados son los objetos, acciones, estados y eventos proyectados por las unidades de sentido que, con ayuda de los aspectos esquematizados, son *concretizados* en la mente del lector (Eagleton, 2003; Torner, 2008; Viñas Piquer, 2002). Sin embargo, siempre existen “huecos” en la forma en que la obra representa estos objetos, pues “es imposible establecer con exhaustividad todas las determinaciones de los objetos individuales” (Torner, 2008: 163); es decir, el texto nunca podrá proveer todas las posibles características asociadas a cada objeto. Estos son los que Ingarden llama espacios de indeterminación, que cada lector “rellena”, o concretiza, partiendo de lo que Jauss llamaría horizonte de expectativas.

directamente para la interpretación de “Esterno giorno - Val Rosandra”.

⁴ El estrato fónico-fonológico se compone de los sonidos que marcan el ritmo, tiempo y melodía del texto; las unidades de sentido son las palabras y oraciones que se consideran totalidades autosuficientes e intencionales; los aspectos esquematizados ayudan a dar verosimilitud a los objetos representados; por ejemplo, aspectos como la temporalidad y la espacialidad.

Lo anterior subraya la importancia fundamental de la participación del lector. Sin él la obra literaria no se realizaría o no existiría (Eagleton, 2003: 66; Tornero, 2008: 161). Iser retoma el concepto de espacios de indeterminación y lo denomina espacios vacíos. Su contribución es plantear que estos activan la interacción entre texto y lector, misma que crea el acto de lectura y da lugar al efecto estético. Es desde el lector que el texto se completa y se actualiza, de modo que existen tantos horizontes y actualizaciones como lectores y lecturas, porque, incluso con cada re-lectura, la experiencia varía y se va abonando a los horizontes de expectativas que, a su vez, alimentan nuevas interpretaciones. Esto apunta hacia el carácter cíclico del acto interpretativo, mejor expresado bajo la figura del círculo hermenéutico (Eagleton, 2003: 64).

De las contribuciones de la hermenéutica de Gadamer a la estética de la recepción podemos resaltar su postura respecto al significado del texto. Para él, “toda interpretación es situacional, moldeada y constreñida por los criterios históricamente relativos de una cultura particular [...] toda interpretación de una obra consiste en el diálogo entre el pasado y el presente” (como se cita en Eagleton, 2003: 62); de modo que, cuando se mueve de un contexto a otro, se le pueden asignar nuevos significados, independientemente de cualquier intención original del autor. Así, cada lector llega al texto con una serie de preconcepciones o expectativas que se van modificando mientras lee, insertándose en lo que en hermenéutica se le llama círculo hermenéutico. Este proceso explica cómo “los elementos individuales [de un texto] son inteligibles en términos del contexto completo, y el contexto completo se vuelve inteligible a través de sus elementos individuales” formando así un todo (Eagleton, 2003: 64). De ahí que “la lectura no [sea] un movimiento lineal, un mero asunto acumulativo: nuestras especulaciones iniciales generan un marco de referencia dentro del cual se interpreta lo que viene a continuación, pero lo que viene a continuación puede retrospectivamente transformar nuestro entendimiento original” (Eagleton, 2003: 67). Así, en el acto de interpretación estamos en un constante vaivén en donde la interpretación, tanto del todo como de las partes, se informa, sí de la propia estructura y horizonte del texto, pero también de la forma en la que vamos llenando los espacios vacíos.⁵ Esto abre la puerta a nuevos entendimientos y actualizaciones.

⁵ Gadamer (2004) llama al encuentro entre el horizonte del texto y el del lector “fusión de horizontes”.

Las preguntas frente a “Esterno giorno - Val Rosandra” serán, entonces, qué sucede con la interpretación cuando el horizonte de expectativas del protagonista se confronta a sí mismo durante sus propios actos de lectura y cuál es el efecto de este caleidoscopio de representaciones para el lector de “Esterno giorno”.

“Si ya no es aquel tiempo, si no existe, ¿se puede decir qué era, cómo era?”: acerca de “Esterno giorno - Val Rosandra”

“Esterno giorno - Val Rosandra”, y *Tempo curvo a Krems* más ampliamente, tienen como punto focal el paso del tiempo. A través de la perspectiva de un protagonista, que en el cuento no tiene nombre propio, el texto regresa constantemente a un evento de su juventud: una excursión que ese personaje hace antes de la Gran Guerra a Val Rosandra, un valle cerca de la actual frontera con Eslovenia, con sus amigos del liceo, dos hombres y una mujer que tampoco tienen nombre. Este es el momento que guía todo el relato y que permite entrelazar las distintas mediaciones en juego. El texto abre con el set de filmación en el mismo río en donde décadas atrás el protagonista, que ahora observa a los actores, intentaba seducir a su amiga, el objeto de su deseo. Aquí encontramos la primera confrontación: la manera en que el director guía el contacto físico entre los actores: “No, no, esto no funciona. La verdad, no se me habría ocurrido, entonces, un gesto semejante, tales confianzas con una joven. Me habría gustado, cómo no, pero en aquella época no..., no era así” (Magris, 2021: s.p.).⁶ De vuelta en su casa relee en el guion las escenas que vio grabar y comienza a reflexionar acerca del pasado y de su representatividad, y es en esta reflexión que se asoman varios de los temas recurrentes en la obra de Magris: la guerra, el trauma, la memoria y, por supuesto, Trieste y *Mitteleuropa*.⁷

⁶ “No, no. La cosa non va. Sinceramente non mi sarebbe neanche venuto in mente, allora, un gesto così, una simile confidenza con una ragazza. Mi sarebbe piaciuto, come no, ma a quei tempi non... non era così” (Magris, 2019: 73).

⁷ No es posible mencionar aquí todos los elementos y referencias a las que alude el texto pues, fiel al estilo narrativo de Magris, en cualquier intento de resumen exhaustivo se corre el riesgo de perder el hilo. Sin embargo, se pueden mencionar algunos: como en casi toda la obra de Magris Trieste aparece como un lugar de encuentro y desencuentro. El protagonista y sus amigos pertenecían a la Trieste austriaca, pero pelearon del lado italiano usando pseudónimos. Su *Mitteleuropa* es intertextual y aparece bajo la forma del propio protagonista, un profesor estudioso de Thomas Mann, que constantemente alude al *Doktor Faustus* (Ver Basso, 2010; Pellegrini *et al.*, 2021; Ricci, 2019).

Para el protagonista la guerra es como un velo que dicta su visión. No sólo no fue la guerra para terminar todas las guerras, sino que a la devastación del Carso y de Verdun que vivió en carne propia (incluso fue condecorado con una medalla), le siguieron los Camicie Nere y la Risiera, “único horno crematorio que existió en Italia” (Magris, 2021: s.p.).⁸ La guerra fue un diluvio del cual no nació un nuevo mundo, ni otro Adán que no tuviera la cara de Hitler o de Stalin, entonces ¿cómo puede ahora aproximarse a ese *antebellum* y a ese joven que aún creía en un futuro “de paz y de fraternidad” (Magris, 2021: s.p.).⁹ Frente a esta imposibilidad de verse a sí mismo en el actor que juega su papel o en su yo del pasado, concentra sus esfuerzos en intentar encontrarla a *ella* en la actriz: “Grandes ojos verdes como los de ella entonces, un verde más diluido, no, más claro” (Magris, 2021: s.p.).¹⁰

A lo largo del relato la ubicación del protagonista cambia constantemente entre el set de filmación, su casa, y un café triestino. Acompañado siempre del guion sus recuerdos de la guerra comienzan a mezclarse con aquellos de la posguerra. Nos enteramos que uno de los amigos, muerto ya, fue el que escribió la novela acerca de los cuatro (“Otra capa entre él y sí mismo” (Magris, 2021: s.p.)),¹¹ sobre la cual se basa la película; que el otro, muerto también, era un gran traductor de literatura alemana (“Ya, traducir; otra escritura, una búsqueda de verdad que descubre siempre una un poco diferente, necesariamente falseada” (Magris, 2021: s.p.));¹² y que ella se fue de Trieste después del liceo, se convirtió en psiquiatra infantil y que, cuando el director la contactó, se negó a participar en la película (“recuerdo todo de entonces, y muy bien, pero lo recuerdo de mala gana y no me gusta hablar de ello” (Magris, 2021: s.p.)).¹³

En la parte final del texto el protagonista regresa a sus recuerdos de *ella* y recanaliza su energía y deseo hacia Magda, la actriz, quien es la única con nombre propio. El proceso de grabación concluye y el final del relato muestra al protagonista con Magda tomando *vin brûlé* en una *osteria*. Él le pregunta si, al grabar una escena de amor, realmente se besan los actores. Ella le regresa la pregunta: ¿y ellos dos (el protagonista

⁸ “unico forno crematorio esistito in Italia” (Magris, 2019: 78).

⁹ “di pace e di fraternità” (Magris, 2019: 77).

¹⁰ “Grandi occhi verdi come quelli di lei allora, un verde più sbiadito, no, più chiaro” (Magris, 2019: 74).

¹¹ “Un altro strato fra lui e sé stesso” (Magris, 2019: 80).

¹² “Già, tradurre; un altro scrivere, una ricerca di verità che ne scopre una sempre un po’ diversa, necessariamente contrafatta” (Magris, 2019: 80).

¹³ “ricordo tutto, di allora, e benissimo, ma lo ricordo malvolentieri e non mi fa piacere parlarne” (Magris, 2019: 82).

y *ella*) se besaron verdaderamente? Frente a su silencio Magda se despide con un beso, “un beso fugaz en la boca, solo en los labios” (Magris, 2021: s.p.),¹⁴ y el narrador da la impresión de querer decir algo más, pero nos deja sólo con un “No..., pero...” (s.p.).¹⁵

“La verdad es siempre un poco mentirosa”: acto de lectura, acto de recuerdo.

La pauta para tratar el recuerdo como lectura la da el propio protagonista al inicio del relato. Cuando está en el set de filmación por un momento los actores pasan a segundo plano y su mirada se enfoca en el movimiento del agua en el río junto con el resplandor que refleja. Algo en esa escena lo remite al pasado o, más bien, trae el pasado de vuelta a él: “El ojo, dijo un colega suyo en una aplaudida conferencia, cuando ve reconoce, las imágenes que llegan a la retina son un libro o fragmentos de un libro ya escrito en la memoria y depositado en alguna estantería abarrotada de donde reaparecen” (Magris, 2021: s.p.).¹⁶ Aquí se establece una relación entre memoria, texto e imagen que forma una red compleja y guía los encuentros del protagonista con el pasado. Estos encuentros se dividen entre aquellos en los que se enfrenta a sus recuerdos sin aparente mediación externa y aquellos en donde se enfrenta al recuerdo mediado por la novela, el guion, el set de grabación, y la pantalla. No obstante, el hecho de concebir la memoria como un lugar textual permite entender el recuerdo como un acto de lectura y, por lo tanto, abierto a interacciones con horizontes de expectativas. De modo que, conforme avanza el relato, las reflexiones sobre los cruces entre la experiencia y la mediación se vuelven cada vez más frecuentes.

El protagonista se encuentra en el set porque el director necesitaba que le dijera cómo era el modo de ser de aquella generación de 1910 y poder recrear la atmósfera de ese tiempo. Aquí es donde comenzamos a ver la relación que el protagonista tiene con su propio pasado. El problema es que el mundo no volvió a ser igual después de

¹⁴ “un bacio leggero sulla bocca, solo sulle labbra” (Magris, 2019: 88).

¹⁵ “non che... però...” (Magris, 2019: 88).

¹⁶ “Locchio, ha detto quel suo collega in un’applaudita conferenza, quando vede riconosce, le immagini che arrivano alla retina sono un libro o frammenti di un libro già scritto nella memoria e riposto nell’ombra di qualche scaffale strazeppe da dove riemergono” (Magris, 2019: 72).

la guerra que, como el diluvio bíblico, arrasó con todo. Él sí tuvo sitio en el “arca destrozada”, pero no está muy seguro de qué versión de él regresó, si es que regresó. Ya decíamos anteriormente que su experiencia en la guerra actúa como un velo que determina sus lecturas del pasado. Desde su presente entiende que tanto él como sus dos amigos fueron meros instrumentos en el teatro de la historia, olvidados ya:

Después el futuro cayó como la guillotina, telón cerrado tras el espectáculo y ellos cuatro detrás del telón, en el escenario vacío; no, ellos tres, ella se escaulló entre los pliegues del telón, se mezcló y tal vez sigue mezclándose con el gentío. Sí, muchedumbre caliente y sudada, de acuerdo, pero caliente de vida, mientras que nosotros estábamos solos, desaparecidos, ilocalizables en el teatro desierto. Ni siquiera máscaras, utillaje repuesto en el almacén de los trajes del teatro, poca diferencia entre él y los otros dos amigos que pasaron, entretanto, a mejor vida. (Magris, 2021: s.p.)¹⁷

Aquí es clara la alusión al teatro de la guerra. Sus amigos y él se terminan confundiendo los unos con los otros porque en la multitud de soldados, de jóvenes que creían fervientemente en la bondad de la lucha, muertos o vivos, jugaron su papel y perdieron cualquier punto de referencia, incluso a sí mismos. Fue tanto que incluso su medalla de plata (y la de oro de su amigo), el signo material de su éxito en la guerra, el recordatorio de que volvió de ella, terminó guardada en un cajón porque se negó a usarla con todos los fascistas “abriendo cabezas y ensuciando el nombre de Italia” (Magris, 2021: s.p.).¹⁸ Ella, en cambio, escapó y se mezcló con la vida.

La sensación de haber perdido el futuro dicta como pasado; sus referentes parecen haberse quedado desvinculados. Ciertamente cuenta con sus lecturas; es, después de todo, un gran profesor de literatura alemana. Sin embargo, por más que evoca a Faust, por más que intenta convertirlo en su clave de interpretación, a diferencia de Faust, él no rejuvenece (ni siquiera a través del recuerdo) y lo único que le queda es

¹⁷ Poi il futuro calato come una ghigliottina, sipario chiuso dopo lo spettacolo e loro quattro dietro quel sipario, sul palcoscenico vuoto – no, loro tre, lei è sgusciata via fra le pieghe del sipario, si è mescolata e continua forse a mescolarsi tra la folla. Sì, ressa calda e sudata, d'accordo, ma calda vita, mentre noi soli, spariti, irreperibili nel teatro deserto. Maschere, neanche, attrezzerie riposte nel deposito costumi del teatro, poca differenza fra lui e gli altri due amici, passati intanto a miglior vita. (Magris, 2019: 79-80)

¹⁸ “in giro spaccando teste insozzando l'Italia e il suo nome” (Magris, 2019: 77).

una representación de su juventud. Es aquí donde se empiezan a entrelazar las distintas mediaciones de esta representación. Mientras el protagonista lee y relee el guion y la novela sentado en el café, cerca del final del relato, el lenguaje cinematográfico y literario comienzan a permear en su tren de pensamiento:

Sus vidas detenidas en aquel tiempo, como cuando se detiene la proyección de una película y las imágenes se quedan quietas, una sonrisa rígida sobre una bella boca, una mirada congelada. Solo ella, piensa mientras sigue leyendo y releendo el guion, parece moverse en un espacio diferente. Solo ella, la extranjera que se iría a Viena, a Milán, a Berlín o quién sabe adónde, tenía un futuro. Ellos tres, en cambio, ya póstumos, con sus vidas quemadas en la espera y en la preparación de la vida, antes de que ella llegase. Rojo del amanecer, no, rojo de la tarde. Perdonadme, perdonadnos también a nosotros que se haya hecho de noche [...] Y ella...en el fondo no la envidia. Irse, huir probablemente no basta. No es cierto que su libre e intenso destino haya sido más feliz que el papel de ellos tres. (Magris, 2021: s.p.)¹⁹

En el café se siente protegido de la historia porque ahí dentro no hay resplandores en el agua que lo lancen al recuerdo, como le sucedió al inicio y durante la filmación. Aquí las concretizaciones de sus actos de lectura se comienzan a entretrejer: su vida es como la escena pausada de una película porque después de la guerra no tuvo más vida; la vida ya sólo es posible a través de la representación y la mediación. Esta escena es climática ya que se presenta como una especie de fusión de horizontes en donde sus lecturas de la novela, del guion y de la película se funden con sus propios recuerdos y los informan.

El protagonista llega a este punto luego de una serie de encuentros con las reconstrucciones antes mencionadas que se van complejizando, pues cada representación

¹⁹ La loro vita bloccata a quel tempo di allora, come quando si blocca la proiezione di un film e le immagini sono ferme, un sorriso irrigidito su una bellissima bocca, uno sguardo congelato. Solo lei, pensa continuando a leggere e rileggere la sceneggiatura, sembra muoversi in uno spazio diverso. Solo lei, la straniera che sarebbe andata via, a Vienna, a Milano, a Berlino o chissà dove, aveva un futuro. Loro tre, invece, già postumi, la loro vita bruciata nell'attesa e nella preparazione della vita, prima che questa venisse. Rosso dell'aurora, no, rosso della sera. Perdonatemi, perdonate anche a noi che si sia fatta sera [...] E lei...in fondo non la invidia. Andarsene, fuggire probabilmente non basta. Non è certo che il suo libero e corposo destino sia stato più felice di quello cartaceo di loro tre. (Magris, 2019: 85)

parte de una previa, distanciándose así del referente original, su propio recuerdo.²⁰ La primera de estas mediaciones es la novela de su amigo:

Otra capa entre él y sí mismo, aquellas páginas en las que puedes leer su historia de entonces son una tapadera, un manto interpuesto entre él y su vida. Ciertamente no es culpa de su amigo escritor, el mejor de los tres; la novela es buena, fuerte, pero él, al leerla y admirarla, tiene la sensación de que aquellas páginas le han sustraído un poco de su vida, un bello retrato tras el cual se esconde el rostro. (Magris, 2021: s.p.)²¹

La segunda es la película, incluidos el guion, el set, la pantalla y los actores, principalmente quien lo interpreta:

Y ahora la película, su celuloide, otra palada de tierra sobre su vida, sobre la vida de ellos. Sus rostros, no, otros, otras voces [...] y después en la pantalla, con otras caras, otras voces, otros gestos.

[...]

No, no es su sosias, es otro. No hay realmente dos, de otros, uno en aquella página ciclostilada y pronto también otro en las secuencias de la película —el director le ha mostrado un par de ellas, es difícil comprender nada en aquellos fragmentos sueltos—. De todas formas él, sentado en la butaca en su casa, en su biblioteca, no es ni el uno ni el otro, ni aquel joven romano que no le parece precisamente un Clark Gable, ni ese personaje ahora inasible que fue él mismo y que hoy ya no es. (Magris, 2021: s.p.)²²

²⁰ Aquí interviene otro grado de complejidad porque el recuerdo “original” también está mediado. Si tomamos en cuenta que ya desde los orígenes de los estudios de memoria con Maurice Halbwachs se plantea que la memoria se construye siempre desde el presente y que recordamos a partir de una serie de marcos sociales, tenemos que ningún recuerdo regresa a nosotros en estado puro y, por lo tanto, también se interpreta desde un horizonte en constante actualización (Halbwachs, 1994 y 1997).

²¹ Un altro strato fra lui e sé stesso; quelle pagine in cui può leggere la sua storia di allora sono un paravento, una coltre calata fra lui e la sua vita. Non è certo colpa dell'amico scrittore, il migliore di loro tre; il romanzo è bello, forte, ma lui, leggendolo e ammirandolo, ha la sensazione che anche quelle pagine gli abbiano sottratto un po' della sua vita, un bel ritratto dietro il quale il volto si nasconde (Magris, 2019: 80).

²² E ora il film, la sua celuloide, altra palata di terra sulla sua vita, sulla loro vita. I loro volti, no, altri, altre voci [...] e poi c'è lo schermo, con altre facce, altre voci, altri gesti. [...] No, non è il suo sosia, è un altro. Ce ne sono veramente due, di altri, uno in quella pagina ciclostilata e presto pure un altro nelle sequenze del film – il regista gliene ha fatto vedere

En la descripción de estas representaciones vemos una actitud ambivalente del protagonista. Son obstáculos o calcos que interfieren o que afirman la desaparición de la historia real; pero, al mismo tiempo protegen. Son pantallas, cortinas que proveen una alternativa. Durante estos acercamientos el protagonista está siempre consciente de las implicaciones de la mediación y del desdoblamiento, pero no por eso deja de ser seducido por sus posibilidades.

Esto se ejemplifica con el encuadre de Trieste en la película. Se muestran sólo pedazos de la ciudad: algún techo, una estatua, el mar. El director alega falta de presupuesto y sostiene que aquellos fragmentos deberían ser suficientes para sugerir y evocar la Trieste de entonces, pero, para el protagonista las tomas muestran una ciudad bellísima e inexistente. Lo mismo sucede con las representaciones de su vida. Éstas evocan y sugieren, pero dejan espacios vacíos lo suficientemente amplios para ser concretizados de manera menos dolorosa:

Lee con interés, en ciertos momentos hasta con ternura, aquella historia, preguntándose si es en realidad la suya o al menos la de ellos, la de los cuatro y, por tanto, también la suya. La historia verdadera de ellos —¿verdadera?— más confusa y lejana que la que han puesto en papel para la película. Estratos de tiempo se interponen entre él y su historia de entonces, la de ellos; papel de seda cada vez más descolorido de un presunto folio original. La misma historia, no, la misma no, ahora más incierta, ahora más imperiosa, algún jirón ilegible, algún otro más claro. Otras palabras, otras cosas se superponen en su cabeza a las que está leyendo; no muy diferentes, casi las mismas pero no las mismas, dolorosamente otras. (Magris, 2021: s.p.)²³

un paio, è difficile capire qualcosa da quei pezzi slegati. Comunque lui, seduto in poltrona a casa sua, nella sua biblioteca, non è né uno né l'altro, né quel giovanotto romano che non gli sembra proprio Clark Gable né quel personaggio ormai inafferrabile che è stato lui stesso e che lui non è più. (Magris, 2019: 80- 81)

²³ Legge con interesse, in qualche momento anche con tenerezza, quella storia, chiedendosi se sia proprio la sua o almeno la loro, di loro quattro e dunque anche la sua. La loro storia vera - vera? - più confusa e lontana di quella ora messa su carta per il film. Strati di tempo s'interpongono tra lui e la sua, la loro storia di allora; veline sempre più sbiadite di un presunto foglio originale. La stessa storia, no, non la stessa, ora più incerta ora più imperiosa, qualche brandello illeggibile, qualcos'altro più chiaro. Altre parole, altre cose nella sua testa si sovrappongono a quelle che sta leggendo; non molto diverse, quasi le stesse ma non le stesse, dolorosamente altre. (Magris, 2019: 76)

Lo anterior explica por qué el protagonista, sentado en el café, termina por preferir su futuro de papel. Frente a la novela o a la película, sus lecturas previas (Mann, Goethe, y Rilke) no bastan para llenar los espacios vacíos porque los referentes que necesita provienen de una experiencia cubierta por un velo demasiado espeso, y atravesarlo sería demasiado doloroso. A esto se le suma la insistencia, a veces contradictoria, en que ese *yo* del pasado dejó de existir poco tiempo después de la excursión a Val Rosandra. Esto ocurre cuando el protagonista regresa al set a observar las últimas tomas de las escenas de Magda con el actor y siente celos de aquel que debería de ser él: “Sinceramente soy, era mejor. En cambio, él se mueve, sube, baja y vuelve a subir por aquellas rocas, rodea a Magda por la cintura” (Magris, 2021: s.p.).²⁴ Así, cada acto de lectura de la novela, del guion, o del set se integran al círculo hermenéutico y proveen nuevas claves de interpretación para el recuerdo.

“Nunca se debe saber todo de quien se ha ido”: el lector de “Esterno giorno - Val Rosandra”

Hasta el momento se ha hablado de los actos de lectura a nivel intradieгético, pero esta misma red compleja de interpretación se traslada al lector del relato. Para llenar los espacios vacíos el lector no parte solamente de la reconstrucción de los actos de recuerdo del protagonista; también, se enfrenta a los espacios vacíos del narrador. La estructura de la narración parece responder a la crítica que el protagonista hace de la novela y de la película (“porque pone en orden lo que no tiene y no puede—¿no debe?— tener orden: los años, los minutos, las historias”) presentando un fluir de sucesos y voces cuyo efecto es abrumador (Magris, 2021: s.p.).²⁵ El narrador fluctúa entre la tercera y primera persona y las escenas entre el recuerdo y las mediaciones, de modo que la lectura se vuelve también un proceso de reconstrucción que gira en torno al mismo evento central: lo que pasó entre el protagonista y *ella* durante la excursión a Val Rosandra.

²⁴ “Sinceramente sono, ero meglio. Lui però si muove, sale scende e risale su quelle rocce, cinge Magda alla vita” (Magris, 2019: 87).

²⁵ “perché mette in ordine ciò che non ha e non può – non deve? – avere ordine: gli anni, i minuti, le storie” (Magris, 2019: 86).

Para entender lo sucedido durante y después de la guerra el lector puede acudir a lo que el propio texto provee, también a la obra de Magris más ampliamente y a otras lecturas para llenar los espacios vacíos. Sin embargo, la reconstrucción de la relación entre los cuatro amigos resulta más complicada porque estos espacios se presentan bajo la forma de silencios que están intencionalmente marcados con el uso de puntos suspensivos. En un par de excepciones la elipsis se reserva para *ella*. Sabemos que ese día en Val Rosandra el protagonista logró dejar a sus amigos atrás pero no tenemos claro qué sucedió cuando se quedaron solos: “junto a ella, había logrado dejar atrás a los otros dos, para nada, por otra parte. Bueno, casi nada. Ya, entonces no se hacía” (Magris, 2021: s.p.).²⁶ En las últimas dos frases tenemos una construcción interesante. El “casi nada” aunado al “en ese entonces no se usaba”, que ya había aparecido cuando discute con el director acerca de las interacciones habituales entre hombres y mujeres en esa época, unen nuevamente el recuerdo con la mediación. A pesar de que en esos puntos suspensivos se esconda el deseo, podemos deducir que no hubo un contacto físico tal como el de los actores en esas primeras tomas —él la abraza por detrás, le pone las manos sobre los senos y descansa la cara en su nuca—, pero sabemos que algo sucedió. Tampoco tenemos claro el grado de rivalidad entre los tres hombres que compartían su amor por la mujer, más allá de que uno de ellos se dio un disparo “por ella” y murió sesenta años después en eventos presuntamente desvinculados, y que aquel día en Val Rosandra, el protagonista logró estar un momento a solas con ella. Pero, de nuevo, no tenemos acceso a todo:

El jovencuelo repite muchas veces la misma escena en el plató, con el disgusto de la actriz, que se desenvuelve mucho mejor...Pero en realidad las cosas también fueron así entonces...Tres jóvenes torpes e inmaduros, con la cabeza llena de fantasías y de libros, y una mujer...A saber qué pensaba y sentía ella de verdad... Sí, se da perfecta cuenta de su torpeza de entonces o mejor aún, se corrige para consolarse, de aquella torpeza que ahora parecería aún mayor. Tal vez uno así, quién sabe, habría podido gustarle, aquella vez...Pero yo...”. (Magris, 2021: s.p.)²⁷

²⁶ “insieme a lei, era riuscito a seminare gli altri due – per niente, poi. Insomma, quasi niente. Già, allora non si usava.” (Magris, 2019: 76).

²⁷ Quel giovanotto ripete tante volte sul set la stessa scena, con disappunto dell'attrice che se la cava molto meglio... Ma in fondo anche allora era andata così... Tre ragazzi goffi e acerbi, con la testa piena di fantasticherie e di libri, e una donna... Chissà cosa pensava e sentiva veramente lei... Sì, si rende bene conto della propria goffaggine di allora

En este pasaje observamos a tres jóvenes que, inmaduros y torpes, desilusionan a una mujer que se las arregla mucho mejor. El protagonista no sabe ni qué pensaba o sentía ella ni qué pudo haberle gustado “aquella vez”, y con el uso de los puntos suspensivos, el lector entiende que el protagonista no logró cumplir cual sea que haya sido esa expectativa.

Más adelante, cuando regresa al set a observar las últimas tomas, al ver a Magda, vuelve a pensar en *ella*, y se lamenta que no exista memoria del olor: “Qué olor tenía ella entonces encaramándose sudada a aquellas rocas, su cuello junto a mi cara” (Magris, 2021: s.p.).²⁸ En los silencios se abre el juego interpretativo de lo que pudo haber sucedido con su amiga para después dirigir nuestra mirada hacia su relación con Magda, cuyo olor le es atractivo: “Y sí, a pesar de la edad” (Magris, 2021: s.p.). Esto permitiría interpretar la última escena del relato, cuando Magda se despide de él con un beso, como una consumación del deseo un tanto trunca, similar a la que suponemos tuvo lugar con *ella* en Val Rosandra. Sin embargo, las últimas palabras, “Non che...però...” (No..., pero...), abren nuevamente un espacio, y dudamos de nuestra interpretación. Es como si el texto jugara con el círculo hermenéutico.

La relación entre el protagonista y estas dos mujeres ilustra que hay mucho en el texto que se mantiene en las sombras, y cerca del final del relato se ofrece una pista del porqué:

Ya, mis nietos encontrarán esas fotografías...y también las poesías en mi cajón. Bueno, son ya bastante mayores para saber cómo es el mundo y esas poesías habrían podido escandalizar a los enseñantes de entonces, hoy los adolescentes escriben seguro bastante peor. Mis nietos no sé, pero...y esas poesías... un poco feas, lo sé, aunque...también las fotografías, en el fondo... de todos modos, en general no debería saberse nunca. Nunca se debe saber todo de quien se ha ido. (Magris, 2021: s.p.)²⁹

o meglio, corregge per consolarsi, di quella che ora sembrerebbe, anzi sarebbe una vera goffaggine. Magari uno così, chissà, avrebbe anche potuto piacerle quella volta...Ma io... (Magris, 2019: 82)

²⁸ “Che odore aveva lei allora, arrampicandosi sudata su quelle rocce, il suo collo vicino al mio viso” (Magris, 2019: 86).

²⁹ Già, i miei nipoti troveranno quelle fotografie...e anche quelle poesie nel mio cassetto. Poco male, anche loro sono grandi abbastanza per sapere come va il mondo e quelle poesie avrebbero potuto scandalizzare solo gli insegnanti di allora, adesso i ragazzi scrivono di sicuro ben di peggio. I miei nipoti non so, ma...e quelle poesie...un po' brutte, lo so, anche se...pure le fotografie, in fondo...comunque, in generale non si dovrebbe mai sapere. Non si deve mai sapere tutto di chi se ne è andato. (Magris, 2019: 87)

No se debe nunca saber todo acerca de los que se han ido; de *ella*, de sus amigos y de él mismo cuando se muera, ni siquiera a través de su poesía o sus fotografías de las que solamente podemos hacernos una idea antes de que intervenga el silencio. Y quizá esta sea la clave para interpretar todo el relato; no tenemos acceso a todo porque no debemos tenerlo. Entonces, como lectores, llenamos los silencios con nuestra propia expectativa de ese deseo.

Conclusiones

Una aproximación a "Esterno giorno - Val Rosandra" desde los conceptos de la estética de la recepción provee un acercamiento de la hermenéutica con la memoria. Considerar los actos de recuerdo como actos de lectura permite entender la relación del protagonista con el pasado y el papel que juegan las distintas representaciones y mediaciones en esa relación. Al ser la memoria algo *legible*, se actualiza e interpreta con cada nuevo encuentro de horizontes, de la misma manera que la lectura de la novela, el guion y el set se actualiza a partir del encuentro con la memoria. Estas interacciones conforman un círculo hermenéutico que se comporta de manera particular porque el juego entre las partes y el todo parte de una fragmentación: el horizonte de expectativas del protagonista se enfrenta con sus propios velos en una lectura autorreferencial que impide llenar los espacios vacíos, así que termina por alimentarse de otros referentes mediados. Y es frente a esto que encontramos algunas limitantes en la teoría, particularmente cuando se pasa de lo intradieгético al lector.

Para los teóricos de la recepción el lector es central porque es desde él que el texto se completa y se actualiza al momento de llenar los espacios vacíos. El problema es que en construcciones narrativas tan complejas y fragmentadas como "Esterno giorno", en donde los espacios vacíos son propiamente silencios, el horizonte de expectativas como lo plantea Jauss no se sostiene porque la concretización no sigue el proceso habitual y necesita la red de representaciones y mediaciones intradieгéticas. En este sentido, el lector termina inserto en el círculo hermenéutico del protagonista porque, en esta relación hermenéutica-memoria, los recuerdos son de él, lo cual descentraliza al lector. De ahí la propuesta de ampliar, más que de criticar, las consideraciones de la estética de la recepción, pues permite partir de sus conceptos al tiempo que se actualizan sus esferas aplicación, lo que posibilita nuevos acercamientos y vías para la interpretación literaria.

Referencias bibliográficas

- BASSO, Sara. (2010). *Nel confine. Riletture del territorio transfrontaliero italo-sloveno*. Edizioni Università di Trieste.
- EAGLETON, Terry. (2003). “Phenomenology, Hermeneutics, Reception Theory“. En *Literary Theory. An Introduction* (pp. 47-78). University of Minnesota Press.
- GADAMER, Hans-Georg. (2004[1975]). *Truth and Method*. Continuum.
- HALBWACHS, Maurice. (1994 [1925]). *Les cadres sociaux de la mémoire*. Albin Michel.
- HALBWACHS, Maurice. (1997 [1950]). *La mémoire collective*. Albin Michel.
- ISER, Wolfgang. (1987). *El acto de leer. Teoría del efecto estético*. Taurus Ediciones.
- JAUSS, Hans Robert. (2005[1982]). *Toward an Aesthetic of Reception* (Timothy Bahti, Trad.). University of Minnesota Press. (Obra original publicada en 1970)
- MAGRIS, Claudio. (2019). *Tempo curvo a Krems*. Garzanti.
- MAGRIS, Claudio. (2021). *Tiempo Curvo en Krems* (Pilar González Rodríguez, Trad.). Anagrama.
- PELLEGRINI, Ernestina; FASTELLI, Federico; SALVADORI, Diego (Eds.). (2021). *Firenze per Claudio Magris*. Firenze University Press. <https://doi.org/10.36253/978-88-5518-338-3>
- RICCI, Laura. (2019). *Sempre altrove fuggendo: protagoniste di frontiera in Claudio Magris, Orhan Pamuk, Melania G. Mazzucco*. Vita Activa.
- TORNERO, Angélica. (2008). “Indeterminaciones y espacios vacíos en Roman Ingarden y Wolfgang Iser“. *Anuario de Letras Modernas*, 13, 159-172. <https://doi.org/10.22201/ffyl.01860526p.2006.13.709>
- VIÑAS PIQUER, David. (2002). *Historia de la crítica literaria*. Ariel.

ALM DOSSIER

LADY LAZARUS:

RESUCITACIONES DE LA OBRA Y LA FIGURA DE SYLVIA PLATH

LM

NOTA EDITORIAL DOSSIER

LADY LAZARUS: RESUCITACIONES DE LA OBRA Y LA FIGURA DE SYLVIA PLATH

*Worse
Even than your maddening
Song, your silence.*

SYLVIA PLATH, "LORELEI"

Los cuerpos espectrales, las voces que vienen desde el agua o de la oscuridad de la mesa de la ouija, las resucitaciones de los muertos a partir de sus efigies y los cadáveres que repentinamente se levantan, andan y, sobre todo, hablan, habitan la obra de Sylvia Plath, pero no se circunscriben a ella. La representación fantasmal de Plath se desborda desde las páginas de sus libros y habita la imaginación de quienes la hemos leído a través del tiempo. La publicación póstuma de buena parte de su obra enmarcada y, a menudo, promovida por las industrias culturales a partir de su particular biografía y de su temprana muerte ha acarreado consigo una aproximación cuasi necrológica a su poesía. Porque las circunstancias de su muerte —su juventud, aparentes motivaciones y conmovedora atención a los últimos detalles, entre otros asuntos— han cautivado nuestro interés como comunidades lectoras tan poderosamente, se suele leer la obra de Plath en conexión con su suicidio y se suele “leer” su suicidio en conexión con su obra. Sin embargo, por más fascinante que nos resulte su historia, no continuaríamos hablando de ella como lo hacemos si su escritura no nos brindara una poderosa combinación de enigma formal y urgencia temática. Tras la realización del coloquio “Lady Lazarus: Sylvia Plath y sus resucitaciones” en la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM en 2022, le propusimos al *Anuario de Letras Modernas* lanzar una convocatoria abierta que nos permitiera tomar el pulso de los estudios y las aproximaciones críticas a la obra y figura de esta poeta. Tanto en dicho evento como en este *dossier* tratamos de centrarnos no tanto en la muerte de Plath, sino en su eterno retorno a la vida a través de la memoria y del diálogo directo que se entabla a través de la lectura.

A más de 60 años de su muerte en 1963 y a 90 años de su nacimiento en 1932, Plath posee en la actualidad múltiples vidas. Como sujeto encarnado, ha sido objeto de diversos acercamientos biográficos. Tan sólo en los últimos cuatro años, al menos dos nuevas biografías han dejado huella en el ya nutrido mercado editorial en torno a la vida de Plath.¹ En el caso de su figura autoral, parece ser mucho menor lo que hizo la poeta por construirla en vida que lo que las editoriales, el periodismo cultural, la crítica literaria, los círculos académicos y los públicos lectores han hecho póstumamente. Sus fotografías, diarios y cartas han sido reclamados en nombre del interés público de manera que no podemos desvincularlas de las dinámicas del mercado literario. Como fenómeno cultural, las comparaciones entre Plath y Taylor Swift² y las cuentas en redes sociales dedicadas a la obra y vida de la poeta, entre otras expresiones, la han mantenido como una referencia de sobra vigente, en particular relacionada con una sensibilidad y una expresividad femeninas. En cuanto a su producción literaria en sí, está en puerta una nueva edición de los poemas reunidos de Plath, con la que posiblemente se logre liberar su poesía del criterio editorial que la mirada de Ted Hughes impuso sobre ella, esfuerzo ya iniciado en 2004 con la publicación de *Ariel: The Restored Edition*, que incluye todos los poemas pensados por Plath para dicho volumen y en el orden que ella había previsto, así como las versiones facsimilares. También se espera la primera compilación de toda su obra prosística. Esto se sumará a la publicación de *The Unabridged Journals of Sylvia Plath* en 2000 y de la correspondencia completa en *The Letters of Sylvia Plath* en 2018 e incluso a la de su obra gráfica en *Eye Rhymes: Sylvia Plath's Art of the Visual* de 2007, lo que en su conjunto arrojará nueva luz sobre la variedad de temas en los que la autora se interesó y sobre su incansable labor de escritura.³

En cada una de estas dimensiones —la persona, el fenómeno cultural y la obra—, Plath ha sido objeto de forcejeos, negociaciones y reivindicaciones. En algún momento se llegó a debatir, por ejemplo, si su obra era suficientemente buena (Bloom, 2001: 9),

¹ Véanse las recientes biografías de Plath escritas por Heather Clark, *Red Comet: The Short Life and Blazing Art of Sylvia Plath* (Vintage, 2020) y Emily Van Duyne, *Loving Sylvia Plath: A Reclamation* (Norton, 2024).

² Véanse como ejemplos “Here’s why Taylor Swift is the new Sylvia Plath”, de Eleanor Spencer-Regan, publicado en el diario británico *The Independent*, o, en el ámbito académico, la tesina de Alejandra Escutia Angulo *Voces líricas femeninas vs. la violencia patriarcal: un estudio sobre el uso de las imágenes de muerte y resurrección en la escritura de Sylvia Plath y Taylor Swift*.

³ Véanse las presentaciones de Amanda Golden y de Peter K. Steinberg en *The Sylvia Plath Symposium at Hunter College — Session One: The Work*, organizado por el Roosevelt House Public Policy Institute.

aunque en la actualidad el consenso es que ésta posee un mérito indudable. También se ha discutido si su obra hace un uso ilegítimo y ofensivo del sufrimiento del pueblo judío en los campos de concentración, como señaló Irving Howe (1975: 163). Similarmente, a través de su escritura, vida y legado se han librado controversias vinculadas, entre otros, con el feminismo (¿qué tan feminista era Plath?), el confesionalismo (¿qué es este estilo poético y cómo puede leerse?) y la relación entre salud mental y creación poética (¿el trastorno depresivo de Plath se ha romantizado, fetichizado y estigmatizado en detrimento de su dignidad personal y su proyecto artístico?) (Clark, 2024: 2-13). De igual manera, más recientemente se ha señalado la presencia de estereotipos racistas en su escritura (Helle, 2022: 11). Muy probablemente, su obra y su biografía —debido a los temas y el carácter autobiográfico de su producción literaria, la singularidad de su historia de vida y el mito resultante de todo lo anterior— seguirán siendo una arena en la que se libren éstas y otras batallas de relevancia cultural.

El estudio académico de la obra de Sylvia Plath inició en la década de 1970, alrededor de diez años después de la muerte de la autora y de la primera publicación de *Ariel* en 1965. La tendencia en esos primeros años fue analizar su escritura desde el punto de vista biografista, feminista y psicoanalítico. En 1981 se publicó *Collected Poems*, libro aún editado por Hughes, que obtuvo el premio Pulitzer de poesía y que tuvo el efecto de consolidar su fama literaria e incentivar aún más los acercamientos académicos a su poesía. Las aproximaciones feminista y psicoanalítica continuaron hasta la década de los noventa, a las cuales se fue sumando un interés por contextualizar la obra de Plath en el entorno histórico y cultural de la posguerra, así como un interés en su uso de referentes míticos. De estas primeras décadas, los estudios más influyentes probablemente son *Sylvia Plath: The Wound and the Cure of Words* (1990) de Steven Gould Axelrod —libro que combina una aproximación psicoanalítica y feminista y que sitúa el proyecto de Plath de construirse a nivel textual dentro de una tradición poética predominantemente masculina— y *The Haunting of Sylvia Plath* (1992) de Jacqueline Rose —libro de enfoque feminista que indaga sobre cómo Plath ya era desde entonces un ícono cultural que obsesiona (*haunts*) a nuestra cultura.

A continuación, presentamos un muy breve recorrido por algunos de los estudios más relevantes que se han realizado sobre la obra de esta autora del año 2000 a la fecha. *The Other Sylvia Plath* (2001) de Tracy Brain se propone abordar lo escrito por Plath desde diferentes enfoques no biografistas, como cuestiones de hibridez cultural y

nacionalidad, la ecocrítica, la influencia de Virginia Woolf en Plath y la de Plath en Ted Hughes. *Writing Back: Sylvia Plath and Cold War Politics* (2002) de Robin Peel insiste en una lectura no despolitizada de la obra de la poeta y establece relaciones entre ésta y la retórica de la Guerra Fría. En 2006 se publicó *The Cambridge Companion to Sylvia Plath*, editado por Jo Gill. Sin duda una contribución mayor al estudio sobre la autora, este volumen se divide en dos: la sección de contextos se ocupa, desde una perspectiva crítica, del problema de la biografía, de temas históricos y políticos y de situar a Plath en el panorama de la poesía británica y estadounidense de finales del siglo xx. Por su parte, la segunda sección se ocupa de las obras, incluidos los diarios y las cartas, y lleva a cabo análisis textual y rastrea influencias literarias y culturales.

En 2007, Anita Helle editó el volumen colaborativo *The Unraveling Archive: Essays on Sylvia Plath*, el primero en estar dedicado principalmente a cuestiones de archivo dentro de los estudios de la poeta. Los capítulos dan cuenta de la gran cantidad y variedad de materiales producidos por Plath: manuscritos, notas, trabajos escolares, obra gráfica, grabaciones de lecturas en voz alta, fotografías, entre otros. También desarrolla la idea de que los entornos culturales en los que la obra de Plath se generó y es leída funcionan como archivos. Pocos años después, Luke Ferretter publicó en 2010 el primer libro dedicado al estudio de la ficción escrita por la autora, *Sylvia Plath's Fiction: A Critical Study*. En 2011 se publicaron dos libros que evidencian que el debate en torno al confesionalismo sigue vigente. *Sylvia Plath and the Mythology of Women Readers* de Janet Badia se cuestiona acerca de los ataques que la lectura de la poesía de Plath como confesional ha recibido a lo largo de décadas y la manera en la que éstos tienden a invalidar ciertas prácticas de lectura culturalmente asumidas como femeninas. *Representing Sylvia Plath*, editado por Sally Bayley y Tracy Brain (2011), por su parte, se propone reevaluar la obra de Plath “adding to a growing movement in Plath studies that is suspicious of an older but still lingering school of Plath criticism that sees her as a ‘confessional’ writer” (1). Así pues, los ensayos de este volumen buscan examinar, si bien de maneras muy diversas, cómo Plath se representó a sí misma y cómo la han representado posteriormente los públicos lectores, pero buscando evitar la categorización del término *confesional* en un sentido reduccionista. Estas dos publicaciones muestran que lo que el confesionalismo sugiere en relación con procesos creativos y estrategias de lectura, especialmente vinculados con mujeres, sigue siendo productivamente debatido.

These Ghostly Archives: The Unearthing of Sylvia Plath (2017) de Gail Crowther y Peter K. Steinberg de nuevo retoma el complejo fenómeno de los archivos de Plath. *Sylvia Plath in Context* (2019), editado por Brain, muestra la importancia de pensar a la autora como ser encarnado y situado, si bien no necesariamente desde un punto de vista biografista. El volumen realiza un recorrido por los diferentes contextos que contribuyeron a dar forma a la obra de Plath, desde los literarios y culturales, pasando por los de género y políticos, hasta llegar a la categoría de lugar. Diversas cuestiones de cultura material y mediática están particularmente presentes en esta colección, como la relación entre Plath y la comida, la moda, las revistas, el radio, el cine, la televisión, los libros de recortes (*scrapbooks*) y las ediciones de su obra como objetos. También están muy presentes las nociones de género literario, forma poética y prácticas escriturales, como en los capítulos sobre la lírica, lo pastoril, la literatura clásica, los cuentos infantiles, la ficción lésbica de mediados del siglo xx, la escritura diarística y epistolar, la experimentación poética y el género de la biografía. Estos temas, a su vez, impactan las aproximaciones a los textos de Plath que presentamos en este número del *Anuario*.

Asimismo, muchos de estos temas y enfoques se manifiestan en los capítulos reunidos en *The Bloomsbury Handbook to Sylvia Plath* (2021), editado por Anita Helle, Amanda Golden y Maeve O'Brien. Este volumen cuenta con cuatro secciones. En la primera de ellas, dedicada a nuevos contextos culturales e históricos, destacan los capítulos sobre las enfermedades mentales en la obra de Plath desde la perspectiva de los *disability studies*, las representaciones racializadas de personas afroestadounidenses y la relación entre el privilegio blanco y la tradición literaria en lengua inglesa. La segunda sección, sobre afiliaciones, influencias e intertextualidad, incluye capítulos que vinculan a Plath con Yeats, Ruth Fainlight, Edith Sitwell y Carol Ann Duffy. Dos de los textos contenidos en la tercera sección, sobre medios y pedagogía, de nuevo ponen de relieve la importancia que el radio, especialmente la BBC, tuvo en la creación literaria de Plath,⁴ mientras que otros dos exploran los archivos relacionados con Plath como estudiante y como maestra. Los archivos son retomados en la última sección, dedicada únicamente a dicho tema desde la perspectiva editorial. Finalmente, en 2024, la Universidad de Oxford publicó *Sylvia Plath* de Heather Clark dentro de su serie de

⁴ Véase el caso de su pieza *Three Women: A Poem for Three Voices*, pensada como un guion radiofónico para la BBC y la forma en que la atención a su formato de amplio impacto público altera tanto nuestra percepción de Plath como una artista aislada y sumida en su propio universo poético como los posibles significados de la pieza misma.

divulgación *Very Short Introductions*, lo que pone de manifiesto el interés sostenido del público en general por la obra de Plath y la pertinencia de darle difusión a lo que hoy en día se considera como central y vigente en los estudios académicos sobre dicha autora.

El estudio de la obra de Plath desde distintas perspectivas abre paso al reconocimiento, en ocasiones no tan extendido, del innegable papel que desempeñó la autora en la conformación de la idea de poesía moderna tal como la concebimos hoy. A decir de Linda Wagner-Martin (2006),

the results of the impact of Plath's work are as pervasive as the influence of Ernest Hemingway's terse yet open prose. These effects are so commonplace that readers today no longer comment that contemporary fiction owes a great deal to Hemingway, the classic modernist. Nor do they align much of contemporary poetry with the influence of Plath's *Ariel* in 1965 and, even more dramatically, with her *Collected Poems* in 1981. (52)

Entre los descubrimientos poéticos que Plath legó a una generación de poetas posteriores se pueden nombrar su particular exploración de la imagen poética, el juego de tensiones entre un lenguaje profundamente autoconsciente y a la vez críptico, el encuentro de una dicción y un ritmo propio que se aparta de la solemnidad poética a través del humor, la ironía y la desacralización. También cabe mencionar su particular uso de la máscara poética que pone en crisis la idea del sujeto lírico como entidad sincera, unidimensional y no escindida, y lo que este recurso poético ha permitido a una enorme variedad de poetas contemporáneas. Pero, quizás por encima de todas estas cosas, Plath, junto otras autoras de su época, logró abrir espacios dentro de la poesía para hablar de asuntos considerados como poco “universales”: a saber, la sexualidad femenina y sus ataduras, la maternidad, la salud mental, el cuerpo en su dimensión material, los afectos menos aceptados como la rabia, la violencia, la repulsión y la denuncia, entre muchos otros.

Vale la pena señalar que las indagaciones más recientes que se han hecho en cuanto a los cuidadosos y calculados procesos de producción de su propia obra permiten afirmar que esta aparente “visceralidad” de la poesía de Plath rara vez provenía de un dispositivo improvisado y espontáneo. Más allá de su particular historia, Plath fue una poeta interesada en el oficio de la escritura y en la noción de creación poética

como forja, tal como atestiguan sus afirmaciones en la entrevista de 1962 con Peter Orr sobre la emoción que le provocó el hallazgo poético de las técnicas de escritura en los talleres de poesía de Robert Lowell y en la poesía de Anne Sexton:

I've been very excited by what I feel is the new breakthrough that came with, say, Robert Lowell's *Life Studies*, this intense breakthrough into very serious, very personal, emotional experience which I feel has been partly taboo [...] These peculiar, private and taboo subjects, I feel, have been explored in recent American poetry. I think particularly the poetess Ann Sexton, who writes about her experiences as a mother, as a mother who has had a nervous breakdown, is an extremely emotional and feeling young woman and her poems are wonderfully craftsman-like poems and yet they have a kind of emotional and psychological depth which I think is something perhaps quite new, quite exciting. (Plath en Gill, 2008: 20)

Si bien la improvisación y la espontaneidad pueden llegar a ser grandes aliadas para la creación poética, poner más atención a la particular destreza poética de Plath permite tener una visión más completa de la relevancia que tuvo y que ha tenido su poesía en el desarrollo del lenguaje poético contemporáneo.

Finalmente, el eco más sonoro de la poesía de Plath aparece en las lecturas que se siguen haciendo de sus poemas. Para públicos lectores no especializados, Plath es un punto de acceso a la poesía; una puerta de entrada anómala, dada la dificultad de buena parte de su imaginario, que, sin embargo, permite a todo tipo de lectoras y lectores abrirse paso a formas de expresión literarias más allá de la narrativa, que es la vía de ingreso más común al universo de la lectura. Es así como este número se centra en el tipo de respuestas que la obra de Plath genera en un grupo de lectoras y lectores de generaciones relativamente recientes.

En el primer artículo de este número, “‘The big strip tease’: Identidad y trauma a partir del cuerpo desmembrado de Sylvia Plath”, María José Martínez Delfín analiza el uso particular que hace Plath de las imágenes asociadas al Holocausto como un recurso semiautobiográfico que le permite explorar su propio dolor. La radicalidad de la experimentación y de los intentos de comprensión del sufrimiento propio mediante la problemática apropiación de la experiencia del pueblo judío han dejado

al poema “Lady Lazarus” en una encrucijada en cuanto a su legitimidad. A través de este artículo, Martínez Delfín sondea este problema y acude a la idea de la deshumanización para comprender el sometimiento de los cuerpos considerados “otros” dentro del discurso hegemónico y trata de comprender los puentes que Plath establece entre su propia identidad y el trauma de los campos de exterminio. El análisis se centra en la idea de que la fragmentación provocada por el trauma orilla a la voz poética a encontrar asideros desde los cuales comprenderse a sí misma para poder reconstruirse. Así, argumenta que la fragmentación permite a la voz poética extrañarse de sí misma y reconocerse desde la distancia en la imagen de los campos de concentración que, a su vez, le permiten explorar desde una aparente exterioridad su propio sufrimiento y sondear la experiencia del trauma como experiencia compartida con otros cuerpos violentados.

En “‘We found ourselves reduced to I’: la protesta afectiva y autorrepresentación en ‘The Rabbit Catcher’ de Sylvia Plath”, Sara Estrada Zúñiga analiza “The Rabbit Catcher”, uno de los poemas que Ted Hughes dejó fuera de la primera edición de *Ariel* en 1965 por considerarlo, en palabras de Frieda Hughes (2004), “lacerante” (xvi). Esta cualidad lacerante es relevante para Estrada Zúñiga porque le permite aplicar con particular claridad la protesta afectiva, un concepto actualmente en desarrollo por otra de las autoras que contribuyen a este número especial, Andrea Muriel. La protesta afectiva se ocupa de identificar en la poesía confesional y posconfesional las emociones presentes en un texto poético y en señalar sus implicaciones políticas dentro y fuera de él. Así pues, Estrada Zúñiga identifica en este poema de Plath una serie de emociones relacionadas con una situación de violencia en el contexto de una relación romántica y sugiere que la expresión de dichas emociones equivale a la denuncia de una realidad opresiva para muchas mujeres. Que dichas experiencias sean enunciadas desde el yo les otorga “fuerza y validez” y en esto consiste parte del proceso de resignificación y reapropiación del término *poesía confesional* que interesa a la autora del artículo. Así pues, ante el prejuicio de que el confesionalismo se reduce al registro llano de experiencias íntimas, la autora nos invita a realizar tres consideraciones: que pensar los gestos autobiográficos de Plath como formas de autorrepresentación artística es una manera de hacerle justicia a su poesía; que esta voluntad de autorrepresentación es indisociable de la sofisticada técnica poética empleada por la autora; y que

la reapropiación del término *confesional* cobra particular importancia al reconocer que éste se ha asociado a temas y formas discursivas menospreciados por las mismas estructuras sociales que el confesionalismo implícitamente crítica.

Andrea Muriel López responde también a la falsa disyuntiva según la cual habría que elegir entre entender el confesionalismo como un discurso autobiográfico transparente u optar por la muerte de, en este caso, la autora y renunciar a establecer conexiones significativas entre obra y vida. De este modo, en “‘Nevertheless, I am the same, identical woman’: la figura y el *ethos* autoral de Sylvia Plath”, Muriel López propone emplear la teoría de la figura autoral como una aproximación a la poesía de Plath —y la poesía confesional en general— que permite identificar en el discurso del yo no la expresión de datos verificables, sino, en cambio, la construcción de una figura autoral deliberada mediante el ejercicio de una agencialidad artística y maniobras autoficcionales. A partir de las bases teóricas provistas por, entre otros y otras, Jérôme Meizoz, José Luis Díaz, Meri Torras, Aina Pérez Fontdevila y, en particular, Ruth Amossy, la autora de este artículo define diversos aspectos y dimensiones de la figura autoral, en especial la figura autoral externa, la interna y la textual, esta última también llamada *ethos*. Tras hacer un recorrido breve por algunos de los puntos más sobresalientes de las figuras externa e interna de Plath, el artículo realiza un análisis del *ethos* presente en “Lady Lazarus”, un poema clave en tanto que habla de un elemento altamente distintivo de la biografía de Plath, pero a partir de un dispositivo formal complejo que conjuga referencias intertextuales resignificadas y una perspectiva irónica.

En el caso del artículo de Odette Cortés, “‘Take off my death again’: la fragmentación y el devenir de Lady Lazarus en Sylvia Plath y Jennifer Rahim”, el fantasma de Plath hace su aparición a través de los ecos que el personaje de Lady Lazarus deja en el contexto caribeño de Rahim. Cortés recurre a un análisis comparativo entre “Lady Lazarus” (Plath) y “Lady Lazarus in the Sun” (Rahim) y examina las estrategias empleadas por Plath para apropiarse de la voz del personaje bíblico de Lázaro y así representarse a sí misma desde la cosificación del cuerpo fragmentado, muerto y resucitado. Cortés argumenta que la reconstrucción de la identidad propia se efectúa en el poema a partir de que la voz se reconoce como agente de su propia representación. La voz poética efectúa, así, su propia resucitación para erigirse como una fuerza ante la cual hay que tener cuidado. Cortés advierte el empleo de este mismo proceso de reconstitución poética empleado por Plath en la experiencia de la poeta

indo caribeña Jennifer Rahim, aunque puesto en crisis y resignificado a partir de su particular lugar de enunciación. A través de un análisis cuidadoso, Cortés muestra los puentes temáticos que unen a ambos poemas pero que también permiten advertir la marcada diferencia entre las experiencias vitales de ambas autoras. Cortés muestra que este desplazamiento a un cuerpo y a una localidad radicalmente distintos transforma al personaje de Lady Lazarus pero que, no obstante, la resignificación del personaje sigue operando como una fuerza espectral que permite a la poeta posterior hacerse de una voz propia que, al igual que Plath, se vale la poesía para reconocer sus propias heridas y reconstituirse a partir de este reconocimiento.

En “‘Questions without answer’: Clarividencia e identidad en crisis en la obra de Sylvia Plath” de Pablo Hurtado Viramontes, el tema central son las relaciones que la poesía y la labor creativa de Plath establecen con tres prácticas esotéricas: a saber, el uso de la ouija, la necromancia y el tarot. En este texto, Hurtado aprovecha las referencias que hace Plath a sus múltiples encuentros con este tipo de prácticas para explorar la manera en que éstas dieron forma a su particular quehacer poético, en especial en relación con identidades en crisis. El autor cita las cartas y los diarios de Plath y, no obstante, separa la biografía de la comprensión de la obra de la poeta y devela cómo la ouija, la necromancia y el tarot le proveyeron materiales imaginativos al profundo espíritu de experimentación creativa de Plath. Más allá de si Plath creía en la factualidad de estos fenómenos (y en varios puntos de la obra de Plath se advierte una distancia irónica sobre estos asuntos), el artículo muestra la centralidad de estas prácticas en la construcción del oficio de poeta para Plath. A partir de éstas, la autora echó a andar procesos creativos al aceptar los temas que lanzaba la ouija, las imágenes de la necromancia como metáforas de resucitación y de la presencia de otras voces en nuestras identidades, así como el encriptamiento de significados a partir de imágenes detonadoras como las del tarot.

Finalmente, el artículo de Alejandra Escutia Angulo, “La heteronormatividad como herramienta para la rehabilitación psiquiátrica en *The Bell Jar*”, se propone realizar una lectura *queer* de la novela de Plath, es decir, una lectura “desde una perspectiva que cuestiona el esencialismo sexogénérico y la heteronormatividad” y que examina “identidades, comportamientos y deseos” que se desmarcan de dichos mandatos. Escutia Angulo describe la ciencia psiquiátrica representada en la novela como una de las manifestaciones de la biopolítica e identifica su función como la de regresar a Esther Greenwood, protagonista y narradora de la novela, a

la norma heteropatriarcal. No obstante, en este caso, la norma no sólo se relaciona con el restablecimiento de la salud mental de Esther, sino también con la eliminación de sus deseos lésbicos. Así como al inicio de la novela se hace referencia a la ejecución de Julius y Ethel Rosenberg en la silla eléctrica como castigo por sus actividades de espionaje para la URSS, Escutia Angulo sostiene que es posible interpretar la terapia de electrochoque a la que es sometida Esther como un castigo por su distanciamiento de la heterosexualidad obligatoria (Rich) y de los preceptos del sistema sexo/género (Rubin). A lo largo de la novela, la protagonista expresa menos atracción sexual hacia los personajes masculinos que hacia los femeninos. Sin embargo, al final, la narración hace coincidir la “rehabilitación” psiquiátrica de Esther con la reimplantación violenta de la heteronormatividad en su conducta mediante una relación heterosexual que le causa lesiones físicas y mediante el suicidio de Joan, personaje a quien Esther sorprende involucrada sexualmente con otra mujer.

Los artículos aquí reunidos muestran algunas de las maneras en que la obra de Sylvia Plath es leída en la actualidad desde el contexto académico mexicano. Las autoras y el autor de estos textos son personas jóvenes que se aproximan a Plath con intereses y enfoques heterogéneos, como el esoterismo, el concepto de trauma, las relaciones intertextuales entre Plath y la poeta caribeña Jennifer Rahim, la teoría *queer*, la noción de figura autoral y el debate persistente y necesario sobre qué es el confesionalismo y qué implica como práctica generizada de escritura y de lectura. Cada uno de estos artículos trae a Plath de vuelta a la vida a partir de lecturas concretas e inquietudes que encuentran en la poesía de esta autora densidad afectiva e intelectual a través de las barreras de la lengua, el tiempo y la geografía.

Rocío Saucedo Dimas
Gabriela Villanueva Noriega

Referencias bibliográficas

- AXELROD, Steven Gould. (1990). *Sylvia Plath: The Wound and the Cure of Words*. The Johns Hopkins University Press.
- BADIA, Janet. (2011). *Sylvia Plath and the Mythology of Women Readers*. University of Massachusetts Press.
- BAYLEY, Sally; BRAIN, Tracy (Eds.). (2011). *Representing Sylvia Plath*. Cambridge University Press.
- BLOOM, Harold. (2001). "Introduction". En Harold Bloom (Ed.), *Sylvia Plath* (pp. 9-10). Chelsea House.
- BRAIN, Tracy. (2001). *The Other Sylvia Plath*. Longman.
- BRAIN, Tracy (Ed.) (2019). *Sylvia Plath in Context*. Cambridge University Press.
- CLARK, Heather. (2024). *Sylvia Plath. A Very Short Introduction*. Oxford University Press.
- CROWTHER, Gail; STEINBERG, Peter K. (2017). *These Ghostly Archives: The Unearthing of Sylvia Plath*. Fonthill Media.
- ESCUTIA ANGULO, Alejandra. (2023). *Voces líricas femeninas vs. la violencia patriarcal: un estudio sobre el uso de las imágenes de muerte y resurrección en la escritura de Sylvia Plath y Taylor Swift*. (Tesina de licenciatura, Universidad Nacional Autónoma de México, México). Recuperado el 27 de noviembre de 2024 de <http://132.248.9.195/ptd2023/marzo/0837074/Index.html>
- GILL, Jo (Ed.). (2006). *The Cambridge Companion to Sylvia Plath*. Cambridge University Press.
- GILL, Jo. (2008). *The Cambridge Introduction to Sylvia Plath*. Cambridge University Press.
- HELLE, Anita (Ed.). (2007). *The Unraveling Archive: Essays on Sylvia Plath*. The University of Michigan Press.
- HELLE, Anita. (2022). "Introduction: Approaching Sylvia Plath in the Twenty-First Century". En Anita Helle, Amanda Golden y Maeve O'Brien (Eds.), *The Bloomsbury Handbook to Sylvia Plath* (pp. 1-13). Bloomsbury.
- HELLE, Anita; GOLDEN, Amanda; O'BRIEN, Maeve (Eds.). (2022). *The Bloomsbury Handbook to Sylvia Plath*. Bloomsbury.
- HOWE, Irving. (1973). *The Critical Point, on Literature and Culture*. Horizon Press.
- HUGHES, Frieda. (2004). "Foreword". En Sylvia Plath, *Ariel. The Restored Edition* (pp. xi-xxi). Harper Perennial.

- WAGNER-MARTIN, Linda. (2006). "Plath and Contemporary American Poetry". En Jo Gill (Ed.), *The Cambridge Companion to Sylvia Plath* (pp. 52-62). Cambridge University Press.
- PEEL, Robin. (2002). *Writing Back: Sylvia Plath and Cold War Politics*. Fairleigh Dickinson University Press.
- PLATH, Sylvia. (1981). "Lorelei". En Ted Hughes (Ed.), *The Collected Poems* (pp. 94-95). Harper and Row.
- ROSE, Jacqueline. (1992). *The Haunting of Sylvia Plath*. Harvard University Press.
- SPENCER-REGAN, Eleanor. (2018, 30 de mayo). "Here's why Taylor Swift is the new Sylvia Plath" (en línea). *Independent, Voices*. Recuperado el 2 de septiembre de 2024 de <https://www.independent.co.uk/voices/taylor-swift-look-what-you-made-me-do-sylvia-plath-poet-songwriter-lyrics-singer-a7957011.html>
- ROOSEVELT HOUSE PUBLIC POLICY INSTITUTE AT HUNTER COLLEGE. (2023, 5 de julio). *The Sylvia Plath Symposium at Hunter College — Session One: The Work* [Archivo de video]. *YouTube*. <https://www.youtube.com/watch?v=QEfxKxYUgBo>

“THE BIG STRIP TEASE”: IDENTIDAD Y TRAUMA A PARTIR DEL CUERPO DESMEMBRADO EN SYLVIA PLATH

“THE BIG STRIP TEASE”: IDENTITY AND TRAUMA IN DISMEMBERMENT AS SEEN IN SYLVIA PLATH

María José MARTÍNEZ DELFÍN*

INVESTIGADORA INDEPENDIENTE | Ciudad de México, México

Contacto: mariajose.mtzd92@gmail.com

ORCIDiD: 0009-0005-0532-6178

Resumen

La poesía confesional traza una línea delgada entre voz poética y autor. Como género, puede utilizarse como vehículo de introspección, para el auto reconocimiento, y como un ejercicio catártico-terapéutico. La obra intensamente autobiográfica de Sylvia Plath se encuentra en este espacio liminal donde sus versos concisos permiten vislumbrar la experiencia de la autora misma. “Lady Lazarus” y “Daddy” presentan instancias específicas de violencia donde el yo poético pretende dar sentido al trauma personal mediante metáforas bíblicas y del Holocausto. En ambos poemas, el cuerpo es un elemento desmembrado, catalogado en partes y escindido dolorosamente para recalcar disconformidad durante la búsqueda de identidad. El trato brutalizado del cuerpo evoca procesos de disociación, según la teoría del “cuerpo fragmentado” de Jacques Lacan, semejante a cómo Primo Levi lidia con el trauma de la deshumanización en relatos memorísticos de los campos de concentración. Por lo tanto, el uso de una tragedia histórica ajena en estos poemas actúa como recurso de generalización para la expresión personal de Plath. El yo poético lleva a cabo una “cosificación” propia mediante el préstamo de la experiencia grupal histórica

Abstract

Confessional poetry draws a thin line between the poetic voice and author. As a genre, it can be used as a medium of introspection, for self-recognition, or as a cathartic and therapeutic experience. Sylvia Plath’s seemingly intense autobiographical work functions in this liminal space where her concise verses allow a glimpse into the author’s own experience. “Lady Lazarus” and “Daddy” contain specific instances of violence where the narrative self seeks to make sense of personal trauma by means of biblical and Holocaust related metaphors. In both poems, the body appears in a state of dismemberment, cataloged into parts and painfully broken to emphasize nonconformity in the search for identity. The brutalized treatment of the body evokes processes of dissociation, according to Jacques Lacan’s theory of the “fragmented body,” resembling how Primo Levi treated the trauma of dehumanization in his narrative concerning life within concentration camps. Therefore, the use of a foreign historical tragedy in Plath’s two poems acts as a general device for intimate expression. The narrative self transforms into an object by borrowing the communal experience of the most immediate historical event, that of the Holocaust, to capture the author’s

* Egresada de la Licenciatura en Lengua y Literaturas Modernas (Letras Inglesas) de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional Autónoma de México.

más próxima, como el Holocausto, para capturar las preocupaciones íntimas de la autora (como la ansiedad hacia la guerra nuclear y su difícil relación con la masculinidad represiva). En “Lady Lazarus” y “Daddy”, el entramado del dolor psíquico con el corporal es un hilo conductor que brinda coherencia a la sensibilidad dislocada de Plath, tanto como potenciador del trauma o como medio contemplativo y liberador. Con esta aproximación, este artículo analiza, en ambos poemas, el uso de imágenes con asociaciones históricas ajenas a la autora y, por lo tanto, “problemáticas” para la expresión del cuerpo; así mismo, este texto busca poner a prueba los posibles límites del recurso semiautobiográfico en la obra confesional de Sylvia Plath.

individual concerns (such as her anxiety towards nuclear war and a difficult relationship with repressive masculinity). In “Lady Lazarus” and “Daddy”, interweaving mental and physical hurt with bodily pain is a common thread providing coherence to Plath’s dislocated sensibility, both as an enhancer of trauma or as an element of contemplation and liberation. Understanding the above, this article aims to analyze the use of problematic imagery—described as impersonal historic references—for the author’s expression of the body’s experience in both poems; thus, this text puts the possible limits of the semi-autobiographical element in Sylvia Plath’s confessional work to the test.

Palabras clave: *Sylvia Plath* || *Poesía estadounidense* || *Trauma psíquico en la literatura* || *Cuerpo humano en la literatura* || *Memoria autobiográfica en la literatura* || *Poesía confesional*

Keywords: *Sylvia Plath* || *American poetry* || *Psychic trauma in literature* || *Human body in literature* || *Autobiographical memory in literature* || *Confessional poetry*

Lo primero que suele mencionarse cuando se discute a Sylvia Plath y su obra en los círculos lectores y de crítica es cuán breve fue su vida. Existe la tendencia, quizá la mala práctica residual romántica que antepone al autor como figura bárdica, de leer sus textos como una especie de manifiesto del género confesional. Si a ella se le considera parte de este subgrupo de escritores enfocados en el relato con tintes autobiográficos, su novela *La campana de cristal*, poesía y diarios son enmarcados desde nuestra posición como lectores que actúan como agentes o espectadores externos. Por ende, y un tanto morbosamente, suelen analizarse como ejercicios literarios de indagación personal en los que asumimos que la autora quizás buscó la expresión más íntima y conciliadora, dada su historia, con respecto a sus afecciones emocionales más duras. Sin embargo, esta tendencia, que otros especialistas han denominado *falacia biográfica* debe estar sujeta a discusión y mayor escrutinio (Asotić, 2020: 56). Si como lectores partimos desde un filtro sesgado, ¿qué significa esta categorización en términos de estudio y de qué forma determina o limita cómo se entiende la obra de

Plath? ¿Realmente qué tanto podemos confiar en Plath como narradora si la estudiamos a partir de preconcepciones sobre su vida y qué tan acertado es considerar su obra como un ejemplo representativo dentro del género memorístico?

La confesión literaria establece un escenario donde el yo autorial y su voz poética se entrecruzan, desdibujando el tiempo narrativo y la barrera entre el relato objetivo y la anécdota subjetiva. Este proceso creativo de auto exploración en sentido vertical para desentrañar el yo autorial, a manera de excavación profunda, es a lo que Barthes se refiere como la “mitología personal y secreta del autor” (como se cita en Iriarte, 2004: s.p.). Barthes propone que esto somete al lenguaje, *sub-jecta* (en Iriarte, 2004: s.p.), o impone un rol pasivo a las palabras en el proceso de exploración altamente subjetivo y de auto mitologización del autor. Esta ambigüedad de registro es una cualidad característica del formato confesional; es como una puesta en escena con gran riqueza interpretativa. A la par, esto también genera una serie de limitantes, que el presente texto pretende indagar, que surgen de la necesidad de buscar alternativas más eficientes para analizar a Sylvia Plath y, en la medida de lo posible, evitar los reduccionismos formales y proyecciones preconcebidas del lector. Dicho esto, la herramienta específica que este medio formal concede al lector es la oportunidad de adentrarse, presuntamente, en espacios tan íntimos del psiquismo mismo de la autora. Así, esta indagación intentará reconocer en su arte los efectos del trauma, cómo éste es esencial para la formulación de un discurso descriptivo y cuál fue su función en la creación de la identidad autorial y voz narrativa de la “otra” Plath. A partir de esta propuesta, resulta pertinente que el lector crítico se plantee las siguientes preguntas: *¿Podemos estudiar la obra de Sylvia Plath sin que la sombra de su suicidio cierna nuestro análisis o que el saber mórbido de lo póstumo altere nuestra lectura de sus memorias? ¿Nos estamos refiriendo erróneamente a estos poemas como memorísticos?* Y en el marco de los noventa años desde su nacimiento, *¿cómo celebrar la vida y obra de Sylvia Plath por sí mismas sin romantizar la depresión ni sus consecuencias? ¿Cómo podemos adentrarnos al mundo de la doble significación de su poesía y descubrir el ímpetu emocional que incitó al proceso creativo de esta importante figura?*

Primero, es necesario conocer lo que la autora misma opinaba sobre el término *confesional* y sus asociaciones. La confesión no es un acto egocéntrico, ni una obsesión consigo misma. En 1962, durante una entrevista en *The Poet Speaks*, Plath explicó que ella recurrió a la experiencia propia en su poesía para crear un vínculo con su entorno

y transmitir algo más allá de sí: “I think that personal experience is very important, but certainly it shouldn’t be a kind of shut box and mirror-looking, narcissistic experience. I believe it should be *relevant*, and relevant to the larger things, the bigger things” (Plath, s.f.). Por lo tanto, el recurso de la confesión actuará como un aspecto lumínico o el *luisance* (Iriarte, 2004: s.p.), será el recurso que dará volumen o sacará a relucir la subjetividad. Este elemento es lo más revelador o la huella propia del autor en la excavación de sentido dentro del quehacer artístico sugerida por Barthes.

Las confesiones de Plath son una conversación, una invitación al diálogo y a la interacción, no un acto autodestructivo en favor del sufrimiento romantizado de la artista. Además, ante esta cuidadosa formulación, hay que considerar que, en todo momento, se trata de un montaje. En el enfrentamiento entre lo biográfico con lo lírico, la autora desnuda su vulnerabilidad con una voz burlona y retadora. La narración presenta una construcción de su mundo interior a detalle para nuestro deleite, citándola, mediante un “big strip tease” (Plath, 2003a: línea 29) o un baile sensual. La aparente revelación de su experiencia es parcial y paulatina, aunque el efecto general resulte súbito; es un ejercicio donde Plath ejerce control o pone a prueba los límites del auto control que ella posee sobre el discurso, y por esto su voz narrativa acude al recurso regulador y protector de la fragmentación. Así, la voz narrativa intenta captar de a pedazos, en un acto de progresión metódico e introspectivo, pero igualmente enérgico, la totalidad de su identidad. La fragmentación es una respuesta al trauma que sus versos buscan articular y someter. En sus diarios y, específicamente, sus poemas en retazos “Daddy” y “Lady Lazarus”, es posible vislumbrar este discurso del yo que se presenta poco a poco y pieza por pieza.

En los poemas antes mencionados, el recurso confesional actúa como un canal eficiente de primer contacto para lidiar con el trauma, difícil de expresar en sí. Además del distanciamiento narrativo mediante la desarticulación de su cuerpo, la fisicalidad reemplaza efectivamente y “encarna” la emoción en ambos poemas. En su búsqueda por un léxico del dolor, Plath-autora recurrió a metáforas generalizadas de trauma colectivo, particularmente a los horrores de la Segunda Guerra Mundial, para expresar y meter el dedo en la llaga de su propio sufrimiento y ansiedades sociales, como el terror que sentía en su juventud hacia la inminente guerra nuclear. Aunque, bajo un lente crítico contemporáneo, este método resulta problemático, pues podría considerarse como una apropiación insensible del sufrimiento ajeno a la autora en

su búsqueda por obtener una reacción del lector o comunicar un efecto estético específico. Pero, en defensa de Plath-autora, esto muestra cómo la experiencia poética propia para ella es manufacturada a partir del individuo y luego busca conectarlo inteligentemente con la comunitaria. Así, la anécdota pasa del micro al macrocosmos para alcanzar relevancia y poder encarar la presencia discordante del trauma. Ella justamente propuso esta tesis en *The Poet Speaks*: “I believe that one should be able to control and manipulate experiences, even the most terrific, like madness, being tortured, this sort of experience, and one should be able to manipulate these experiences with an informed and an intelligent mind. [...] I believe it should be relevant, [...] [to] the bigger things such as Hiroshima and Dachau and so on” (Plath, s.f.).

Ella usa manipulación sin la connotación negativa; se trata del moldeamiento del relato, del cuerpo y sus partes que son objetos modificables. Y, ¿cuál fue el gran trauma que marcó a la voz de Plath? El origen de su propia mitología fue la tragedia fundacional de perder a su padre, misma que parece haberse manifestado de vuelta en su relación difícil con Ted Hughes y conduciéndola al suicidio. Su testimonio permanece en las cartas dirigidas a su psiquiatra Ruth Tiffany Barnhouse donde ella describe cómo Hughes la maltrataba (Chiasson, 2018: s.p.). En sus poemas, a manera de confesiones cuidadosamente fabricadas, el trauma actúa como victimario: es omnipresente y masculino. Además, quizás inconscientemente, su voz poética deshilada acudió a la fragmentación, al desorden interno en busca de orden, cual *corps morcelé* lacaniano (Buchanan, 2010: 514). Del mismo modo, la fragmentación lacaniana es un concepto que lidia con la ansiedad que despierta la experiencia del yo que se percibe parcialmente, dando la impresión de estar despedazado. Esta dislocación perceptual lleva a que el sujeto formule lo que Dylan Evans (1996) llama la “ilusión de síntesis que conforma al ego” (67, mi traducción). Plath se presenta y percibe en partes para poner orden y control a su yo irreconocible y reestablecer una conexión consigo misma, en papel y fuera, indiferente hacia el lector.

En cuanto a cómo entender la identidad fragmentada, existe la tendencia de representar o presenciar la experiencia de lo femenino como un proceso incompleto y segmentado. Esto sucede cuando la mujer es presentada desde el exterior, como un misterio que debe resolverse o un rompecabezas por armar. Ya sea en la tradición literaria de los poemas de elogio, donde la amada aparece como un catálogo de partes

descritas bellamente en blasones, o en el medio audiovisual, donde la cámara revela su figura por secciones, encuadrándola como un mero objeto de placer, ella siempre es vista desde fuera de sí y caracterizada por su fisicalidad atractiva.

Plath se burla de esta fascinación morbosa con el formato mismo de su poesía que acude a un discurso voyerista. La mujer es cuerpo, pues existe ante el espectador sólo en su capacidad como masa bella, como una costilla sobrante que llena espacio; y a la vez, no es cuerpo, pues éste no le pertenece en el discurso patriarcal de la otredad que ella representa. Tradicionalmente, la imagen misma de la mujer es un compendio de partes hechas para el deleite del observador. La fragmentación produce otredad, engendra una cosa u objeto distante, aunque digno de estudio. De un modo que a ella le resulta familiar, los relatos por sobrevivientes de atrocidades históricas (como los de la *Shoah* o el holocausto judío) narran un proceso de cosificación semejante. Como María Coira (2014) explica en su estudio sobre la relación problemática entre el relato testimonial de Primo Levi y los efectos de la *Shoah*: “todo intento de asir la realidad y comunicarla es, en última instancia, un modo del fracaso” (8). Ante la catástrofe histórica, donde el sufrimiento personal y el colectivo se mezclan, el lenguaje, como un proveedor de sentido hilado, es insuficiente.

El trauma resulta en una escisión del sujeto que ya no se identifica como ser humano; se trata de un otro que se caracteriza por su carácter de objeto, como en los testimonios sobre los campos de concentración de Primo Levi (1958). En sus narraciones, él lidia con el trauma del proceso deshumanizador y su objetivación a raíz de la degradación y el deslinde de su presencia corpórea. Levi narra lo siguiente sobre los demás prisioneros durante su cautiverio en Auschwitz, aludiendo a la ineficiencia del lenguaje para captar la crudeza de su experiencia: “Their life is short, but their number is endless; they [...] form the backbone of the camp, an anonymous mass, continually renewed and always identical, of non-men who march and labour in silence, [...] already too empty to really suffer. [...] one hesitates to call their death death” (103). El cuerpo del prisionero en el campo de concentración es una presencia sin rostro propio, una masa sin nombre, sin lenguaje propio, capacidad de comunicación ni raciocinio. El sufrimiento los ha vuelto objetos, cuerpos sin alma, muertos en vida que trabajan, en modo automático, miserables hasta que dejan de existir, para sólo “revivir”, en parte, en los recuerdos de Primo Levi. Sin embargo, en su relato sólo queda la cosa: la masa sin rasgos distinguibles. Como la víctima sin capacidad

de auto reconocimiento después de Auschwitz y el cuerpo fragmentado que precede al ego, según Lacan, Plath necesita hilar desde afuera, como espectadora externa de su propio cuerpo e historia, a sus partes desmembradas para intentar reconocer y nombrar al sujeto de sus poemas: ella misma.

En los discursos memorísticos, plasmar el dolor por escrito permite su contemplación y, luego, la confrontación del trauma. La vivencia puede decodificarse, reexaminarse y, cuando se observa en fragmentos, puede revelar verdades para purgarlas. En la práctica médica, el dolor físico es difícil de describir y de capturar, como también se expresa en los relatos de personas que viven con dolor crónico. Es una sensación abrumadora, “borrosa”, cuyo punto de origen durante el tratamiento es difícil de precisar, para sumarle luego la complejidad de intentar ubicar su aura de propagación. Psicológicamente, ante un gran trauma y su dolor subsecuente, la mente genera escisiones como mecanismos de defensa. En “Daddy” y “Lady Lazarus”, el estudio minucioso del trauma propio de Plath-narradora es la culminación del objetivo confesional principal de Plath-autora; sanar y reensamblar su identidad individual fracturada a partir de la experiencia compartida de otros, o en sus propias palabras: “my writing, [is] my desire to be many lives” (Plath, 2000: 22).

En “Daddy”, la fisicalidad del poema está presente desde el ritmo tajante de cada verso corto en respuesta a la metáfora del cuerpo pisoteado por la bota negra del padre, el gran Nazi, recreado por Plath con aspecto de *Meinkampf*: “A man in black with a *Meinkampf* look” (Plath, 2003b: línea 65). Las descripciones aparecen en un tono febril a partir del factor corporal, y el “peso” de las imágenes poéticas destaca por escrito y auditivamente. La violencia rige a este poema en lo más profundo de su composición. Plath es un pie comprimido por el zapato fascista, una niña sin poder de decisión sobre su cuerpo que observa cómo la gran cabeza del padre se yergue sobre el Atlántico, siguiéndola con su enorme ojo ario como un depredador. En esta indagación en partes sobre la violencia doméstica, ella está en búsqueda de un lenguaje propio que le fue arrebatado por los discursos bélicos del padre-*Führer*. La voz poética es, esencialmente, un signo sin significante donde el idioma europeo incomprensible y obscuro aplasta de un tajo a su lengua norteamericana: “Ich, ich, ich, ich, / I could hardly speak” (Plath, 2003c: líneas 27-28). Por esto, ella es un grito ahogado: “The tongue stuck in my jaw / [...] I began to talk like a Jew” (Plath, 2003d: líneas 25-34), y representa la falla y falta del lenguaje propio y efectivo. La revelación de su tristeza y odio hacia la figura

paterna engloba no sólo al padre, sino al resto de los hombres (Ted Hughes, “el vampiro”, incluido), y Plath la aborda mediante un tono fúrico y de complicidad con su lector que atestigua esta matanza. El desglose de todas las partes del cuerpo es un modo de abordar las flaquezas e inseguridades de la voz poética. En su intento por reconstruirse a su manera, Plath recoge y ensambla sus partes dispersas, los trozos de carne en los que ha sido triturada por el recuerdo fantasmal, aunque corpóreo, de “Daddy” y finalmente abraza su corporalidad, su trauma, por su potencial para la resignificación.

Plath, la autora, sobrellevó su intimidad dolida partiendo su experiencia en pedazos digeribles, aun cuando resultan explícitos e impactantes. Ella recurrió al material hiper-personal para dar rienda suelta a un discurso propio que antes le fue negado y así poder indagar en sus heridas con un nuevo léxico. Una vez que Plath le da forma o “manipula” a su voz con “Daddy”, su yo narrativo revela su propuesta poética cuando apela al ennoblecimiento artístico de la tragedia histórica. Su intención es conectarla con su contexto sociopolítico para también resignificar a las víctimas (el judío, el polaco y el gitano, respectivamente) como mecanismos personales de defensa y asociación, aunque ella también los introduce en calidad de objetos: “Plath’s personalized treatment of the Holocaust stems, then, from a combination of two motives: her very ‘real’ sense of connection (for whatever reasons) with the events, and her desire to combine the public and the personal in order to shock and cut through the distancing ‘doubletalk’ she saw in contemporary conformist, cold war America” (Strangeways, 1996: s.p.).

El mundo interno y externo de Sylvia Plath fue alterado por el terror inminente del conflicto nuclear, como menciona repetidamente en sus diarios,¹ así como la proximidad y recuerdo crudo de la Segunda Guerra Mundial que afectó sus sensibilidades como joven estudiante, blanca estadounidense y de clase media. Así que, aunque su trato de esta temática resulte problemático ante los discursos verdaderos de sobrevivientes de la *Shoah* por ella no haberlo experimentado en carne propia, Plath usa este recurso para expresarse como víctima. ¿Y qué grupo de víctimas estuvo más presente en su mente y el ideario occidental del siglo xx que las del holocausto judío?

Ahora bien, en este proceso, ¿cómo se diferencia a Sylvia Plath, la autora, de su *alter ego* poético? ¿Qué tan pertinente es la muerte del autor para permitir el goce de su obra por sí misma o para explicar el devenir de su propuesta artística si su corta experiencia

¹ Véase Plath (2000: 32, 35, 36, 46).

de vida y suicidio inevitablemente corrompen nuestra lectura? He aquí el meollo. Para lidiar con esta encrucijada de la poesía confesional, primero hay que reconocer las contradicciones del objetivismo en lo literario; es decir, el supuesto conflicto entre la objetividad y la subjetividad, pues ambos son en realidad contrapartes correspondientes, como explica J. A. Cuddon: “Todo escritor de mérito es simultáneamente objetivo y subjetivo” (como se cita en Iriarte, 2004: s.p.). La oposición de estas posturas es falsa, desmoronándose en el relato memorístico y en la poesía confesional, por lo que el poema previo de Plath logra encapsular esta paradoja con claridad.

Por otro lado, en “Lady Lazarus” la relación de la voz poética con la violencia corporal pasa por un proceso distinto al que es presenciado en el poema anterior. El carácter revelador de su fragmentación tiene una razón de ser menos demostrativa. El enfoque está más interesado en lo sobredicho, con mayor coherencia en las imágenes poéticas y en la progresión lógica de su desarrollo. Esto resulta en la representación más audaz de su proceso de autodescubrimiento. La dualidad Plath-autora con Plath-narradora se presenta desnuda ante los ojos del lector y los propios. Su historia está escrita en su piel: el yo poético está altamente consciente de su presencia envolvente, refiriéndose a esta primera capa, nuevamente, con imágenes que aluden a la Segunda Guerra Mundial, como la lámpara nazi (Plath, 2003b: línea 5). Así es como ella usa estas asociaciones grotescas para crear un vínculo y presentarse como una víctima de la vista ajena y la objetivación externa, aunque parta desde sí misma. Plath, como narradora, es el objeto de estudio. Su experiencia se lee a partir de lenguaje que alude a lo anatómico, como una cosa o cuerpo que se realiza en partes, observada mediante “mutilaciones” emocionales.

El acto confesional es en sí, la búsqueda de la permanencia y el discurso autobiográfico, será el medio por el cual el yo poético de la autora se crea, valida y distingue: “las confesiones muestran un extremo de la existencia subjetiva en el acto de escribir. Es el descubrimiento de quien escribe” (Wachowska, 2001: 183). Entonces, cada parte del cuerpo desmembrado es una pieza en el proceso de resignificación de Plath, en la excavación y recuento del discurso propio. Por ello, el poema enumera clínicamente las partes que componen a Plath-narradora: “The nose, the eye pits, the full set of teeth? / The sour breath” (Plath, 2003b: líneas 13-14). Todas son muestras o huellas de su fisicalidad, su existencia y esencia putrefacta, marcada por la muerte del yo narrativo a causa del trauma. La voz incorpórea de su alter ego literario es una presencia descoyuntada que ha sido liberada del peso del tiempo histórico gracias al

proceso introspectivo, por lo que es capaz de saltar de un extremo temporal a otro, incluso hablando después de la muerte del cuerpo, otro estado de no ser con tanto peso en su proceso confesional que Plath retoma en su poema “Lady Lazarus”. La voz narrativa enfrenta, despechada, al lector-transgresor y resalta sus heridas con un tono devocional, alusivo a lo religioso y mítico. Lentamente, a manera de ritual, el sujeto incorpóreo permite que las capas de piel, es decir, de experiencias que la envuelven, sean retiradas por el lector: Plath, el constructo, se desnuda. En los últimos versos, un atisbo del rostro verdadero de la autora, finalmente bajo sus propios términos, es revelado al proyectar una imagen y cuerpo moldeados a su imagen y gusto. Y esta visión que obliga al lector a encarar el dolor de la vivencia suicida resulta, por lo tanto, aterradora al saberse descubierta y dolorosamente genuina: “Peel off the napkin / O my enemy. / Do I terrify?—” (Plath, 2003b: líneas 10-12). Efectivamente, a partir del exterior, al desnudo, el interior se manifiesta.

Durante la entrevista con Peter Orr, citada antes, Sylvia Plath dijo que su escritura consistía en representar lo que ella denominaba su experiencia interna: “interior experience” (Plath, s.f.). Ésta, como material en bruto, es intensa y transformativa, pues la interioridad honesta ha sido tradicionalmente negada en la cotidianidad. De ahí parte la atracción de la autora hacia el estilo confesional, siguiendo los ejemplos de Robert Lowell y Anne Sexton, entre otros. En “Lady Lazarus”, la voz poética parte desde el exterior físico, enumerando sus partes con detenimiento, evidenciando sus heridas al lector voyerista: “The peanut-crunching crowd” (Plath, 2003b: línea 26). Así, la voz reparte su sangre y extremidades como reliquias; sin embargo, su ira es un desafío o un intento teatral por adueñarse de sus cicatrices para recuperar el control de su experiencia interna y de cómo su cuerpo (por lo tanto, su imagen propia) es percibido por otros y, sobre todo, por ella misma: “For the eyeing of my scars, there is a charge / For the hearing of my heart—” (Plath 2003b: líneas 58-59). De este modo, con la aplicación por escrito de la “función endoscópica” (Barthes en Iriarte, 2004: s.p.) o la tendencia a profundizar de la escritura confesional, Plath se apropia de su experiencia fragmentada. Así es cómo, al término del poema, la voz narrativa logra convertir a su yo cosificado como un sujeto, expuesto fría y objetivamente.

La Plath del poema, como víctima múltiple de mutilación autoimpuesta, le concede una dimensión colectiva a su vivencia subjetiva, en un proceso que comparte con los testimonios de Primo Levi, cuyo objetivo era describir lo indescriptible tras el

enajenamiento propio nacido del trauma de la guerra: “While telling, [Levi] seeks the chance to face all the specters and ghosts which surround him. Remembering is not only to forget, but also to comprehend and rationalize” (Borges y Castro, 2019: 116). En “Lady Lazarus”, el yo alterno de Plath se viste simbólicamente de atavíos religiosos para pasar de lo propio a lo grupal, hilando el peso del trauma individual con el histórico a través de la mitificación. A los ojos de Plath, asociarse con el sufrimiento judío (como el de Levi) la convierte en una sobreviviente de un evento traumático y ella también es “resucitada” de un estado espectral de no ser. Lo anterior no pretende robarle su valor al episodio histórico, pues el holocausto judío era un tema que le apasionaba enormemente a Plath, sino que su método pretende ejercer un acto de empatía donde una interioridad extremadamente personal se fusiona con una ajena mediante un factor emocional compartido como víctimas.

En su mundo al borde del colapso y repleto de relaciones banales, Plath-autora recurrió al Holocausto para crear un vínculo con su contexto histórico caótico. Aun así, y como se mencionó antes, no debe ignorarse que el “préstamo” de estas experiencias traumáticas es conflictivo. Este proceso puede llevar a que todo un pueblo, minoría o cualquier grupo victimizado sea reducido a un “tipo” o un proceso de “metaforización” que minimice sus experiencias, aunque Plath quiera usar un lenguaje poético común en favor de la visibilización, como advierte Cynthia Ozick (en *Strangeways*, 1996: 376). Pese a que Plath mitifica la historia reciente, posicionándola en la misma escala de grandeza que la literatura épica, su eficacia es debatible y, si dejamos de lado el aspecto estético, forzada. Por esto, podemos estimar algo de intención autorial y concluir que “Daddy” y “Lady Lazarus” nunca fueron pensados como testimonios, a diferencia de las memorias de Primo Levi (1958) u otros sobrevivientes del Holocausto. El modo y motivo por los cuales Plath enfrenta el trauma personal son considerablemente distintos e internos: Plath explora la ansiedad existencial; el papel de la mujer atrapada entre sus deseos y las imposiciones sociales. Por lo tanto, las experiencias no son comparables. La obra de no ficción, manifestada a partir de las memorias, los testimonios de guerra y los relatos biográficos postraumáticos, buscan revelar el acto innombrable o inconcebible, crear distancia y quizás promover la conciencia para evitar que un episodio brutal de la historia se repita. Entonces, la única similitud entre Levi y Plath radica

en cómo abordan la experiencia real e individual. Estos autores se expresan dentro de un marco narrativo de registro subjetivo que desdibuja las líneas entre la realidad, ficción, así como la supuesta diferenciación entre el autor y su yo narrativo.

El ángulo confesional, sin duda, es clave para el aprecio de la obra de Plath, pues ella toma prestado sus elementos formales, pero esto no necesariamente significa que su poesía sea completamente autobiográfica. En su experiencia interna, Plath-autora posiblemente pudo identificar una otredad fragmentada y, mediante una expresión poética de víctima, reclamó al objeto y lo convirtió en sujeto de nuevo, como el sobreviviente del campo de concentración intenta dar voz a los ausentes. Formalmente, esto es un recurso clave del relato traumático. Por ende, el final de “Lady Lazarus” es una amenaza, una celebración y una promesa que la Plath-narradora, cual santo en total posesión de su fisicalidad, se alzarán y caminarán por encima de su trauma, superando los límites del cuerpo y de su existencia fraccionada para reconocerse como el yo apoteósico al que siempre aspiró. La supuesta confusión entre realidad y ficción se resuelve pues “el yo del poema confesional no se percibe como alteridad, sino más bien como reflejo o como duplicación, como punto de fuga del que irradian sus posibles versiones, inversiones y reversiones” (Iriarte, 2004: s.p.). Así es como Plath-autora finalmente encaró al trauma de sus vivencias para postular un esbozo de su identidad literaria.

En sus diarios, recientemente publicados en su totalidad, Sylvia Plath se dijo a sí misma: “write about your own experience” (Plath, 2000: 47), es decir, que escribiera sobre sus propias vivencias. Parece que su mayor deseo fue capturar la complejidad de la experiencia para perpetuar una identidad propia y poner orden a una inconstante y evanescente razón de ser, pues “la confesión en su sentido exacto tiene lugar en el instante mismo en que alguien se descubre” (Wachowska, 2001: 184). Si el lector se ensaña en querer conocer a Plath, la autora, debe ser a partir de sus palabras, por sí mismas y sin interpretación ajena o preconcebida de por medio. Sus entradas en los diarios y poemas revelan una voz pícaro en el proceso constante, paulatino y fragmentario de auto descubrimiento y experimentación. Ella misma expresó que necesitaba absorber todo lo que experimentaba, escribirlo y plasmarlo para poder sentirse parte del mundo (Plath, 2000: 9). La fusión y confusión de Plath-autora con su yo poético revela una personalidad multifacética y compleja que no se caracterizó únicamente por la tristeza y desolación que convencionalmente son asociadas con ella. Su interioridad nos comunica (según la autora así lo quiso) una personalidad ansiosa,

chispeante, una mente curiosa y electrizante en búsqueda de una voz literaria propia (Plath, 2000: 17). Así es como su obra, parcialmente confesional, inevitablemente problematiza aún más la pregunta *¿quién es la “verdadera” Sylvia Plath?* Esto fue justo lo que ella misma también quiso resolver, entre voces dislocadas, con su escritura al desnudo y eso es lo único certero que el lector podrá saber.

Referencias bibliográficas

- ASOTIĆ, Selma. (2020). “Sylvia Plath and the Dangers of Biography”. *Journal of Education Culture and Society*, 6(1), 55-64. <https://doi.org/10.15503/jecs20151.55.64>
- BORGES, Rogério; CASTRO, Gustavo. (2019). “Memory, Catastrophe and Narratives of Pain: Primo Levi, Riobaldo and The Ghosts in the Experience of Trauma”. *Bakhtiniana. Revista de estudos do discurso*, 14(1), 111-131.
- BUCHANAN, Ian. (2010). Corps morcelé. En *A Dictionary of Critical Theory*. Oxford University Press.
- CHIASSON, Ian. (2018). “Sylvia Plath’s Last Letters”. *The New Yorker*. <https://www.newyorker.com/magazine/2018/11/05/sylvia-plaths-last-letters>
- COIRA, María. (2014). “Memoria y testimonio en Primo Levi: la babel de los campos de concentración”. *Estudios de Teoría Literaria*, 3(6), 7-16. <https://fh.mdp.edu.ar/revistas/index.php/etl/article/view/954/1002>
- EVANS, Dylan. (1996). Fragmented body. En *An Introductory Dictionary of Lacanian Psychoanalysis*. Routledge.
- IRIARTE, Fabián O. (2004). “Poesía y subjetividad: poetas confesionales norteamericanos” (en línea). *Cuadernos del sur. Letras*, (34), 187-213. http://bibliotecadigital.uns.edu.ar/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1668-74262004001100111
- LEVI, Primo. (1958). *If This is a Man* (Stuart Woolf Trad.). The Orion Press, Inc. https://archive.org/stream/primo_levi_if_this_is_a_man/primo_levi_if_this_is_a_man_djvu.txt

- PLATH, Sylvia. (s.f. [1962]). “A 1962 Sylvia Plath Interview with Peter Orr” (en línea). *Modern American Poetry Site, Criticism*. Recuperado el 26 de octubre de 2022 de <https://www.modernamericanpoetry.org/1962-sylvia-plath-interview-peter-orr>
- PLATH, Sylvia. (2000 [1982]). *The Unabridged Journals of Sylvia Plath* (Karen V. Kukil Ed.). Anchor Books.
- PLATH, Sylvia. (2003a [1965]). “Daddy”. En Nina Baym (Ed.), *The Norton Anthology of American Literature* (Vol. 2) (pp. 2778-79). Norton & Company.
- PLATH, Sylvia. (2003b [1965]). “Lady Lazarus”. En Nina Baym (Ed.), *The Norton Anthology of American Literature* (pp. 2781-83). Norton & Company.
- STRANGWAYS, Al. (1996). “‘The Boot in the Face’: The Problem of the Holocaust in the Poetry of Sylvia Plath”. *Contemporary Literature*, 37(3), 370-90. <https://doi.org/10.2307/1208714>
- WACHOWSKA, Judyta. (2001). “En torno al género literario de la confesión”. *Studia Romanica Posnaniensia*, 28, 177-187. <https://doi.org/10.14746/strop.2001.28.014>

“WE FOUND OURSELVES REDUCED TO I”: LA PROTESTA AFECTIVA Y
AUTORREPRESENTACIÓN EN “THE RABBIT CATCHER” DE SYLVIA PLATH

“WE FOUND OURSELVES REDUCED TO I”: AFFECTIVE PROTEST AND SELF-REPRESENTATION IN SYLVIA
PLATH’S “THE RABBIT CATCHER”

Sara ESTRADA ZÚÑIGA*

INVESTIGADORA INDEPENDIENTE | Ciudad de México, México

Contacto: saraestrada54@gmail.com

ORCIDiD: 0009-0001-8635-3880

Resumen

Desde que se acuñó en 1959, la *poesía confesional*, término que describe la poesía de corte biográfico y de crudeza emocional, ha suscitado reacciones diversas, provocando rechazo de parte de distintas escuelas de pensamiento. Por una parte, los estudios formalistas niegan la posibilidad de hacer lecturas bajo la lógica confesional porque se estaría incurriendo en la falacia intencional. Los estudios feministas, por otra parte, han problematizado el uso acrítico del término, dado que existe una tendencia a pensar que la escritura confesional no es literatura seria, sino únicamente garabatos que pertenecen a los diarios íntimos de las mujeres. Así, por su connotación mayormente peyorativa, una fracción de este campo de estudios se muestra reticente ante el uso del término y ha buscado desalentar dichas lecturas, ya que demeritan la labor de las escritoras. Sin embargo, en la actualidad, la etiqueta *confesional* se continúa usando para evaluar y leer, dentro y fuera de la academia, las obras de autoras como Sylvia Plath. En esta investigación, abordaré el poema “The Rabbit Catcher” (1962) de Sylvia Plath, el cual fue rescatado por Frieda Hughes, hija de la autora, en *Ariel: the Restored Edition* después de haber

Abstract

Since its first use in 1959, *confessional poetry*, a term used to describe poetry of a biographical nature and emotional rawness, has provoked diverse reactions and rejection from different schools of thought. On the one hand, formalist studies deny the possibility of making an analysis under the confessional logic because it would be incurring in the intentional fallacy. Feminist studies, on the other hand, have problematized the uncritical use of the term, since there is a tendency to think that confessional writing is not serious literature, but only scribbles in women’s intimate diaries. Thus, due to its connotation and mostly pejorative use, a fraction of this field of studies is reluctant to use the term and has sought to discourage such readings, since they demean the work of women writers. However, today, the *confessional* label continues to be used to evaluate and read, within and outside the academy, the works of authors such as Sylvia Plath. In this research, I will address Sylvia Plath’s poem “The Rabbit Catcher” (1962), which was recovered by Frieda Hughes, the author’s daughter, in *Ariel: the Restored Edition* after being removed by Ted Hughes, Frieda Hughes’ father, in his posthumously published edition of *Ariel*. Drawing on

* Estudiante de la licenciatura en Lengua y Literaturas Modernas (Letras Inglesas) de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional Autónoma de México.

sido eliminado por su padre Ted Hughes, en la edición que publicó póstumamente de *Ariel*. Echando mano de los hechos biográficos que se conocen sobre Plath y las propuestas de Andrea Muriel López y Gabriela García Hubard, las cuales pertenecen al giro afectivo, analizaré cómo se manifiesta la autorrepresentación de Plath en dicho poema con el propósito de reflexionar en torno a la pertinencia del término confesional, y cómo éste informa las lecturas, para plantear que el caso de Plath es terreno fértil para acortar la distancia entre la supuesta objetividad del análisis intrínseco de un texto y la emocionalidad dentro y fuera de éste.

the biographical facts known about Plath and the proposals of Andrea Muriel López and Gabriela García Hubard, which belong to affective turn, I will analyze how Plath's self-representation manifests itself in this poem with the purpose of reflecting on the relevance of the confessional term, and how it informs the readings. This, in order to argue that Plath's case is fertile ground to bridge the gap between the alleged objectivity of the intrinsic analysis of a text and the emotionality found inside and outside of it.

Palabras clave: *Sylvia Plath* || *Poesía confesional* || *Poesía estadounidense* || *Biografía* || *Identidad en la literatura*

Keywords: *Sylvia Plath* || *Confessional poetry* || *American poetry -- Twentieth century* || *Biography -- Women authors* || *Identity in literature*

El término *poesía confesional*, acuñado en 1959 para describir la poesía de corte biográfico y de crudeza emocional, fue utilizado por primera vez para referirse a la poesía de Robert Lowell (Rosenthal, 1959). Desde entonces, ha suscitado reacciones diversas, provocando rechazo de distintas escuelas de pensamiento. Por una parte, los estudios formalistas niegan la posibilidad de hacer lecturas bajo la lógica confesional porque se estaría incurriendo en la *falacia intencional*, es decir, la falsa noción de que se puede adivinar o conocer la intención del autor y que ésta sería determinante para llegar a una interpretación correcta. Los estudios feministas, por otra parte, han problematizado el uso del término, dado que existe una tendencia a pensar que la escritura confesional no es literatura seria, sino únicamente garabatos que pertenecen a los diarios íntimos de las mujeres.¹ Así, por su connotación y uso peyorativo, una fracción de este campo de estudios condena o se muestra reticente ante el uso del

¹ Por brindar un ejemplo, en *How to Suppress Women's Writing*, Joanna Russ (1983), se posiciona en contra del término confesional: "the female art thus labeled is called 'confessional' because of the nature of the experience [...] the tabooed areas remain the same: unacceptable sexuality and rage. Plath's work is 'confessional'; Allen Ginsberg's is not. Rage in men may be anything from revolutionary to silly—but in most reviewing it's not 'confessional'" (35).

término y ha buscado desalentar dichas lecturas, ya que demeritan la labor de las escritoras. Sin embargo, en la actualidad, el término *poesía confesional* se continúa usando para evaluar y leer las obras de autoras como Sylvia Plath, Anne Sexton, entre otras.

A casi dos décadas de su publicación, el poema “The Rabbit Catcher” de Sylvia Plath ha sido uno de los poemas más olvidados por la crítica. Es por eso que en este artículo, retomando la idea de Gabriela García Hubbard (2022) de que la lectura atenta “nos puede ayudar a delinear otras propuestas acordes con nuestra actualidad” (180), realizo una lectura atenta, *close reading*, de “The Rabbit Catcher” de la mano de la protesta afectiva, característica señalada por Andrea Muriel López (2022), así como la autorrepresentación de Plath en el poema, echando mano de los hechos biográficos que se conocen sobre Plath. Esto tiene el propósito de reflexionar en torno a la pertinencia del término *confesional* y la manera en que informa las lecturas, y de sugerir que el caso de Plath es terreno fértil para acortar la distancia entre la supuesta objetividad del análisis intrínseco de un texto y la emocionalidad dentro y fuera de éste. En primer lugar, proporcionaré información acerca de una de las razones por las cuales se eliminó a “The Rabbit Catcher” de la primera edición de *Ariel*. En segundo lugar, analizaré “The Rabbit Catcher” a través de la *protesta afectiva*, un rasgo característico de la poesía confesional propuesto por Muriel López (2022) para dar cuenta de la trascendencia social de los poemas desde una perspectiva feminista más amplia, y así contestar de manera concreta dos de las preguntas que Muriel López formula: ¿qué emociones encuentro en el texto? y ¿de dónde surgen éstas socialmente? En tercer lugar, haré un breve recorrido sobre los orígenes de la poesía confesional y las distintas problemáticas que ésta trae consigo. En último lugar, analizaré la autorrepresentación de la poeta para proponer que ésta demuestra su dominio del estilo de escritura confesional al punto de que la crítica de su tiempo creyó que se trataba de una auténtica confesión, restándole así su potencial político. Esto con el fin de ampliar, junto con Muriel López, la manera en la que entendemos el término *confesional* para continuar problematizando el rechazo por parte de la crítica a la poesía que toca temas relacionados a lo afectivo, como hacen también el planteamiento de García Hubbard (2022) y otros autores.

Ariel, la antología de poemas más famosa de Plath, es un libro que su autora nunca vio salir a la luz. Casi todo lo que se sabe sobre las decisiones editoriales que se tomaron sobre éste proviene de las declaraciones que Ted y Frieda Hughes, esposo e hija de la autora, respectivamente, hicieron al respecto. Estas decisiones, como en todo proceso

editorial, llevaron a excluir e incluir ciertos poemas. De esta obra existen dos ediciones distintas, ambas publicadas póstumamente con una diferencia de casi cuarenta años entre ellas. La primera, titulada con sencillez *Ariel*, y la segunda, con un título ampliado y autoexplicativo *Ariel: The Restored Edition*. En la versión restaurada, Frieda Hughes incluye siete poemas que la primera edición, a cargo de su padre, excluyó. Entre los que fueron agregados se encuentra “The Rabbit Catcher”, un poema que, como su nombre anticipa, está poblado por un imaginario de violencia y animalidad. En él, a través de metáforas y campos semánticos relativos a la cacería, Plath expresa inquietudes sobre cómo la violencia en las relaciones puede llevar al silenciamiento e, incluso, a la muerte.

Además de la ampliación del corpus poético en la edición restaurada de *Ariel*, la hija de la autora redacta el prefacio. En éste, conecta la noción de *poesía confesional* con la del *despliegue de crudeza emocional* e invita a reflexionar cómo, usualmente, se piensa que no hay mediación entre el momento en el que estos poetas sentían algo y las palabras que aparecen en el poema publicado. Tal concepción, a decir de Hughes, soslaya que siempre hay un foco y una dirección consciente de esa energía emocional y poética. La autora del prefacio también declara que Plath “used every emotional experience as if it were a scrap of material that could be pieced together to make a wonderful dress; she wasted nothing of what she felt” (Hughes, 2005: 12), lo cual parece indicar que la inspiración poética principal de la autora era su vida personal y emocional, sin que el control, el foco y el uso consciente y artístico de emociones en un poema sean mutuamente excluyentes. Sin embargo, el criterio de exclusión de algunos de los poemas en la edición original de *Ariel*, según Frieda Hughes, fue resultado del rechazo efectuado por editoriales que notaban en los poemas una “naturaleza extrema”. Por esa razón, y para hacer su edición de *Ariel* “more acceptable to readers, rather than alienate them” (Hughes, 2005: 10), Ted Hughes dejó fuera los siguientes poemas: “The Rabbit Catcher”, “Thalidomide”, “Barren Woman”, “A Secret”, “The Jailor”, “The Detective”, “Magi”, “The Other”, “Stopped Dead”, “The Courage of Shutting-Up”, “Purdah” y “Amnesiac”. “My father left out some of the more lacerating poems”, según explica Frieda Hughes (2005: 10). La exclusión de los poemas por su naturaleza extrema y lacerante es un factor determinante para este artículo, puesto que ésta demuestra la proeza de Plath al abordar los temas de la poesía confesional y porque pone en primer plano la dimensión política que usualmente se cree

inexistente en los poemas inscritos en esta tradición.² Por ello, realizar un *close reading* con un enfoque en la protesta afectiva de “The Rabbit Catcher” permite analizar los componentes emocionales que fueron la causa de su exclusión inicial.

“The Rabbit Catcher” está compuesto de seis estrofas y treinta versos. En él, la voz poética adopta la identidad de un conejo, a través de los campos semánticos de la cacería, para narrar, en tiempo pasado, su relación con un cazador. A la vez, a pesar de que parecería que el título del poema pone especial énfasis en quien caza, la atención cae, aunque de distinta forma, en el papel que juega el conejo en esa relación. En el título, quien habla en el poema pasa de ser sujeto a ser un modificador del sustantivo, uniendo tanto al cazador como al conejo en una relación que los vuelve inseparables y que marca la identidad de ambos. El conejo se define a sí mismo como víctima del cazador y éste define al último como el victimario. De esta forma, ninguno de los dos se puede concebir a sí mismo fuera de esa relación. Es entonces que “The Rabbit Catcher” usa la metáfora como ventaja para crear tensión desde el primer momento. Para explorar cómo esos elementos de la poesía confesional, como la escritura del yo, el interés por temas íntimos y el trauma, “trascienden la página ya que tienen una implicación política importante que surge principalmente de la exploración de las emociones y la intimidad” (Muriel López, 2022: 13) y, más adelante, ligar esto con la imagen autoral de Plath, en los siguientes párrafos analizo “The Rabbit Catcher” a través de la protesta afectiva.

En cuanto a ésta, la pregunta fundamental a responder es *¿qué emociones se encuentran en el texto?* En “The Rabbit Catcher” la emoción que predomina en todas las estrofas es el miedo dentro de una relación, el cual está acompañado de una ofuscación de los sentidos. La voz poética en primera persona cuenta sobre su experiencia en lo que denomina un lugar de fuerza: “It was a place of force— / The wind gagging my mouth with my own blown hair, / Tearing off my voice” (Plath, 2005: líneas 1-3). En sus descripciones de ese lugar predominan la imposibilidad de hablar por la asfixia y la ceguera. Tener la boca llena de su propio cabello no sólo impide a la voz poética el acto físico de gesticular, sino que también le arranca la voz.

² Con esto deseo aclarar que “The Rabbit Catcher” siempre ha tenido, de manera inherente, una dimensión política, pero ésta tomó ímpetu y se volvió un fenómeno retroactivo cuando el público empezó a hacer lecturas biográficas de los poemas de Plath como sintomáticos o premonitorios de su muerte, por lo que se trata de un arma de doble filo.

La primera estrofa, que abre con una imagen de asfixia, continúa con la ofuscación de otro sentido, el de la vista, perdido a manos del mar: “The sea / Blinding me with its light” (Plath, 2005: líneas 3-4). Igualmente, la descripción del mar es poco usual, ya que éste está poblado de muertos que están “unreeling in it, spreading like oil” (línea 5). El lugar de fuerza es una amalgama de extremos de fuerzas naturales, la del mar y la del viento, que, poco a poco, le quitan a la voz poética la habilidad para ver y hablar. Entonces, el foco del poema en las primeras estrofas es la descripción de lo que siente la voz poética mientras está dentro de ese lugar de fuerza y cómo éste oscurece los sentidos, pues pareciera que entre menos puede percibir, más se agudizan sus sentidos: no puede hablar, pero siente la asfixia; no puede abrir la boca, pero puede probar la maldad; no puede ver, pero sí puede sentir el aceite y los muertos. Así, la primera estrofa, que cierra con la imagen del aceite esparciéndose en aquel mar de muertos, continúa la idea en la segunda estrofa con la “extreme unction of its yellow / candle-flowers” (línea 8). La unción de la voz poética en el aceite de las flores-vela arrastra consigo una serie de asociaciones religiosas o monárquicas. De esta forma, podemos inferir que dicha voz está siendo sometida a un ritual tortuoso, el cual puede sentir en todo el cuerpo mientras está siendo ungida. Asimismo, la imagen del cuerpo completo en dolor regresa con la evocación de las contracciones de parto; esto, como explicaré más adelante, también es relevante por la asociación de género que trae consigo.

Para responder la segunda pregunta que plantea Muriel López (2022): *¿dónde surgen socialmente las emociones encontradas en el texto y cuáles son sus implicaciones?*, es necesario prestar atención a los indicios de género visibles en el poema. Aquí vale la pena hacer una pausa para recordar que la información paratextual nos invita a leer el poema en clave de cacería, pero la voz poética está lejos de ser caracterizada como un conejo, pues no hay marcadores textuales que así lo indiquen más que la mención del tojo, detrás del cual podríamos asumir que el conejo se está escondiendo. El primer indicio de la identificación de la voz poética con el género femenino es la mención del cabello, el cual es tan largo que alcanza a entrar en la boca. La longitud del cabello se vuelve relevante porque es precisamente cabello y no pelaje, lo cual lleva a ver a la voz poética como humana, a pesar de su identificación metafórica con el conejo. De esta manera, si caracterizamos a la voz poética como una humana con cabello largo y recordamos que el poema fue escrito en los años sesenta, cuando los roles de género eran aún más restrictivos, tiene sentido asociar a la voz poética con una mujer de cabello

largo. El segundo indicio de que la voz poética habla desde un punto de vista femenino es la mención de los dolores de parto: “The paths narrowed into the hollow. / And the snares almost effaced themselves— / Zeros, shutting on nothing, / Set close, like birth pangs” (Plath, 2005: líneas 13-16). Así, los versos de “The Rabbit Catcher” indican que la voz poética tiene el cabello largo y ha experimentado dolores de parto, y evoca el recuerdo de estos para equipararlos con los caminos que se le cierran enfrente.

Además, una vez definidas las emociones ostensibles en el poema —el miedo, el dolor y la pérdida de los sentidos— debemos atender la pregunta ¿de dónde surgen socialmente?³ La última estrofa de “The Rabbit Catcher” termina en un momento de pretensión confesional; es decir, pareciera que la voz poética aplaza el contar sobre la relación que la une con el cazador, dando pie así a la impresión de que es una confidencia abrupta, un momento de revelación final:

And we, too, had a relationship—
 Tight wires between us,
 Pegs too deep to uproot, and a mind like a ring
 Sliding shut on some quick thing,
 The constriction killing me also.
 (Plath, 2005: líneas 26-30)

Es por eso que, al encontrarnos con un poema así en la versión restaurada de un poemario envuelto en polémica como *Ariel*, podemos anticipar en torno a qué girará el tema.⁴ Sin errar demasiado en la anticipación, a través de la protesta afectiva, podemos señalar que “The Rabbit Catcher” trata sobre la violencia en las relaciones románticas. Dicho esto, la voz poética generiza ambas partes al caracterizar al cazador como alguien masculino y al conejo como alguien femenino.⁵ Esto liga la primera

³ En *La política cultural de las emociones*, Sara Ahmed (2014) argumenta que “lo que se plantea como ‘sin emociones’ también las involucra, como maneras de responder a los objetos y a otros” (24). Es por eso que trato el oscurecimiento u ofuscación de los sentidos, y la respuesta de la voz poética a este hecho, como una emoción en sí.

⁴ La decisión de caracterizar como “restaurada” la nueva edición de *Ariel* no es un acto ingenuo, sino que, por el contrario, se impulsa de la misma polémica que rodea la relación romántica de Plath y Ted Hughes. Por falta de espacio, en este trabajo no ahondo en este tema, pero vale la pena tener en cuenta las decisiones editoriales de ambxs Hughes, Frieda y Ted, sobre la obra póstuma de Plath.

⁵ Uso el término *generizar*, *gendering*, para referirme al proceso de socialización según las normas de género dominantes (Mirjana et al., 2015: 179, traducción propia).

pregunta de Muriel López (2022) con la segunda, puesto que hablar de las emociones ostensibles en el poema nos lleva a hablar de las implicaciones que éstas evocan.

El terror e incertidumbre presentes en “The Rabbit Catcher” surgen de un contexto en el cual las relaciones violentas le han arrebatado la vida a muchas mujeres. El momento en que Plath escribió el poema fue durante el inicio de la así llamada “segunda ola del feminismo”, mientras que su publicación ocurrió en la denominada “tercera ola”. En ambos momentos, una de las preocupaciones políticas fundamentales fue revisar las formas en las que el amor romántico operaba en contra de las mujeres (hooks, 2018). Es por eso que la mención de “those little deaths” que ocurre en la quinta estrofa, así como las señales que hacen notar la asfixia y la imposibilidad de salir de ese “place of force” con que inicia el poema, y de abandonar al cazador, implican que la violencia es tanto intrínseca como exterior al poema (Plath, 2005: líneas 1 y 24). Por último, hechos paratextuales y extratextuales que rodean a “The Rabbit Catcher”, tales como el prefacio de Frieda Hughes, en el cual se explica que fue eliminado de la primera edición de *Ariel*, así como la figura autoral de Plath (la cual parece ser indisoluble de su suicidio y de las especulaciones sobre su salud mental), y el mismo título, crean significado adicional, porque es a su vez contenedor de significado asignado (y auto-asignado).

Al analizar las distintas biografías existentes de Sylvia Plath, Van Dyne (2006) presenta las tres lecturas más comunes a la hora de estudiar la obra y vida de la autora, mostrando así cómo están sesgadas desde antes del análisis (4-15). Estas lecturas son: la *postmortem*, la patologizante y la misógina. El primer problema que Van Dyne presenta en cuanto a las lecturas que se concentran únicamente en la biografía es que subestima la fuerza inventiva con la cual escribe Plath. Esta fuerza se encuentra en su capacidad para construir distintas voces y personajes, la cual está presente a lo largo de toda su vida, y no únicamente en los meses previos a su muerte. Al mismo tiempo, y sin que una excluya a la otra, esa creatividad y capacidad son indisolubles de la perspectiva que la misma Plath tenía sobre su vida. Todo lo que experimentaba estaba atravesado por las emociones y esto lo vivía como persona, como mujer y también como escritora. En una entrevista con Peter Orr en octubre de 1962, Plath (s.f.) declara que uno de sus temas favoritos es el que comenzó con la poesía de Robert Lowell: “this intense breakthrough into very serious, very personal, emotional experience” (s.p.). Así, vemos cómo a la poeta le interesaban los temas privados y tabúes o, en sus palabras, “craftsman like poems [that] yet they have a

kind of emotional and psychological depth” (s.p.). Asimismo, el hecho de que Plath admire esa profundidad psicológica en otros escritores lleva su interés por lo emocional más allá de su experiencia individual. Así, el momento que parece ser “confesional” en un poema es el acto de una voz poética bien trabajada, y no tan sólo un pensamiento en automático: una creación, no un espasmo literario.

Esto es a lo que se refiere Frieda Hughes (2005), en el prefacio de la edición re-
taurada de *Ariel*, cuando dice que “towards the end of 1961, poems in the Ariel voice began to appear here and there among the transitional poems” (7). Lo que la hija de la autora denomina “poemas transicionales” revela que *Ariel* es el resultado del desarrollo de una voz poética, en el cual podemos observar a la poeta en desarrollo. Esto es notable también porque describe la escritura como un oficio en el cual los distintos estilos que se usan pueden hablar de un proceso de autorrepresentación. Con estas ideas, a pesar de que suenan contradictorias, quiero conciliar la idea de que la aparente espontaneidad de su obra es, de hecho, un indicador de que Plath ha mostrado ser una escritora extraordinaria en su diligencia. Asimismo, me parece importante hacer la distinción entre la imagen autoral que se produce por una tercera parte (editorial, medios, cultura, etcétera) y la que la autora, en este caso, produce textualmente. Esta distinción en Plath es relevante, como señala Muriel López (2022), ya que “en ambos casos éstas influirán tanto en la interacción entre quien lee y el texto como en sus implicaciones sociales dentro del campo literario” (51), dado que lo primero que anticipa su lectura es su propia muerte y lo que se adivina como las causas de ésta. Por ello, existe una tendencia a olvidar que Plath proyecta una imagen de sí de forma consciente al usar la primera persona, así como metáforas y estilos, sobre todo en la última fase de su corpus poético, en donde se apropia del estilo confesional.

En “The Rabbit Catcher” esta autorrepresentación se manifiesta, en un inicio, al enunciarse en primera persona y después, al caracterizarse como la víctima, el conejo, en la metáfora que alude a la violencia en una relación íntima. Hablar de autorrepresentación requiere, desde un inicio, que se piense en el poema como una de las muchas posibles representaciones que la autora proyecta de forma consciente. A pesar de que las emociones que el poema evoca, el terror y el miedo, son fuertes, la voz poética se mantiene impávida la mayor parte del tiempo. Esta autorrepresentación engloba dos polos: el de saberse víctima de un cazador y el de mantenerse desapegada. Esto también es observable y extrapolable en otros poemas de *Ariel*, uno incluido

en la edición original y el otro agregado en la versión restaurada, “Lady Lazarus” y “Barren Woman”, respectivamente. Así, podemos concluir que, en la mayor parte del poemario, Plath se autorrepresenta como receptora de experiencias vivenciales y emocionales fuertes, lo cual, *a posteriori*, fue nombrado como *confesional*.

Sin embargo, desde los estudios feministas, la crítica más recurrente que se emite a leer desde la biografía y, por ende, desde lo confesional, es que impide que las mujeres sean tomadas en serio como creadoras de ficción. Es decir, a veces pareciera que se apunta a que la mujer que escribe no es capaz de producir conocimiento o arte que no tenga que ver o que esté fuera de su condición de mujer. Tal noción puede resultar muy negativa porque termina por restar crédito a las mujeres que escriben. Asimismo, los estudios literarios feministas de la obra de Plath nos ayudan a mirar más allá de la biografía, sin restarle su importancia, al dejarnos claro que la experiencia de la escritora en formación es similar a la de ser mujer, es decir, son actos diarios de autorrepresentación y autoafirmación (Brain, 2006; Gill, 2008; Van Dyne, 2006). Al visualizar el crecimiento o maduración de la voz poética de la misma forma como entendemos, por ejemplo, la adopción de un género, podemos ver que no es una constitución fija, sino maleable y cambiante. En el caso de Plath, el desarrollo de su voz poética va consolidándose a través de los años, tomando giros y adoptando nuevas voces en cada antología o proyecto nuevo. Tal como explica Van Dyne (2006), “the female subject, like any other, does not preexist her awareness of culture but emerges through it, in language and representation” (36). Es decir que el yo que habla en *Ariel* y en “The Rabbit Catcher” es una forma de autoformulación, así como un yo que requiere de interpretación. Es por eso que las lecturas *posmortem* en Plath son problemáticas, ya que se quiere entender su poesía primordialmente desde su suicidio, como si todos sus poemas, desde *Ariel* hasta sus poemarios anteriores, fueran sintomáticos o resultado de su muerte.

Al entender su obra a través del último yo poético desde el que Plath escribe, se ignora que esta maduración es lo que la llevó al producto final: una gran habilidad para imitar de forma fiel un momento de confesionalidad e inmediatez. Tomando en cuenta estos peligros y contradicciones, Van Dyne (2006) concluye que no se puede prescindir totalmente de la biografía de Plath, al menos desde los estudios feministas. Entonces, dicha autora propone cuatro consideraciones: 1) que los estudiosos de Plath tengamos consciencia de las lecturas que ya se han hecho de su obra, 2) que le garanticemos libertad creativa—es decir, que no subestimemos su capacidad creativa

y que no la reduzcamos a su biografía—, 3) que honremos la subjetividad con la que escribe y, finalmente, 4) que examinemos las maneras en las que la leemos (3-20). Es por ello que mi propuesta no es desechar el término *confesional*, sino explorar los temas y problemáticas que abre, para reapropiarse de él.

No obstante, para llegar a reapropiarse del término *confesional* es importante tener varios factores en cuenta. Primero, que los intereses y temas a los que se refiere Plath (s.f.) en su entrevista con Peter Orr —los cuales son los mismos de los que hablan Muriel López (2022), Van Dyne (2006) y Frieda Hughes (2005)— pueden parecer, para el público lector contemporáneo, recurrentes en la poesía (Plath, s.f.). Sin embargo, considerando el momento en el que Plath concede en la entrevista, 1962, ella misma identifica estos intereses como norteamericanos y, sobre todo, recientes. La protesta afectiva es un concepto o rasgo característico de la poesía confesional que tiene contempladas las varias maneras en las que son tratados los afectos en esta tradición poética. Esto es algo muy reciente, también producto de la evaluación de todas las problematizaciones de los estudios feministas. Es por eso que para hablar de la reapropiación del término *confesional* es conveniente evaluar algunos de los aspectos que la protesta afectiva también considera cruciales, dado que usa herramientas feministas para plantear que no “sólo a través de la razón se construye el conocimiento”, para llevarnos hacia una reflexión sobre “a qué estructuras sociales responde el que ciertas emociones aparezcan en el texto, así como por qué genera otras emociones o afectos en su público” (Muriel López, 2022: 124).

La reapropiación de lo confesional implica saber que es un estilo, un modo creativo en el cual el artificio es tal que se da la impresión de una confesión por completo cándida e inmediata. Asimismo, implica tener conciencia de que, de forma frecuente, se ha tratado a lo confesional como un inverso de la falacia intencional, ya que algunas lecturas e interpretaciones parecieran indicar que no hay intención ni mediación en quererse confesar y que el acto de confesarse, de alguna forma, es un medio de acceso puro a la verdad individual. Dicha reapropiación, entonces, conlleva también reconocer que los poemas inscritos en esta tradición no pretenden ser la única versión, ni una representación fija ni realista de los hechos biográficos de la autora; así mismo, implica también saber que no todos los poemas de Plath tienen un interés en abordar estos temas. Propongo, entonces, la reapropiación del término *confesional* ya que éste aborda temas que han sido, y aún son, menospreciados. Es importante señalar que la

reapropiación que propongo hace una distinción entre pretender hablar por la autora, dar cuenta de una versión de su vida, y querer continuar hablando de temas que, aunque hoy parecen superados, siguen siendo tabú. Esto para concluir que en “The Rabbit Catcher”, así como en otros poemas de *Ariel*, Plath adopta el modo confesional, autorrepresentándose así, gracias a un interés por explorarse a sí misma como autora y no para confesarse con quien la lee.

Por último, existe un amplio archivo de material extrínseco sobre la poeta, ya que hay registro de sus diarios (supuestamente íntegros), cuentas de X que tuitean las entradas de sus diarios y otros textos, entrevistas grabadas, un sinfín de *memoirs* e incluso una *biopic* protagonizada por Gwyneth Paltrow.⁶ Es por eso que el caso de Plath resulta ideal para estudiar las maneras en las que podemos evitar “la dicotomía entre el material literario intrínseco —la obra de arte verbal en sí— y el extrínseco material biográfico, histórico, etcétera” (García Hubbard, 2022: 279), por su inserción en la tradición confesional y su polémica figura autoral. Así, apostar por un análisis como el que plantean Muriel López y García Hubbard permite separarnos de la epistemología de los New Critics, la cual, según North (2013), está fundada en una estética idealista (282). Esto no con el fin de “fortalecer los valores objetivos e intrínsecos de la crítica” sino para “vislumbrar nuevos (y no tan nuevos) horizontes” (283).

Para concluir, retomo la cita del título de este artículo: “We found ourselves reduced to I”, tomada del poema “In those Years” de Adrienne Rich (1992), en el cual la autora muestra su incomodidad ante el uso indiscriminado del término *confesional* (3). Este poema es paradigmático dentro de esta tradición ya que la reducción a uno mismo a la que alude y rechaza Rich se trata de la tergiversación de las vidas privadas a las que fueron sometidos los llamados poetas confesionales como ella. La cita del poema de Rich ejemplifica que el descontento que estos autores manifiestan con la etiqueta tiene más que ver con el tratamiento de su poesía, con la manera en la que la crítica y el público lector tomaron el interés de los poetas americanos en los años sesenta por temas que en ese momento eran tabúes y lo tradujeron erróneamente a un narcisismo que termina por confinar a quien escribe. Rich rechaza la etiqueta *confesional* porque en su momento

⁶ Tampoco exploro aquí, aunque valdría la pena hacerlo, el tratamiento y estudio de sus diarios. Si bien ha sido complicado, por la naturaleza de los temas confesionales, argumentar que al estudiar su corpus poético debe haber una división entre el yo lírico, la figura autoral y la Sylvia Plath de carne y hueso, estas divisiones se vuelven todavía más porosas cuando se trata de sus diarios íntimos.

el resultado era la caricaturización, tanto de quien escribe como la del poema y, como consecuencia, todo el corpus poético de quien sea denominado como tal, se leería en clave confesional. Argumento que Sylvia Plath se autorrepresenta como confesional porque una confesión implica voluntad de ser percibido como quien se está revelando, misma que Plath manifiesta en “The Rabbit Catcher”; además, hay una consciencia de los temas que en ese momento estaban surgiendo en la poesía americana y por los que, como mencioné anteriormente, ella misma mostraba interés en explorar en el año en el que concedió la entrevista con Peter Orr.

Si al analizar la poesía confesional se entiende que ésta, o toda aquella que muestre un interés por el yo, no es incompatible con los así llamados temas universales sino que se puede conectar con temas trascendentales a través de lo que mejor se conoce, que es la vida interior, se elude la reducción a la que el poema de Rich hace referencia. Por ello, si no se puede prescindir totalmente de la biografía, pues permanecer atado a ella acarrea otra serie de conflictos, lo que se puede lograr son lecturas más conscientes, éticas y respetuosas que reconozcan a la autora como creadora y productora de voces y personajes. Entonces, el término *confesional*, al ya no estar atado a adjetivos derogatorios, adquiere otro significado, el de otorgarle fuerza y validez al hablar desde lo personal, incluso como protesta si así se quiere. Así, en este texto propuse que es posible y deseable tomar en cuenta los factores problemáticos de la confesionalidad y que, al mismo tiempo, se puede dejar atrás la creencia de que ese yo del que habla Rich viene de una experiencia única e inmutable que se sostiene de forma exclusiva por la biografía de quien escribe. Al analizar la protesta afectiva y la autorrepresentación de Plath en “The Rabbit Catcher” fue posible ver que, en el poema, hay tanto emociones avasallantes como un artificio consciente de parte de la poeta y que lo retratado en el poema alude a una realidad violenta, tanto fuera como dentro del mundo poético del texto. Todo esto para llevar ambas cosas a un lugar en donde los sentimientos y sus representaciones no son consideradas un arte menor y concluir que, al hacerlo, ya no se reduce a la voz poética a la individualidad de la autora, sino que se usa esa subjetividad como una figura retórica para explorar temas de crudeza emocional a través de un yo lírico.

Asimismo, el día de hoy parece imposible escribir sobre la poesía de Plath sin aludir a su vida privada y, aunque es lamentable la falta de lectura y crítica académica de su poesía, esto también es sintomático del triunfo de Plath en el modo confesional. Al

entender la confesionalidad de forma amplia, es posible estudiar las varias dimensiones que esta tradición poética inaugura, como la escritura del yo y la exploración de las emociones. Junto con Muriel López, García Hubbard y otros, considero que el caso de Plath ofrece vías de análisis fructíferas para dejar de pensar en la emocionalidad como algo ajeno a la textualidad y a los fines políticos y, al mismo tiempo, cuestionar qué tanto las maneras en las que nuestra búsqueda de marcas textuales en las lecturas atentas, o *close readings*, sirven para reducir o ampliar la dicotomía del pensamiento binario.

Referencias bibliográficas

- AHMED, Sara. (2014). *La política cultural de las emociones* (Cecilia Olivares Mansuy, Trad.). Universidad Nacional Autónoma de México. (Obra original publicada en 2004)
- BRAIN, Tracy. (2006). "Sylvia Plath's Letters and Journals". En Jo Gill (Ed.), *The Cambridge Companion to Sylvia Plath* (pp. 139-155). Cambridge University Press.
- GARCÍA HUBARD, Gabriela. (2022). "Avatares de la lectura y la no lectura: Close Reading, hipersensibilidad, afectos y plasticidad". En Nattie Golubov (Ed.), *El placer de la lectura: cuerpos, afectos, textos* (pp. 271-300). Centro de Investigaciones sobre América del Norte, Universidad Nacional Autónoma de México.
- GILL, Jo. (2008). *The Cambridge Introduction to Sylvia Plath*. Cambridge University Press.
- HOOKE, bell. (2018). *All About Love: New Visions*. Harper Collins.
- HUGHES, Frieda. (2005). "Foreword". En *Ariel: The Restored Edition: A Facsimile of Plath's Manuscript, Reinstating Her Original Selection and Arrangement* (pp. 6-14). Harper Collins.
- MIRJANA, Ule; ŠRIBAR, Renata; ANDREJA, Venturini. (2015). *Gendering Science: Slovenian Surveys and Studies in the EU Paradigms*. Echoraum.
- MURIEL LÓPEZ, Andrea. (2022). *Una Poética De La Poesía Posconfesional: La Protesta Afectiva En Sharon Olds, Ai Y Kim Addonizio* (Tesis de Maestría, Universidad Nacional Autónoma de México, México). Recuperado el 2 de octubre de 2023 de <http://132.248.9.195/ptd2022/octubre/0831709/Index.html>

- NORTH, Joseph. (2013). "What's 'New Critical' about 'Close Reading'? I.A. Richards and His New Critical Reception". *New Literary History*, 44(1), 149-150. <http://www.jstor.org/stable/24542542>
- PLATH, Sylvia. (s. f. [1962]). "A 1962 Sylvia Plath Interview with Peter Orr" (en línea). *Modern American Poetry Site, Criticism*. Recuperado el 17 de octubre de 2024 de <https://www.modernamericanpoetry.org/1962-sylvia-plath-interview-peter-orr>
- PLATH, Sylvia. (2005). *Ariel: The Restored Edition: A Facsimile of Plath's Manuscript, Reinstating Her Original Selection and Arrangement*. Harper Collins.
- RICH, Adrienne. (1992). "In Those Years" (en línea). *The Yale Review, Poetry, From the Archives*. <https://yalereview.org/article/those-years>
- ROSENTHAL, Macha. (1959). "Poetry as Confession: Life Studies by Robert Lowell". *The Nation*.
- RUSS, Joanna. (1983). *How to Suppress Women's Writing*. University of Texas Press.
- VAN DYNE, Susan R. (2006). "The Problem of Biography". En Jo Gill (Ed.), *The Cambridge Companion to Sylvia Plath* (pp. 3-20). Cambridge University Press.

“NEVERTHELESS, I AM THE SAME, IDENTICAL WOMAN”:

LA FIGURA Y EL *ETHOS* AUTORAL DE SYLVIA PLATH

“NEVERTHELESS, I AM THE SAME, IDENTICAL WOMAN”:

SYLVIA PLATH’S AUTHORIAL FIGURE AND ETHOS

Andrea MURIEL LÓPEZ*

Facultad de Filosofía y Letras

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO | Ciudad de México, México

Contacto: amuriel90@gmail.com

ORCIDiD: 0009-0005-8772-1891

Resumen

Sylvia Plath (1932-1963) fue una autora estadounidense perteneciente al movimiento de la poesía confesional quien, debido a su tormentosa y pública vida, así como su abrupta muerte, ha sido frecuentemente leída, primero que nada, a través de quien fue, a través de los hechos de la vida de la persona de carne y hueso. Debido a que esto genera varias problemáticas, a veces polémicas, al momento de analizar su obra, al casi reducirla a una comprobación factual, en este artículo propongo el estudio de su figura autorial para dar otras claves de lectura de su poesía y vislumbrar las posibilidades que esta perspectiva aporta para la poesía escrita por mujeres y, en particular, para la poesía cercana a la intimidad y la autoficción como lo es, evidentemente, la poesía confesional. Además, es inevitable pensar que el impacto que suele tener la obra de quien escribe en su público lector suele estar mediado por su figura, ya sean sus fotografías, sus apariciones públicas o incluso aquello que se desprende de los mismos textos y que les hace sentir una mayor cercanía a la autora o el autor. Es por eso que en este artículo recorro las nociones de figura autorial interna, figura autorial externa y *ethos* autorial en cuanto a su importancia en

Abstract

Sylvia Plath (1932-1963) is an American author associated with the school of confessional poetry who, as a consequence of her tumultuous and public life, as well as her sudden death, has been often read first from the perspective of who she was in life and the facts that surround the flesh-and-bone person behind the texts. Because this generates several and sometimes polemic issues when analyzing her work, as it sometimes reduces the analysis to mere factual verification, in this article I propose the study of her authorial figure to offer other possibilities for reading and analyzing her poetry. Another aim of this article is to explore the potential that this perspective might have for women’s poetry, specifically for poetry that deals with intimacy and autofiction, as is the case with confessional poetry. In addition, it is undeniable that the impact a writer has on their readers is also a consequence of their authorial figure: their pictures, their public appearances, and even what can be extricated from the texts themselves, which makes readers feel closer to the author. Therefore, this article reviews the following concepts: internal authorial figure, external authorial figure, and *ethos*, as they relate to literary reception. It also

*Doctoranda del Programa de Posgrado en Letras (Modernas-Inglesas)

la recepción literaria, así como las nociones históricas de autor y escritor desde una perspectiva feminista, debido a que esos roles se han “diseñado” en masculino, para posteriormente analizar algunos aspectos del poema “Lady Lazarus” y desprender de las tensiones entre texto/ficción y autoría/factualidad, ciertos elementos que puedan proponer una interpretación distinta —y más justa— de la poesía de Sylvia Plath.

delineates the historical notions of author and writer from a feminist perspective, taking into account that these roles have been “designed” for male use. Finally, it analyzes particular aspects of “Lady Lazarus” to negotiate some of the tensions between text/fiction and authorship/factuality, proposing a different —and fairer— interpretation of Plath’s poetry.

Palabras clave: *Sylvia Plath*||*Poesía confesional*||*Poesía estadounidense*||*Autoría*||*Autores y lectores*||*Intertextualidad*

Keywords: *Sylvia Plath*||*Confessional poetry*||*American poetry*||*Authorship*||*Authors and readers*||*Intertextuality*

Gentlemen, ladies

These are my hands

My knees.

I may be skin and bone,

Nevertheless, I am the same, identical woman.

SYLVIA PLATH, “LADY LAZARUS”

Sylvia Plath es una poeta cuya turbulenta vida y abrupta muerte han eclipsado los análisis de su obra. Podría afirmarse que la imagen de la mujer joven, rubia e inocente que puebla las portadas de sus libros es tan popular como su poesía misma. Los comentarios en torno a sus poemas también suelen estar relacionados con los eventos de su vida, de los que en ocasiones se consideran espejo. Si bien esta es una lectura posible, que evidencia el interés experiencial que encuentra el público lector en su escritura, también se trata de la forma en que suele leerse la literatura íntima, sobre todo aquella escrita por mujeres. En gran medida, esto tiene que ver tanto con el modo que Plath utiliza en su escritura como con el movimiento literario

al que se le adscribe.¹ Pero también refiere a la forma en que nos acercamos a la poesía lírica desde el romanticismo, al equiparar con frecuencia al yo lírico con el autor.² Y aunque es cierto que en la tradición crítica se han tenido diversas consideraciones históricas respecto a la figura autoral, e incluso ha habido algunos periodos en los que se ha pretendido desaparecerla por completo (como en 1967, cuando Roland Barthes presentó la “muerte del autor” como un evento que ya se venía anticipando y que sería necesario para la liberación lectora), es inevitable reconocer que, de una forma u otra, el público lector genera una idea de quién es la persona que se encuentra detrás de las páginas, ya sea debido a la imagen que logran desprender del texto o a las cada vez más frecuentes apariciones públicas de las autoras y autores.

Es por eso que, en este artículo, haré un recorrido histórico para explorar cómo se ha construido la imagen del autor a través del tiempo y la correspondiente no-construcción de la imagen de autora, así como lo que esto conlleva en cuanto a la importancia de la visibilización de las autoras y el estudio de su figura autoral. También, definiré los conceptos de *figura autoral externa*, *interna* y *ethos* para luego hacer un breve acercamiento a la figura autoral externa e interna de Sylvia Plath en las portadas de sus libros y entrevistas. Más tarde entraré en el *ethos* autoral con “Lady Lazarus”, uno de los poemas más conocidos de Plath en donde las lecturas habituales suelen ser reduccionistas de comprobación factual debido a su temática. Me interesa proponer el estudio de la figura autoral, y particularmente del *ethos*, como un elemento signifiante que aporte otras formas de acercamiento a la obra de Sylvia Plath.³ Y así, en lugar de reducir a su poética a la falacia de que la personalidad en ellos proyectada es equivalente a la personalidad de la mujer de carne y

¹ Es posible considerar a la poesía confesional como movimiento literario debido a su definido momento histórico, así como también, y debido a su impacto, un modo literario por sus características textuales. Como movimiento literario, la poesía confesional cuenta con un número más o menos definido de exponentes, de los cuales los principales son, además de Plath, Robert Lowell, Anne Sexton, John Berryman y W. D. Snodgrass. Temporalmente, la primera vez que se usa el término ‘confesional’ es en la reseña “Poetry as Confession” que el crítico M. L. Rosenthal escribió en 1959 sobre el entonces más reciente libro de Robert Lowell: *Life Studies*. Desde entonces, se utiliza para nombrar a esta poesía enfocada en la intimidad y en los temas cotidianos.

² Según Culler (2017) “Lyric was finally made one of three fundamental genres during the romantic period, when a more vigorous and highly developed conception of the individual subject made it possible to conceive of lyric as mimetic: an imitation of the experience of the subject”(1).

³ Este artículo se inscribe en las búsquedas que inicié al escribir mi tesis de maestría por lo que algunas de estas reflexiones pueden encontrarse más profundizadas en Muriel López (2022).

hueso o, por el contrario, alejarnos de su figura por completo, dándole “muerte a la autora”, que en realidad es tan importante en autoras que como ella tratan temas íntimos, situarnos en un punto intermedio en donde las interconexiones entre la figura autoral y el texto lo enriquezcan y no delimiten.

La imagen del autor y la autora a través del tiempo

A lo largo de la historia literaria, el papel que han tenido las figuras creadoras se ha ido modificando de diversas maneras. Por ejemplo, en la Edad Media son muy frecuentes los textos anónimos; en el Romanticismo es común hablar del temple de los poetas en completa relación con sus textos; en la década de 1930, el New Criticism propone el paradigma de lo impersonal; y a finales de la década de 1960, Roland Barthes declara la ya mencionada muerte del autor. A partir de entonces, comenzó una etapa en la que se pretendió hacer análisis de los textos sin importar la mano creadora. Esto implicó dejar de considerar que la interpretación de un texto estuviera “definida y delimitada por la subjetividad, la conciencia, las intenciones, la psicología y la vida del autor individual” (Golubov, 2015a: 78). Sin embargo, teóricos como Michel Foucault, Pierre Bourdieu, así como los análisis poscoloniales y feministas, han puesto en tela de juicio la necesidad de exiliar al autor de los estudios literarios, y han escrito varias y muy diversas respuestas al canónico texto de Barthes.

En concreto, desde la crítica literaria feminista se ha considerado que la implicación de matar al autor naturalmente nos llevaría a pensar en matar también a la autora. Sin embargo, las condiciones materiales de la última son muy distintas debido a que ésta no ha contado históricamente ni con el reconocimiento ni con el poder simbólico de los autores masculinos hegemónicos. Además, esto implicaría no considerar a los cuerpos que escriben y que están atravesados por la diferencia. Al respecto, Aina Pérez Fontdevila y Meri Torras Francès (2019), y frente a la canónica respuesta de Michel Foucault al texto de Roland Barthes en “¿Qué es un autor?”, plantean la pregunta *¿Qué es una autora?* Con este cuestionamiento desean problematizar “la construcción del canon masculino normativo, *la inclusión excluyente* de la escritura femenina en un *canon reservado a esa ‘otra’ literatura*, la atribución de valor en función de criterios sexualizados tales como el predominio del *detalle* o de lo *doméstico*” (15), ya que están

muy conscientes de que “los discursos en torno al género producen, atraviesan, determinan, moldean y, en definitiva, contribuyen a explicar la noción de autor” (11). Por su parte, Nattie Golubov (2015a), en su respuesta a Barthes “La muerte del autor y la institucionalización de la autora”, menciona que “resulta ligeramente irónico que en el momento en que muere el autor para ser sustituido por el lector en una dramática lucha por el control del texto, el feminismo apenas empieza a desarrollar las herramientas necesarias para recuperar e interpretar una tradición literaria femenina” (80).

Como muestra de esto comparto una cita de Joanna Russ (2018) sobre cómo ha sido generada la imagen autoral de la autora a través del tiempo:

La imagen pública masculina, si es que existe, se suma a la autoridad del escritor varón como poeta; la imagen pública femenina que sustituye a la categoría de Escritora es indecente [la Puta] o limitante [la Esposa, la Solterona, la Dama]. También es importante destacar que la imagen pública masculina está dirigida hacia la actividad en el mundo exterior, mientras que la femenina [con la excitante pero aun así condenable excepción de la Puta] no lo está. La Mujer Liberada Sexualmente [Erica Jong, etc.] se me antoja una versión moderna de la Puta y una criatura de la fantasía masculina. La Dama Loca [Anne Sexton] es una versión moderna de la Solterona Infeliz, y para nada una mejoría. Me refiero, por supuesto a la imagen pública que sustituye a las escritoras en cuestión, no a las escritoras en sí mismas. (116)

Resalta que, en esta cita, Anne Sexton, una poeta cercana a Sylvia Plath en cuanto a estrategias de escritura y paralelismos vitales, así como también perteneciente al movimiento literario de la poesía confesional, aparezca en esta lista nombrada como “La Dama Loca”.

Estos prejuicios han cargado negativamente la imagen de las escritoras. Es por eso que, en vez de alejarnos de ellos y enfrentarnos al texto como un texto surgido de la nada, podemos acercarnos no a la autora sino al estudio de su figura autoral. Y es que esta relación ambigua que permite ver elementos biográficos o similares a su vida en los textos marca un pacto de lectura que incluso, en ocasiones, puede ser generado a posta. De hecho, la naturaleza íntima de los poemas de Sylvia Plath, al abordar lo que parecen vivencias cotidianas, contribuye a reforzar la homologación entre la persona de carne y hueso y el escritor. Según Jérôme Meizoz (2014), se entiende al *escritor* como

quien enuncia el texto sin desempeñar la función de autor en el campo literario que tiene el escritor; es decir, se trata de lo que puede desprenderse en el texto acerca de quién escribe sin identificarle con una persona real. Así, podría decirse que aquí la figura autoral funciona como una construcción textual más que se sirve del paradigma de lectura de lo lírico para generar empatía en el público lector, pero que habría que matizar y considerar desde el análisis. Del mismo modo, analizar la figura autoral puede dar pistas de las posibilidades de la autoficción como un modo literario en el que las autoras y los autores toman aspectos de su vida para ficcionalizarlos posteriormente y complejizar textual y conscientemente estos entrecruzamientos de vida y obra.

Algunos estudios relacionados con la noción histórica del autor han hecho un recorrido temporal para comprender de mejor manera cuáles han sido las implicaciones de los términos *autor* y *escritor*.⁴ José Luis Díaz (2011), por ejemplo, hizo un recorrido muy esclarecedor de estas figuras en el periodo que va de 1750 a 1850 en el ámbito hispano. En su estudio resulta interesante encontrar, en varios momentos, a la figura del *autor* como una instancia de autoridad, mientras que la figura del *escritor* está más relacionada con la función estética en sus textos (211). Así, el *autor*⁵ sería aquel que escribe con el apoyo de estructuras de poder y con la definida intención de publicar sus textos y presentarlos como contenedores de verdades, mientras que el *escritor* sería esa alma atormentada que necesita escribir, aun cuando sus textos se queden en un cajón y no alcancen la posteridad. Esto determinaría cómo fueron recibidos en su época y cómo actualmente son leídos los textos de estos sujetos, así como la forma en que se consideraba y cómo se percibe ahora su producción artística.

Por otro lado, resulta relevante que se haya asumido, y en muchos casos se siga asumiendo, que “los verdaderos hombres de letras no tienen la preocupación —artesanal y comercial— de publicar un libro, *ni de respaldar su identidad de autor*, ni siquiera de obligarse a escribir, pues las verdades que ellos esculpen pueden prescindir de los aspectos más básicos y materiales de la función autor” (Díaz, 2011: 219, énfasis mío). En esta cita, el pasaje resaltado sugiere que sólo los así llamados *autores* modificarían conscientemente, y bajo la perspectiva de que esto los hace ser más puros artistas, la forma en la que quieren ser vistos, es decir, su figura autoral, lo cual califica peyorativamente esta práctica.

⁴ Utilizo los términos *autor* y *escritor* en masculino para este apartado justamente porque la construcción histórica de ellos no ha considerado las particularidades de la mujer como autora o escritora.

⁵ A veces también es llamado *escritor profesional*.

Actualmente, desde varias trincheras se utilizan y estudian términos como la ya antes mencionada figura autoral, pero también la imagen de autor, la pose, la postura, la virtualidad autoral, el *ethos* autoral o el *ethos* discursivo para abordar estas problemáticas.⁶ Desde estos estudios existe una conciencia de que, dependiendo de quién sea la autora o el autor y cómo se haya conformado su figura autoral, se leerán de modo particular sus textos y el conocer información sobre ellos provocará efectos diversos.

Figura autoral externa, interna y ethos

Pero, ¿qué es exactamente la figura autoral? Para comprenderla hay que dejar de lado a la persona de carne y hueso “para ocuparse más bien de su figura imaginaria, esto es, de la imagen discursiva que se elabora tanto en el texto literario como en sus alrededores” (Amossy, 2014: 67). En este sentido, es importante distinguir entre las imágenes que el escritor proyecta de sí mismo y las que son elaboradas por un tercero, pues no pertenecen al mismo orden y tienen implicaciones distintas. Sin embargo, en ambos casos éstas influirán tanto en la interacción entre el público lector y el texto como en las implicaciones sociales de la obra dentro del campo literario.

De acuerdo con Amossy (2014), pueden diferenciarse tres tipos de figuras autorales dependiendo de quién las crea y con base en qué material discursivo. El primero sería la figura o imagen de autor externa, es decir, aquella que está producida por fuentes exteriores y no por el mismo autor o la misma autora. Se trata de “una figura imaginaria, un ser compuesto de palabras al que se le atribuye una personalidad, unos comportamientos, un relato de vida y, por supuesto, una corporalidad auxiliada por fotografías y por sus apariciones en la televisión” (Amossy, 2014: 68). Esta producción de imagen de autor externa obedece a distintos imperativos: función promocional, función cultural (como la posibilidad de discutir sobre un autor o autora sin haber leído su obra), gestión de patrimonio cultural (lo que gravita alrededor de los autores y autoras consagrados y que interviene en la comunicación literaria como lo que se ama o se detesta de ellos), entre otros, dependiendo de los objetivos que se le fijen a cada autora

⁶ Como ejemplo podríamos encontrar el trabajo de autores como el ya mencionado Meizoz (2014), Dominique Mainguenu (2004) y en español el libro *Horizontes teóricos y críticos en torno a la figura autoral contemporánea* coordinado por Adriana de Teresa Ochoa (2019).

o autor. Detrás de esta producción suelen estar agentes del mundo editorial, la crítica, la academia, el periodismo e incluso el público lector. Por sus distintas funciones, es fundamental para el análisis de la figura de autor tener en cuenta dónde se produce y quién la percibe, ya que esto modificará su construcción. De hecho, hasta la fecha, esta figura autoral externa está frecuentemente creada por un sistema literario patriarcal.

El segundo tipo es la imagen de autor o figura autoral interna, es decir, aquella que genera la persona que escribe cuando habla de sí misma frente a un público, ya sea de manera oral o escrita. Algunas personas escritoras quieren controlar esta imagen, otras quieren desdibujarla e incluso hay casos en los que pueden no saber que la están creando. Sin embargo, esta imagen se genera siempre, sea de manera consciente o inconsciente. Y la imagen que se produce nunca es controlada en su totalidad, “es construida siempre por un tercero” (Amossy, 2014: 69). Esto no quiere decir que se le considere externa ya que suele comenzar a generarse por la autora o el autor, aunque termine por completarse desde el exterior. Se trata de una relación de cooperación, como se entiende fácilmente en el caso de las entrevistas. Hay que tomar en cuenta que en este caso la imagen de autor pasa obligatoriamente por un imaginario de época o social, y que las mismas palabras de una autora o autor se leen de manera distinta conforme pasa el tiempo, y dependiendo del contexto. Por ejemplo, un autor de gran prestigio moral en una época puede ser tildado de machista décadas después debido a un cambio de paradigma y estudios contemporáneos de género.

Dentro de esta figura autoral interior, revisaré dos términos. El primero es la *postura* que se define como las “conductas enunciativas e institucionales complejas por medio de las cuales una voz y una figura imponen su singularidad en un estado del campo literario” (Amossy, 2014: 72). Se trata del acto asumido por la escritora o el escritor, la imagen consciente que produce de sí misma o sí mismo para representarse. El segundo es la *pose*, que tendría que ver con las estrategias que la autora o autor pone en acción para aparentar ser alguien que no necesariamente corresponde a quien se es. Por lo tanto, la pose tiene que ver con una ficcionalización, con una producción de la figura propia. Lo interesante, y lo que Sylvia Molloy (2012) llama la “epistemología de la pose”, es que ésta tiene un camino de ida y vuelta, es decir, tanto el ser afecta al parecer como el parecer al ser:

El doble itinerario sería el siguiente: 1) la pose remite a lo no mentado, a algo cuya inscripción la constituye la pose misma: la pose por ende representa, es una postura significativa; pero 2) lo no mentado, una vez inscripto y vuelto visible, se descarta ahora como ‘pose’: una vez más la pose representa (en el sentido teatral del término) pero como *impostura* significativa. Dicho aún más simplemente: la pose dice que se es algo, pero decir que se es ese algo es posar, o sea, no serlo. (49)

A pesar de esto, existen casos en los que un exceso de visibilidad y de presencia hacen que la performatividad del parecer pueda llegar a ser. Así, cuando la autora o el autor “*juega* a ese algo que no se nombra y de tanto jugar a ese algo —de tanto *posar* a ese algo— da visibilidad, llega a ser ese algo innombrable” (Molloy, 2012: 45). De aquí que haya autoras y autores a quienes se mira de cierto modo simplemente por la imagen que dan a conocer, aunque se trate de meras poses como podría notarse en el supuesto desenfadado e inmediatez creativa de autores como los *beat*, que ahora se sabe tenían mucho cuidado con sus textos y tardaron años en escribir sus grandes obras.⁷

Por último, en la figura autoral interna interviene también el *ethos* o figura autoral textual, es decir, aquella que se desprende directamente de los textos. Como dice Amossy (2014), “el análisis del discurso examina, entre otros factores, el *ethos* o imagen verbal que el locutor construye de sí mismo en el discurso en general y, en particular, en el discurso literario” (75). Sin importar si el texto está tildado o no de autobiográfico o si la autora o el autor es consciente de estar generando una imagen textual propia, “la noción de *ethos* permite aferrar la imagen que el locutor (presente o ausente) proyecta de su persona en el discurso. [...] [Y] señala la manera mediante la cual el responsable de un texto, designado por un nombre propio, construye su autoridad y su credibilidad frente a los ojos del lector potencial” (76). Por lo tanto, el *ethos* contribuye a reforzar un discurso que se filtra mediante el narrador o el yo lírico, pero que puede ser distinto dependiendo de la obra analizada. Este tipo de figura autoral textual responde a las preguntas *¿qué impresión causa el autor o autora a través del texto en quien lee?*, *¿qué dice el texto sobre cómo es la autora o el autor?*, *¿podría tratarse de una persona*

⁷ Como ejemplos directos están Allen Ginsberg: “‘Howl’ was composed over a seven-year period, some parts of it undergoing at least twenty rehearsals before arrival at persuasively ‘improvised’ discourse” (Osborne, 2003: 188), y Kerouac: “No emendations in time’s reconsidering backstep’, Kerouac proclaimed; but when *On the Road* finally appeared in 1957 it was the mature product of ten years’ graft by several pairs of hands” (Osborne, 2003: 188).

minuciosa, desagradable, parlanchina?, ¿atenta a detalles de la naturaleza?, ¿amante de los pájaros? Hay que recordar que esto no significa que así sea realmente, y que tampoco es importante hacer la comparación con la persona de carne y hueso, sino que ésta es la imagen de autor que se desprende del entretejido del texto literario. Debido a todo esto, un análisis literario que tome en cuenta estas particularidades de la figura autoral resultará productivo para ofrecer una visión más matizada de las autoras y de su labor creativa, de manera que no se les reduzca a caricaturas o estereotipos.

Breve acercamiento a la figura autoral externa e interna de Sylvia Plath

Para el análisis de las figuras autorales suele interesar lo que les circunda, ya sea su origen, la crítica literaria o el primer resultado en una búsqueda de Google. Así, la primera aproximación a Sylvia Plath para alguien que nunca antes hubiera escuchado de ella probablemente estará relacionada con su vida, o más bien con su muerte, ya que se trata de una poeta que se quitó la vida muy joven y es fácil llegar a esta información como primer acceso a ella. Frank Graziano (1984), en el artículo “Una muerte en que vivir”, en referencia a las autoras y autores suicidas, y la manera en que se les lee, dice lo siguiente:

Surge entonces una confusión porque el lector llega tarde a la escena, al recibir póstumamente los textos de un Kaplan o de una Pizarnik [o una Plath]. Así, los textos son vistos a través de las dramáticas circunstancias de la muerte del autor: se les da una lectura hacia atrás pese al hecho de que fueron escritos no siguiendo su tema sino, en cambio, yendo hacia él. Esta perspectiva del lector, desde un lado de la muerte, de un texto escrito desde el otro, en suma, hace que la muerte sin sentido de un Kaplan o de una Pizarnik [o una Plath] parezca la comprobación de cosas antes narradas. (12)

Muchas veces se habla de Sylvia Plath como *la poeta suicida* y ha llegado a ser más conocida la escena con el horno y las toallas debajo de las puertas que su misma poesía. Por si fuera poco, en varios textos críticos e incluso biografías como la de Linda Wagner-Martin (1989), y sobre todo en la de Anne Stevenson (1989), se suelen

analizar los textos de Plath desde la perspectiva *postmortem* que menciona Graziano. La segunda aproximación a Plath sería, tal vez, a través de comentarios sobre su estilo literario, y su presuntamente sencillo y narcisista modo de escritura. La poesía confesional se relaciona con una escritura femenina, de temas domésticos, íntimos, cotidianos y, por lo tanto, “antipoéticos” ya que, según la crítica de ese tiempo, no trascendían la experiencia personal del individuo (Sherwin, 2011: 27).⁸ Resulta contradictorio que, de acuerdo con los estándares morales y literarios de la época, “las mujeres virtuosas no podían saber lo suficiente de la vida como para escribir bien, mientras que aquellas que sabían lo suficiente de la vida como para escribir bien no podían ser virtuosas” (Russ, 2018: 65). La crítica contemporánea ha puesto el dedo sobre el renglón al romper estos estereotipos de género, así como al señalar la importancia de lo íntimo para lo político y de lo emocional para la comprensión del mundo. En este mismo sentido, reconfigurar el modo en que se analiza la figura autoral pone en tela de juicio ideas moralizantes que solían guiar la lectura de las escritoras.

Al analizar las portadas de sus libros, y pensando “el cuerpo y la imagen como intertextos de su escritura” (Pérez Fontdevila, 2011: 171), es posible encontrar otras cuestiones interesantes. Sylvia Plath sólo vio publicados dos libros en vida: *The Colossus and Other Poems* (1960) y *The Bell Jar* (1963), si bien dejó terminado y ordenado su libro de poemas *Ariel* (1965). En el caso de sus dos primeros libros, las primeras ediciones no son muy evocativas de Plath. La portada de la primera edición de *The Colossus and Other Poems*, de un color azul sólido, sólo cuenta con letras blancas para el título, el nombre de la autora y de la editorial. Con *The Bell Jar* sucede algo parecido; la primera edición publicada bajo el pseudónimo de Victoria Lucas nos muestra la silueta borrosa de una mujer que podría ser Plath o cualquier otra detrás, ¿o adentro?, de una campana de cristal. Sin embargo, aquí comienza a haber algunas evocaciones autorales que en el primer libro no eran posibles: de pensarse que efectivamente esta silueta corresponderá a la autora, la silueta podría hacerla ver como un sujeto misterioso y pensativo, lo cual convenía a las editoriales para interesar al público mediante esta figura autoral externa.

⁸ Me refiero a concepciones de la crítica que sin duda yo considero erróneas.

Después de su muerte, son muchas las portadas que tienen una fotografía de Plath en la portada. El cambio es bastante brusco y tiene que ver directamente con una estrategia comercial, ya que los libros de Plath se comenzaron a vender por el mito moralizado de su persona: una pobre chica atormentada, con dos hijos, que escribía poesía y que no encontró otra salida más que el suicidio. Algunas reediciones de *The Colossus and Other Poems* y *The Bell Jar* muestran la imagen de una Plath inocente, pura, sonriente y juguetona. En el caso de sus diarios, su poesía completa y sus cartas, hay una imagen que se repite más que las otras, la cual puede considerarse la imagen autoral por antonomasia de Plath. Se trata de una fotografía en la que observa de frente, con la mirada fija y penetrante, y una sonrisa apenas esbozada. Podría decirse que su gesto es pícaro, seguro de sí mismo, pero conserva la inocencia que se encuentra en las fotos anteriores. Al respecto, Aina Pérez Fontdevila (2011) propone “leer el retrato de autor ya no como intento de representación de una interioridad, de una esencia genuina, de un sujeto anterior al texto y a la imagen, sino como la visualización de una posición autoral, cultural y no propiamente subjetiva” (167). Así, es imposible mirar estas fotos y no pensar en la relación extremadamente cercana que el trabajo editorial establece entre la imagen física de Plath y sus textos. Si hubiera que agrupar los adjetivos relacionados, algunos podrían ser: *inocente, joven, rubia, bella, sonriente, juguetona, pícaro, decidida, estudiosa, misteriosa, pensativa, buena*, etcétera.⁹ Del mismo modo, es difícil no relacionar la obra de Plath con el tema de su muerte, sobre todo si son sus textos los que nos guían, al invitarnos a crear un *ethos* o figura autoral textual muy definida, como se verá en la siguiente sección.

En cuanto a la manera en que Sylvia Plath percibía sus textos y, por lo tanto, el modo en que generó su figura autoral interna, si bien seguía conscientemente la línea de Robert Lowell y Anne Sexton, y se encontraba fascinada por la escritura desde la experiencia personal e íntima, también tenía claro que esto no era suficiente para su creación artística a pesar de la visión narcisista que los críticos del momento (M. L. Rosenthal (1972), por mencionar un ejemplo) le atribuyeron al movimiento confesional. En palabras de Plath (s.f.), en una entrevista con Peter Orr:

⁹ Podrían desprenderse otros adjetivos de estas imágenes. Aquí planteo sólo una de las múltiples lecturas posibles de las portadas de los libros de Sylvia Plath.

ORR: Do your poems tend now to come out of books rather than out of your own life?

PLATH: No, no: I would not say that at all. I think my poems immediately come out of the sensuous and emotional experiences I have, but I must say I cannot sympathize with these cries from the heart that are informed by nothing except a needle or a knife, or whatever it is. I believe that one should be able to control and manipulate experiences, even the most terrific, like madness, being tortured, this sort of experience, and one should be able to manipulate these experiences with an informed and an intelligent mind. I think that personal experience is very important, but certainly it shouldn't be a kind of shut-box and mirror looking, narcissistic experience. (s.p.)

Al analizar estas palabras desde la perspectiva de la figura autoral interior, puede desprenderse que Sylvia Plath tenía idea de cómo era analizada su poesía, por lo que esta reflexión podría bien ser una respuesta a ello. Además, aquí muestra la manera en que ve el acto poético y lo que le interesa alcanzar en él, así como da pistas de su proceso escritural y lo que para ella era importante en la literatura cercana a la experiencia personal. Esto también podría ayudar a guiarnos hacia cómo utilizar como acercamiento a su obra las figuras autorales, entendidas como construcciones históricas y cambiantes que involucran varios centros de significación.

El *ethos* autoral en “Lady Lazarus”

El poema “Lady Lazarus”, que forma parte de la colección que Plath dejó lista para su publicación antes de suicidarse, *Ariel*, alude a la posible preocupación que la acompañaba y que vaticinaría su final. Se trata de un poema que retrata una perspectiva definida de la muerte y el suicidio, y cuyo yo lírico es experiencial y descriptivo. En este sentido hay una “personalidad” que se filtra entre sus versos. Parece haber similitudes entre el yo del poema y el de la escritora como, por ejemplo, que en éste se habla de dos intentos anteriores de suicidio que se encuentran registrados en sus diarios y biografías: “This is Number Three” (Plath, 2008: verso 22). Sin embargo,

y aunque podría seguirse esta línea comparativa entre la vida y la obra,¹⁰ el *ethos* o figura autorial textual no se encuentra en estos puentes visibles y comprobables con la biografía de Plath, sino en lo que se filtra de ella: aquella visión de mundo que se desprende del texto y que no necesariamente corresponde a la de la mujer de carne y hueso, es decir, el *ethos* que se “construye a través de las modalidades de enunciación” (Amossy, 2001: 77), en las connotaciones del texto. Por ejemplo, existe un énfasis en que la acción del intento de suicidio se ha repetido, pero la manera en que se enuncia proyecta la imagen de un personaje que necesita llevarlo a cabo, y siente naturalidad y orgullo por ello: “I have done it again” (Plath, 2008: verso 1), “And like the cat I have nine times to die” (verso 21), “Dying / Is an art, like everything else, / I do it exceptionally well” (versos 43-45). Por otro lado, a través de los pequeños detalles cuidadosamente descritos de sus emociones, el poema crea una *persona* ficcional terrible y poderosa basada en el personaje mítico Lázaro que se levantó después de muerto.

Además, y debido a que morirá nueve veces antes de la definitiva, la voz poética cuenta una a una las ocasiones en las que lo ha intentado hasta este momento, lo cual ayuda a agregar a esta imagen autorial las características de obsesiva, repetitiva y metódica:

The first time it happened I was ten.
It was an accident.

The second time I meant
To last it out and not come back at all.
I rocked shut

As a seashell.

They had to call and call
And pick the worms off me like sticky pearls.
(Plath, 2008: versos 35-42)

¹⁰ Sin embargo, si se decidiera seguir esta línea para analizar los poemas de Sylvia Plath habría que preguntarse qué propósito se conseguiría haciéndolo.

Como se ve en las estrofas aquí transcritas, el segundo intento de suicidio proporciona nueva información: a diferencia del primero que fue accidental, en esta ocasión la voz poética deseaba que ese acto tuviera éxito, pero sin su autorización, la regresaron a la tierra y la obligaron a ser de nuevo como Lázaro. Este deseo puede, claro, atribuírsele también a la figura autoral externa ya que Plath era depresiva y tenía tendencias suicidas, lo cual tendrá repercusiones en la manera en que su público lector recibirá su figura autoral textual.

Otro detalle que llama la atención es que la voz poética hace referencia a su identidad desdoblándose ante un público que la observa:

Gentlemen, ladies

These are my hands

My knees.

I may be skin and bone,

Nevertheless, I am the same, identical woman.

(Plath, 2008: versos 29-33)

La alusión a ser la misma incluso después de estas transformaciones crea un efecto de cercanía y de autoconciencia; a la voz poética le interesa cómo es vista. En este sentido, podríamos encontrar un contraste entre lo que la voz poética desea, la empatía que busca de sus espectadores, y lo que nos va contando que poco a poco va agrandando a esta Lady Lazarus hasta hacerla inalcanzable.

Hacia el final del poema, puede verse en este personaje mítico el imperativo de revivir ya que, como un fénix, necesita acercarse peligrosamente a la muerte para renovarse y ser más fuerte. Si bien el poema tiene un tono irónico y grandilocuente desde el inicio, lo cual sigue agregando elementos para el *ethos* autoral, éste va en aumento conforme avanzan los versos y hasta llegar a la potencia irrefutable del final: “Out of the ash / I rise with my red hair / And I eat men like air” (Plath, 2008: versos 82-84). Aquí hay una certeza respecto la posibilidad de revivir que, además, se encarna como un fénix que es a su vez una mujer pelirroja, con las implicaciones históricas que esto conlleva: una asociación con los estereotipos de bruja, *femme fatal* y devoradora de hombres. Aunado a esto, probablemente la voz poética estaría haciendo referencia a

los prejuicios de la época hacia las personas que habían intentado cometer suicidio, y las asociaciones inmorales y hasta diabólicas al respecto. Como se ha visto con estos ejemplos, en este poema es posible identificar en varios pasajes a la voz poética con la autora y al mismo tiempo saber que no se trata de Plath misma, lo cual nos lleva a un pacto ambiguo cercano al de la autoficción.¹¹ Del mismo modo, este breve ejercicio puede darnos pautas para construir el *ethos* autoral de Sylvia como orgullosa, dramática, propensa al suicidio, pero de manera juguetona, consciente, ironizada y premeditada, por ejemplo, aunque parte de la crítica se ha encargado de difundir la idea de que en los poemas confesionales suele haber una equivalencia entre el yo que habla en un texto con el yo que escribe, de modo que la ficción o la creación artística no formarían parte de este tipo de poesía.

Las distintas figuras de autor, externa, interna y textual, tienen similitudes, diferencias, y a veces pueden ser contradictorias como puede verse entre la figura autoral externa desprendida de las fotografías de las portadas y el *ethos* de “Lady Lazarus”. A pesar de esto, cuando nos acercamos a una figura autoral como la de Sylvia Plath para leer un texto, nos encontramos frente a la reivindicación y deconstrucción de la autoría al aportar una idea de autoridad que, aunque es cambiante y depende del contexto histórico y personal, da otra perspectiva al estudio de la obra de la autora o, incluso, como parte de la simple lectura. Por ejemplo, ayuda a repensar los momentos en que la lectura que hacemos de ciertas autoras o sus textos está atravesada por sesgos de género, así como paradigmas patriarcales y moralizantes. Además, en el caso particular de la poesía confesional se complejiza el pacto de quien lee con la obra, al brindar otras dimensiones a través de las figuras autorales, generar otras perspectivas y volverlas más dinámicas, de algún modo, “encarnándolas”, pero sin caer en el reduccionismo biográfico. Se trata de repensar los términos de la autoridad, la legitimidad y la visibilidad de las autoras de carne y hueso, ya que en los análisis desde la figura autoral importan el cuerpo, la experiencia y el proceso creador de las autoras (Golubov, 2015b: 87), que sirven como guía y posible interpretación de su obra, no como única e inamovible, sino como una de las tantas lecturas posibles.

¹¹ Si bien es cierto que Serge Doubrovsky, quien acuñó el término *autoficción* en la contraportada de su libro *Fils*, declaró que “la autoficción es la ficción que en tanto escritor decidí darme a mí mismo”, en la actualidad suele verse como una herramienta para desestabilizar la idea de ficción y de verdad en la narrativa (como se cita en Scarano, 2014: 11).

Referencias Bibliográficas

- AMOSY, Ruth. (2014). “La doble naturaleza de la imagen de autor” (Juan Zapata, Trad.). En Juan Zapata (Comp.), *La invención del autor. Nuevas aproximaciones al estudio sociológico y discursivo de la figura autorial* (pp. 66-84). Editorial Universidad de Antioquia.
- CULLER, Jonathan. (2017). *Theory of the Lyric*. Harvard University Press.
- DÍAZ, José Luis. (2011). “La noción de autor (1750-1850)”. *Literatura: teoría, historia, crítica*, 13(2), 209-234. Universidad Nacional de Colombia. <https://revistas.unal.edu.co/index.php/lthc/article/view/27325>
- GOLUBOV, Nattie. (2015a). “La muerte del autor y la institucionalización de la autora: reflexiones sobre la figura autorial femenina”. En Adriana Sáenz Valadez, Cándida Elizabeth Vivero Marín, Olga Martha Peña Doria, Rosa María Gutiérrez García (Coords.), *Erotismo, cuerpo y prototipo en los textos culturales* (pp. 77-90). Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo; Universidad Autónoma de Nuevo León; Universidad de Guadalajara; Silla Vacía.
- GOLUBOV, Nattie. (2015b). “Del anonimato a la celebridad literaria: la figura autorial en la teoría literaria feminista”. *Mundo Nuevo*, 16, 29-48.
- GRAZIANO, Frank. (1984). “Una muerte en que vivir”. En Frank Graziano (Comp.), *Alejandra Pizarnik: Semblanza* (pp. 22-34). Fondo de Cultura Económica.
- MAINGUENEAU, Dominique. (2004). *Le discours littéraire: paratopie et scène d'énonciation*. Armand Colin.
- MAINGUENEAU, Dominique. (2013). “L'éthos: un articulateur”. *CONTEXTES*, (13). <https://doi.org/10.4000/contextes.5772>
- MEIZOZ, Jérôme. (2014). “Aquello que le hacemos decir al silencio: postura, ethos, imagen de autor” (Juan Zapata, Trad.). En Juan Zapata (Comp.), *La invención del autor. Nuevas aproximaciones al estudio sociológico y discursivo de la figura autorial* (pp.85-98). Editorial Universidad de Antioquia.
- MOLLOY, Sylvia. (2012). *Poses de fin de siglo. Desbordes del género en la modernidad*. Eterna Cadencia.
- MURIEL LÓPEZ, Andrea. (2022). *Una poética de la poesía posconfesional: la protesta afectiva en Sharon Olds, Ai y Kim Addonizio*. (Tesis de maestría, Universidad Nacional Autónoma de México, México). <https://tesiunam.dgb.unam>.

mx/F/?func=find-b&find_code=WRD&request=andrea+muriel&local_base=TES01

- TERESA OCHOA, Adriana de. (2019). *Horizontes teóricos y críticos en torno a la figura autoral contemporánea*. Universidad Nacional Autónoma de México.
- PLATH, Sylvia. (s.f. [1962]). “A 1962 Sylvia Plath Interview with Peter Orr” (en línea). *Modern American Poetry, Criticism*. Recuperado el 28 de noviembre de 2024 de <https://www.modernamericanpoetry.org/index.php/1962-sylvia-plath-interview-peter-orr>
- OSBORNE, John. (2003). “The Beats”. En Neil Roberts (Ed.), *A Companion to Twentieth-Century Poetry* (pp. 183-196). Blackwell Publishing.
- PÉREZ FONTDEVILA, Aina. (2011). “Velar al autor: una reflexión en torno a la autoría literaria y el retrato fotográfico”. *Revista FronteiraZ*, (7), 164-171.
- PÉREZ FONTDEVILA, Aina; TORRAS FRANCÈS, Meri. (2019). “El género de la autoría”. En Aina Pérez Fontdevila y Meri Torras Francès (Eds.), *¿Qué es una autora? Encrucijadas entre género y autoría* (pp.7-23). Icaria.
- PLATH, Sylvia. (2008). *The Collected Poems*. Harper Perennial.
- ROSENTHAL, Macha Louis. (1972). “Poetry as Confession”. En Jonathan Price (Ed.) *Critics on Robert Lowell* (pp. 71-75). University of Miami Press.
- RUSS, Joanna. (2018). *Cómo acabar con la escritura de las mujeres* (Gloria Fortún, Trad.). Dos Bigotes. (Obra original publicada en 1983)
- SCARANO, Laura. (2014). *Vidas en verso: autoficciones poéticas*. Ediciones Universidad Nacional del Litoral.
- SHERWIN, Miranda. (2011) “Confessional” *Writing and the Twentieth-Century Literary Imagination*. Palgrave Macmillan.
- STEVENSON, Anne. (1989). *Bitter Fame: a life of Sylvia Plath*. Houghton Mifflin.
- WAGNER-MARTIN, Linda W. (1989). *Sylvia Plath*. (Ángela Pérez Trad.) Circe Ediciones.

“TAKE OFF MY DEATH AGAIN”: LA FRAGMENTACIÓN Y EL DEVENIR DE LADY LAZARUS EN SYLVIA PLATH Y JENNIFER RAHIM

“TAKE OFF MY DEATH AGAIN”: FRAGMENTATION AND THE BECOMING OF LADY LAZARUS IN
SYLVIA PLATH AND JENNIFER RAHIM

Odette DE SIENA CORTÉS LONDON

Facultad de Filosofía y Letras

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO | Ciudad de México, México

Contacto: odettecortes@filos.unam.mx

ORCIDiD:0000-0002-5691-6283

Resumen

Pensar en la noción de *continuidad* mediante la fragmentación permite problematizar la forma en la que se crean los vínculos entre dos autoras provenientes de contextos diferentes dentro de la literatura inglesa. Este proceso visibiliza la imposibilidad de una conjunción lineal y directa, mientras que propone concebir enlaces de maneras menos directas, pero más enriquecedoras. Además, la cualidad fragmentaria de este pensamiento abre figuras que podrían considerarse unidades cerradas para introducir multiplicidades en la forma de discursos multiculturales que entran en conversación. Tal es el caso de Lady Lazarus, leída como un tema-personaje que permite un cruce cultural entre los poemas “Lady Lazarus” (1965) de Sylvia Plath y “Lady Lazarus in the Sun” (2008) de Jennifer Rahim. En dichos textos, dos versiones del mismo personaje adquieren opacidad a partir de la fragmentación que se construye en un devenir constante que introduce a la figura en contextos distantes. Así, este artículo busca explorar la forma en la que las dos poetisas entablan negociaciones identitarias complejas entre su voz poética, Lady Lazarus y otras voces

Abstract

Contemplating the idea of *continuity* through fragmentation allows us to question how connections between different pieces produced by two female authors from diverse contexts within the wide spectrum of English literature take shape, bringing to light the fallacy of a direct and linear conjunction, while proposing less direct but more enriching liaisons. Furthermore, the fragmented quality of this way of thinking frees figures that once might have been considered as a closed unit to introduce diversity in the form of multicultural discourses as part of an ongoing dialogue. Such is the case of Lady Lazarus, seen as a character-theme that allows a cross-cultural dialogue between “Lady Lazarus” (1965) by Sylvia Plath and “Lady Lazarus in the Sun” (2008) by Jennifer Rahim. In these texts, two versions of the same character gain opacity through a fragmentation that has been built in a constant state of becoming, which allows the figure to be introduced into new realities. Therefore, this article seeks to explore the way in which both poets undergo complex negotiations where identity is composed through their poetic voice, Lady Lazarus, and other voices and stories

e historias a través del cuerpo fragmentado en el devenir. En este intercambio, la fragmentación se convierte en una doble vía que, paradójicamente, construye al tema-personaje desde la multiplicidad, mientras deconstruye las materialidades disonantes que iniciaron el ciclo de muerte y renacimiento característico de Lady Lazarus. De este modo, el artículo aborda el devenir de los fragmentos como un proceso complejo en la construcción de identidades múltiples y subversivas en la poesía escrita por mujeres.

through a fragmented body which is in a constant state of becoming. In this exchange, fragmentation acquires the characteristics of a two-way street where the character-theme constructs itself, paradoxically, through fragmentation, while its presence deconstructs dissonant materialities that triggered the death/resurgence cycle that characterizes Lady Lazarus. In this sense, this article will address fragments in becoming as a complex process in the construction of a multiple and subversive identity found in poetry written by women.

Palabras clave: *Sylvia Plath*||*Jennifer Rahim*||*Identidad en la literatura*||*Poesía estadounidense*||*Poesía caribeña anglófona* ||*Devenir*

Keywords: *Sylvia Plath*||*Jennifer Rahim*||*Identity in literature*||*American poetry*||*Anglophone Caribbean poetry* ||*Becoming (Philosophy)*

En su artículo, “Los avatares de Salomé”, Luz Aurora Pimentel (1996) traza una línea genealógica a partir de la figura de Salomé, vista como un tema-personaje cuyas versiones rastrean en el mito una síntesis del clima ideológico y moral de la época. Es decir, las transformaciones, “tanto formales como semánticas e intersemióticas” (37), tienen la capacidad de dibujar perfiles ideológicos cambiantes, los cuales se pueden adaptar, de igual forma, a la época y al contexto histórico de cada versión. Esta fluidez que identifica Pimentel enfatiza el movimiento conceptual que le otorga maleabilidad al tema-personaje para tomar nuevas formas; a partir de esta metamorfosis, surge tensión entre los vínculos que sostienen la continuidad temática entre versiones y los nuevos elementos que quiebran con una tradición para introducir al tema-personaje en otra.

En este vaivén de resonancias intertextuales, un tema-personaje se construye, según Pimentel (1993), “a partir de un texto original, un mito o leyenda que luego se toma como materia prima para un nuevo texto” (218). Como recurso literario, éste tiene momentos de encuentro con otras iteraciones al mismo tiempo que pasa por desencuentros; ambos movimientos son clave para comprender el proceso de resonancia el cual, como señala Pimentel (1993), “observa la tensión entre los nuevos investimentos de orden semántico e ideológico a los que se somete un tema-personaje y la ‘memoria

intertextual' de los anteriores" (218). Mi interés en este artículo es examinar la forma en la que "Lady Lazarus" (1965) de Sylvia Plath y "Lady Lazarus in the Sun" (2009) de Jennifer Rahim entran en un devenir paradójico de encuentros y desencuentros en donde el tema-personaje de Lázaro actúa como el hilo conductor para la continuidad intertextual y los actos de morir y resucitar dan nueva vida al tema-personaje en contextos socioculturales muy distintos. En particular, la negociación poética que cada autora lleva a cabo toma fuerza por medio de la fragmentación como una herramienta que destruye, de igual forma, al cuerpo y al entorno y que construye una nueva corporalidad mítica cuando cada poeta hace suyo al personaje.

Propongo comparar la forma en la que Plath y Rahim emplean la fragmentación en el devenir del cuerpo femenino de su personaje, Lady Lazarus, como parte de un acto de destrucción y creación de mundos poéticos que conduce a un renacer del tema-personaje desde una perspectiva multicultural. Comienzo el análisis con una reflexión sobre las cualidades temáticas de Lázaro como personaje junto con la introducción de Lady Lazarus como un tema-personaje que propicia el cruce cultural entre dos poetas provenientes de contextos distintos. En particular, me interesa analizar la forma en la que Plath y Rahim emplean la transformación de su corporalidad como herramienta para el pensamiento crítico una vez que ésta se entreteje con la de Lady Lazarus. En el poema de Plath, examino la forma en la que el cuerpo en devenir introduce paralelismos con objetos que eventualmente conducen al agenciamiento de la voz poética y, por lo tanto, subvierte los papeles entre médicos y pacientes. En el poema de Rahim, exploro cómo la poeta juega con la intertextualidad con Plath y utiliza el cuerpo para entender y dismantelar la herida colonial; es decir, Lady Lazarus se convierte en un agente para la descolonización personal y colectiva. Propongo que Lady Lazarus, como tema-personaje, sirve como una lente crítica que funciona a partir del cuerpo y la fragmentación para entretejer lo personal con la intertextualidad del personaje, lo cual permite que éste se traslade a otros contextos. Desde sus propios contextos, las poetas traslapan el pasado, el presente y el futuro como medio para problematizar la relación que tienen con su entorno; así, cada voz poética toma fuerza de Lady Lazarus para incitar a la reflexión personal y al cambio social.

La muerte de Lázaro y el nacer de Lady Lazarus: del personaje al tema-personaje

La muerte y la resurrección, dos momentos cruciales en la historia del Lázaro bíblico, hacen énfasis en el acto milagroso llevado a cabo por Jesús; el resultado de éste conduce a los espectadores a creer en la presencia de Dios en la Tierra. La proeza desafiante rompe con el orden natural entre la vida y la muerte, evidencia tangible del acto divino. Con su resurrección, Lázaro desencadena el fin de un mundo e inaugura otro a partir de una nueva fe basada en lo palpable. Su cuerpo, envuelto en una mortaja, sale a la luz para ser reconocido por los espectadores y, en su materialidad, Lázaro se convierte en una prueba innegable de la presencia divina en la tierra.

En fragmentos, los momentos clave de la historia ponen los cimientos que construyen un eje temático ligado a esta figura. Como personaje, Lázaro es narrado; en otras palabras, su importancia en la historia se basa en el milagro de la resurrección y no en su perspectiva sobre éste. Al no poder hablar por sí mismo, el personaje nos deja un vacío en donde el regreso a la vida sigue envuelto en el silencio, pues el interés de los versos no está en darle voz al proceso de reanimación sino más bien en la evidencia de la reanimación. En otras palabras, Lázaro, más bien, desempeña la función de un objeto con una utilidad específica.

En la transición a la poesía, el personaje se somete, de nuevo, a este ciclo de muerte y resurrección cuando otras voces le dan vida y reimaginan la historia desde otras latitudes. En un primer nivel, Plath, en su libro *Ariel* (1965), toma a Lázaro y lo transforma en Lady Lazarus en un acto de rebeldía poética que sostiene rasgos con la versión bíblica, pero que termina por reintroducir al personaje en el contexto y la corporalidad de la poeta. El Lázaro bíblico que es narrado, y cuya importancia reside en la materialidad de su cuerpo, pasa a transformarse en una voz femenina, la cual, sin duda, mantiene la importancia de su propia corporalidad, ahora atada al milagro médico, pero que también resiste al narrarse a sí misma. El silencio de Lázaro le da voz a Lady Lazarus, quien toma las riendas de la historia. Esta disonancia entre el cuerpo fragmentado en medio de un proceso de destrucción y reanimación se yuxtapone al devenir de la voz poética que renace a partir de un cambio de focalización. Este cambio propicia una reacción en cadena en donde el conflicto entre mantener vínculos con la memoria intertextual y una tradición permiten que cada poeta pueda trazar su propio camino.

De la misma forma en la que Lázaro se mantiene como una figura imantada con los valores centrales de un tema (Pimentel, 1993: 38), a Lady Lazarus se le atribuyen características particulares que, en un segundo nivel, Rahim, en su libro *Approaching Sabbaths* (2009), utilizará en su caja de resonancias. La noción del perfil ideológico cambiante que traza un tema-personaje (Pimentel, 1993: 38) se complejiza al introducir una dimensión de contextualización en una tradición literaria en donde permea la conciencia del cruce cultural que interseca a los cuerpos colonizados, como es el caso de la literatura caribeña. De tal forma, algunos elementos como la autoenunciación, la reflexividad y la rebeldía, junto con la combinación de otros mitos cumplen la función de sostener la memoria intertextual entre versiones y se convierten en puntos de conjunción que Rahim emplea para ejercitar la hibridación de su voz con la del tema-personaje. El desafío de introducir a Lady Lazarus en el Caribe involucra darle forma al tema-personaje, una vez más, por medio de la voz poética y la corporalidad particular de Rahim, quien sostiene la tensión de la transformación a través de la creolización, es decir, la mixtura de distintas raíces culturales que se encuentran en un mismo cuerpo.

El uso de Lázaro como tema-personaje, paradójicamente, señala la nostalgia que atraviesa a las poetas cuando buscan sostener la continuidad con una tradición mientras, de igual forma, visibilizan el deseo de trazar su propio camino mediante la introducción de su cuerpo y su voz. En la reelaboración, el desplazamiento del personaje narrado a la voz poética que se enuncia por sí misma propicia el diálogo entre las culturas que intersecan a Plath y a Rahim. De este modo, la poesía es un espacio de negociación —complejo, doloroso y desafiante— en donde la voz y el cuerpo nos llevan de la mano en la exploración de nuevas latitudes que usan lo reconocible para abrir paso a lo inexplorado. Lady Lazarus, como tema-personaje, introduce los elementos que facilitan este ejercicio entre dos poetas pertenecientes a contextos diferentes.

"A sort of walking miracle": el proceso crítico de develar el cuerpo femenino

"Lady Lazarus" de Sylvia Plath narra los primeros instantes de lucidez después de lo que aparenta ser una resurrección. En fragmentos, la voz poética recupera la conciencia después de un intento de suicidio y con cada estrofa devela fragmentos de su cuerpo, evidencia del milagro médico, mientras se desplaza de la idea de la resurrección a la de renacer. El título del poema provee un marco intertextual que conserva rasgos de la historia bíblica de Lázaro pero que Plath interviene cuando entreteje el relato con su propia experiencia: "I am only thirty / And like a cat I have nine times to die" (Plath, 2001: líneas 20-21). Expresado en un tono conversativo, Plath articula la cercanía de la experiencia propia al lado de la lejanía que provee el marco intertextual; esta combinación le permite construir una lente crítica, la cual estructura un discurso disruptivo que pone el relato de Lázaro en una nueva perspectiva (Brickey, 2018: 6-7). La voz poética, en un tono satírico, explora su papel, su entorno y la historia para reconfigurar, desde su contexto, lo que significa ser Lady Lazarus.

Por medio de la poesía como herramienta de análisis, "Lady Lazarus" se destaca por examinar los fragmentos que configuran a la voz poética, los cuales introducen una cualidad múltiple en el poema. Por un lado, el tema-personaje sostiene el vínculo con la memoria intertextual que desarrolla el papel del tema-personaje adaptado a un nuevo contexto mientras que, por otro lado, Plath se expresa sobre discordancias que le han impuesto como mujer. De este modo, el cuerpo fragmentado conduce a la exploración de una idea de multiplicidad sujeta a una aparente unidad como parte de la exploración crítica del poema. En particular, el momento de crisis, el despertar de este "sort of walking miracle" (Plath, 2001: línea 8), sienta las bases que le permiten a la poeta ahondar en la figura de Lady Lazarus a partir de la relación entre fragmentos. El desplazamiento de la carga temática que conlleva el despertar milagroso se pone en tela de juicio cuando la voz poética emplea el sarcasmo para desafiar la seriedad del hipotexto. De este modo, Plath abre al personaje de Lázaro para introducir su propia versión.

El momento de transición del poema abre con un vaivén entre el cuerpo y la materialidad para comenzar a examinar, con más detalle, el renacer de este nuevo ser que entreteje la feminidad de Plath con el mito de Lázaro. Como señala

Svitlana Honsalies-Munis (2018): “In Sylvia Plath’s poems we often find an image of a woman as a passive, inanimate object [...] [criticizing] a passive role of a woman in society” (122). Sin embargo, aunque la voz poética inicia la narración de forma pasiva, al recobrar la conciencia después de la resucitación —lo cual nos ubica al final del mito de Lázaro—, su papel es mucho más activo que el de su predecesor, dado que Lady Lazarus tiene suficiente agencia para narrar, en primera persona, su experiencia y así tomar control de cómo se cuenta la historia. Es decir, la pasividad que surge de la comparación del cuerpo con el objeto se desmantela a partir de la narración. En el poema, Plath (2001) abre su recuento con una serie de símiles que asemejan su cuerpo a objetos:

I have done it again.
One year in every ten
I manage it—

A sort of walking miracle, my skin
Bright as a Nazi lampshade,
My right foot

A paperweight,
My face a featureless, fine
Jew linen. (líneas 1-9)

En este caso particular, el uso del símil, como identifica Helena Beristáin (2018), “suele darse entre las cualidades análogas de los objetos” (97); por lo tanto, en el poema se usa para establecer correlación entre el cuerpo femenino y los objetos extraídos de los campos de concentración en donde la mujer pierde agencia cuando se le imponen las características de objetos creados con fragmentos de otros cuerpos. La corporalidad/objeto establece relación por medio de una red de comparaciones cuyos fragmentos articulan a Lady Lazarus como un ser disruptivo en la realidad de Plath. Como migajas de pan, los fragmentos nos guían para comprender la transmutación a través de comparaciones que equiparan el retorno de Lady Lazarus al mundo con la experiencia del campo de concentración; aunque el personaje inicia en una condición de objeto, el destino divino justificará su proceso de agenciamiento

a lo largo del poema. De este modo, los símiles ilustran un proceso doloroso que se muestra del lenguaje figurativo para vislumbrar una domesticidad desgarradora: “my skin / Bright as a Nazi lampshade”, “My right foot / a paper weight” y “My face a featureless, fine / Jewish linen” (líneas 6-9). Los paralelos que remiten al fin de varios cuerpos y la violencia ejercida en espacios construidos para destruir todo vestigio humano abren paso a una metáfora extendida que marca una tajante diferencia entre Lázaro y Lady Lazarus. Desde el comienzo del poema, Plath alude a la reconstrucción del cuerpo a partir de las cenizas del pasado, lo que eventualmente conducirá a la imagen del ave fénix. Esto caracteriza la rebeldía de su voz poética por medio de la introducción de una divinidad interior alternativa; el milagro ya no es médico, más bien, nace mediante la fuerza propia de Lady Lazarus.

El arte de morir y renacer, para Plath, se sitúa en medio de una procesión de horrores infringidos al cuerpo que impulsan el carácter disruptivo de Lady Lazarus, presente en la forma en la que adquiere agencia por medio de la palabra, pues la poesía se torna en un proceso que resignifica los vestigios de una vida para crear otra. Plath constantemente confronta el trauma del Holocausto, pues, como explica Schetrumpf (2015): “she felt personally tied to and in part, culpable for, because her mother was of Austrian descent and her father was German” (121). El cuerpo, de este modo, se convierte en el vínculo que ella elige para metaforizar su experiencia a través de los vestigios del Holocausto. Susan Bassnett (2005) señala que:

[Lady Lazarus] describes herself in terms of a concentration camp victim of that monstrous figure [...] Burned to ashes, flesh and bone dissolve. All that is left are the objects that would not burn, like the gold filling or wedding ring and the cake of soap, made with melted body fat. But despite this horrific image of her destruction, Lady Lazarus is not finished yet. She has come back before and will come back again. (113)

Plath ancla el cuerpo del personaje a objetos que, como explica Bassnett, tienen la capacidad de sobrevivir al fuego inicial. De esta forma, el poema se sitúa en un umbral en donde imágenes de muerte y destrucción se convierten en los cimientos de una vida nueva. La materialidad de los objetos como la lámpara, el pisapapeles y la mantelería tiene la capacidad de establecer vínculos con los vestigios humanos y las

memorias de horror y violencia ahora ancladas al cuerpo de Lady Lazarus. Éstos mantienen su carga histórica y cultural y, a través del lenguaje figurativo, se transforman en el nuevo mito del tema-personaje que se construye, paradójicamente, a partir de una multiplicidad de víctimas sin rostro y de la propia corporalidad de Plath, quien utiliza la analogía con estos objetos como los fundamentos que articulan su unidad, dándole, de esta forma, voz no sólo a su causa sino también a todas aquellas que se perdieron en el silencio. Así, el cuerpo del personaje se convierte en un sitio de convergencia para la memoria colectiva que establece correlación con la intimidad del individuo mediante la analogía; esta conjunción le da paso a un ser mítico que entra al mundo. La palabra, o más bien el control sobre ésta, torna la pasividad del cuerpo/objeto en un vehículo que alcanza la agencia definitoria de Lady Lazarus. La autoridad de la voz poética sobre la narración echa mano de la fragmentación y el devenir del cuerpo y permite subvertir la aparente pasividad del objeto; de modo que, el símil no sólo establece analogías, sino que, simultáneamente, comienza a tejer desemejanzas que rompen con la diégesis en el poema para retomar control de la corporalidad y la intimidad en el contexto médico que enmarca los versos.

El giro que lleva de la fragmentación del cuerpo al agenciamiento está conectado a la cualidad performativa en “Lady Lazarus”. Abrir la historia de Lázaro e introducir características disruptivas le permite a Plath que la voz poética construya una analogía que transforma al milagro de la resurrección en un circo; en su papel doble de estrella del *show* y la maestra de ceremonias, Lady Lazarus subvierte la escena mediante la narración, en donde transforma la develación de su cuerpo en una forma de controlar al público. La modernización del milagro, ahora a manos de los médicos, establece una correlación entre el surgir de las cenizas y el espectáculo, al transformar el ambiente clínico en un *freak show* a partir de la perspectiva del paciente:

What a million filaments.
The peanut-crunching crowd
Shoves in to see

Them unwrap me hand and foot
The big strip tease.
Gentlemen, ladies

These are my hands
My knees.
I may be skin and bone,

Nevertheless, I am the same, identical woman.
(Plath, 2001: líneas 25-34)

Plath altera el esquema de la interacción entre médico y paciente al revertir los papeles, pues, en un inicio, la mirada médica objetiviza el cuerpo, consolidando la analogía previa; sin embargo, la narración le otorga control a la voz poética para complejizar la relación. La vejación del paciente, expresada en momentos cuando la voz poética pierde el control de su cuerpo, "[t]he peanut-crunching crowd / Shoves in to see / Them unwrap me" (líneas 26-28), puede ser trastocada por medio de la fuerza que caracteriza a Lady Lazarus. Por medio de la narración, la voz poética redirecciona e interviene la mirada médica con su voz crítica y desafiante que desvirtúa la hazaña: "Nevertheless, I am the same, identical woman" (línea 34). Esta perspectiva crítica, articulada a partir de las cualidades disruptivas del personaje mítico, se mueve hacia el "milagro médico" para poner en crisis a los actores que participan en el espectáculo de la resurrección. Lo que inicia como una revelación de la frialdad clínica y la desautorización de la paciente se torna en una crítica compleja de una relación que, al inicio, podría verse como estable, como señala Schetrumpf (2015): "Plath peels back the curtain, exposing us to the darker contemplations resultant of the human condition" (123-124). En fragmentos Plath devela el cuerpo en un acto que permite que los espectadores lo consuman, como explica Jo Gill (2008): "Lady Lazarus's 'big strip tease' is, significantly, enforced by others. Although she assumes the voice of defiant bravado, it is others who 'unwrap' her. Thus, she is coerced into performing, while seeming to authorise and enjoy, a spectacular femininity" (60). Lo que a primera vista sugiere un acto impuesto tiene la capacidad subvertirse por medio del control que ejerce la voz poética sobre la narración. Aunque hay un quiebre con la perspectiva de Gill, pienso que la relación médico-paciente no es esquemática, por lo que la configuración de las dinámicas, inicialmente asimétricas, complica la relación entre Lady Lazarus y el mundo que la rodea, pues, por una parte, el poema sitúa a la mujer y su cuerpo en el centro de la acción al convertirla en la estrella del espectáculo, aunque en un papel pasivo en donde todo indica que su cuerpo es consumido. Por otra, el hecho de que el poema esté enunciado en primera persona le da a Lady Lazarus autoría y control sobre

cómo se interpreta la situación. De este modo, su papel en esta interacción en realidad transforma a los médicos en espectadores del morbo y, por lo tanto, hay un quiebre con la interpretación de la paciente como completamente pasiva.

Esta relación se torna más compleja ya que el juego de poder revelado por la fragmentación se vuelve fluido, pues la paciente en el escenario y el público espectador ejercen control el uno sobre el otro. Plath controla la negociación por medio del cuerpo, el objeto de interés de la mirada de los espectadores, que se descubre en partes. El llamado gran *striptease* controla la dosis que consumen los espectadores; el cuerpo sexualizado hipnotiza al público sólo para concluir con una obviedad que expone la morbosidad de aquellos que presenciaron el *show*; su interés no es la vida que han “salvado” sino el acto que los equipara con el milagro bíblico. El cuerpo femenino, aunque destazado, se convierte en un objeto de consumo que despoja a ambos bandos de un control total sobre la situación; los espectadores consumen el cuerpo de Lady Lazarus y ella desarticula su autoridad. Es por medio de este vaivén que Lady Lazarus usa su mirada para dismantelar la narrativa que le había sido impuesta mientras reestructura la situación para obtener agencia.

El acto liberador del renacer llega a su máxima expresión al cierre del poema cuando Plath da forma a una tercera figura de su tema-personaje: el ave fénix. El renacer, característico de esta criatura mitológica que muere y se deshace en cenizas, representa un acto de desobediencia poética que cambia al mundo con su presencia. La fragmentación, el problema constante que identifica Bassnett (2005) en la obra de Plath, no sólo se convierte en una forma de ilustrar, “the disparity that she felt between her ambition to write, her desire to be fulfilled as a woman through a successful relationship with a man and her need for a child, all of which seemed to be in conflict with each other” (59), sino que adquiere una dimensión crítica en donde esta profusión de expectativas también le da a la poeta un vehículo para problematizar su idea de mujer desde una multiplicidad (60). En el caso particular de “Lady Lazarus” pienso que esta cualidad está presente en la forma híbrida en la que renace la figura:

Beware

Beware.

Out of the ash

I rise with my red hair

And I eat men like air. (Plath, 2001: líneas 80-84)

Plath consigue entretejer fragmentos de la mitología como una forma de introducir una figura híbrida, la cual surge a través del acto de morir y renacer. Esta transformación introduce la imagen del ave fénix, cuyo fuego interno es liberado en el acto final en donde Lady Lazarus adquiere suficientemente agencia para subvertir su papel pasivo como víctima. Después de la violencia a la que su cuerpo ha sido sometido, la voz poética se reconstruye a partir de los fragmentos para surgir con nuevas fuerzas y devorar a sus agresores, pues como señala Gill (2008): "Lady Lazarus [transcends] the boundaries of her imprisonment" (58), por medio de la asertividad que le otorga la narración en primera persona.

Si bien el poema nos presenta un proceso de transformación que desmantela la imposición de ciertas narrativas sobre el cuerpo de la mujer mientras crea otras, la memoria intertextual que otorga la figura de Lázaros también se pone en crisis a partir de la mirada crítica. El marco inicial que traza la correlación con la historia bíblica se fractura por medio de analogías aditivas como el circo y el Holocausto, las cuales, lentamente, resignifican los rasgos principales del Lázaros bíblico, como la resurrección y el espectáculo alrededor del milagro. De este modo, Lady Lazarus adquiere sus propias características, las cuales representan el cambio a manos de una voz poética femenina. En la siguiente sección, me concentraré en la memoria intertextual que acarrea Lady Lazarus como tema-personaje y su adaptación al contexto caribeño de Rahim como una forma de contraargumentación que se mueve dentro y fuera de una traducción literaria.

“Unspeakable knowledge and unremembered things”: descolonización del cuerpo

Parte de la colección *Approaching Sabbaths* (2009), ganadora del premio Casa de las Américas en el 2010, “Lady Lazarus in the Sun” articula una nueva vida para el personaje de Plath, ahora situada en la materialidad y el contexto del Caribe Antillano. Lo que Plath articula como un poema introspectivo que cuestiona las expectativas incongruentes impuestas sobre la mujer, Rahim lo estructura como un poema descolonizador que explora, de manera paralela, las contradicciones de la colonialidad impuestas sobre la mujer y su sociedad.¹ El poema dividido en cinco partes explora las disonancias entre las narrativas coloniales normalizadas en el Caribe y el despertar de la conciencia que busca recobrar un sentido de pertenencia en un hogar que le ha sido negado. A lo largo del poema, Rahim explorará cómo los medios de comunicación, la comercialización de productos y la literatura le han impuesto estándares que desautorizan la experiencia de una mujer indocaribeña; por lo tanto, visitar y abrir estos temas mediante el diálogo con el poema de Plath se convierte en una forma de reconciliación al mismo tiempo que promueve la descolonización del cuerpo y el Caribe.

Este profundo sentido de conciencia personal e histórica permea las cinco secciones del poema, las cuales hacen un recorrido crítico por las prácticas y discursos normalizados sobre el cuerpo y el espacio para desencadenar la recuperación de un conocimiento y una historia desplazados, al igual que la aceptación de cuerpos mestizos. Es decir, el poema retoma el uso de la fragmentación del cuerpo como herramienta crítica, pero en este caso busca alcanzar un tipo de sanación restaurativa de la memoria y del ser como una labor paulatina que requiere deshacer para poder rehacer. Por lo tanto, “Lady Lazarus in the Sun” es un poema con características descoloniales; este tipo de producto artístico, como explica Ochy Curiel Pichardo (2014), es una propuesta que:

[ofrece] un pensamiento crítico para entender la especificidad histórica y política de nuestras sociedades desde paradigmas no dominantes que muestran la relación entre modernidad occidental, el colonialismo, capitalismo

¹ Empleo el término *descolonial* en lugar de *decolonial*, pues asocio la obra de Rahim con una vertiente de pensamiento que surge del sur para el sur y que además busca estudiar el fenómeno de la colonialidad a partir de la cercanía.

cuestionando con ello las narraciones de la historiografía oficial y mostrando cómo se han ido conformando las jerarquías sociales. [...] Particularmente el feminismo decolonial, retomando buena parte de los postulados de la opción decolonial y de los feminismos críticos ofrece una nueva perspectiva de análisis para entender de forma más compleja las relaciones derivadas de "raza", sexo, sexualidad, clase y geopolítica de forma imbricada. (s.p.)

En otras palabras, Rahim emplea la estructura de su poema para explorar iteraciones del ciclo de muerte y renacimiento en donde cada sección cuestiona y complejiza esos aspectos imbricados que señala Curiel. El proceso de descolonización se nutre de la fragmentación como un medio que expone una red de conexiones entre la historia y el presente cuyas consecuencias recaen sobre el cuerpo femenino de Lady Lazarus. El construir de los vestigios y los fragmentos para alcanzar una unidad archipelar se ha convertido en una constante de la literatura caribeña, la cual articula una identidad por medio del entendimiento profundo de los procesos que han empujado a sus sujetos al margen. Así, al entender el poder que tiene la figura del personaje de Plath en el Caribe, le permite a Rahim desaprender y reaprender una multiplicidad de paradigmas de otras epistemologías que representan mejor la creolización de la región.

Lady Lazarus, como tema-personaje, transfiere algunos rasgos característicos a la voz poética de Rahim (2011); entre éstos, el tono desafiante, "like a stubborn sun" (sección I, línea 3), actúa como un hilo que sostiene la memoria intertextual más allá de una repetición de los hechos. Este énfasis en el tono como actitud definitoria nutre el ímpetu por pensar críticamente sobre los fragmentos históricos, culturales y personales que elige Rahim. De esta manera, Lady Lazarus continúa siendo un vehículo que conduce al cambio, ahora a partir de la revisión de diferentes colonialidades imbricadas, las cuales se revelan con el inicio del ciclo, muerte y renacimiento: "I do this rising business / like I wash my body / sun my history / air my wounds / take off my death again" (Rahim, 2011: sección v, líneas 1-5). En contraste con las versiones previas, Lady Lazarus parte de la costumbre, "this rising business", indicando que morir y renacer no es nada de otro mundo, sino una actividad relacionada a otras costumbres: "wash", "sun", "air", "take off". Por medio de esta comparación, Rahim introduce un sentido de cotidianidad al acto milagroso de volver de la muerte y, por lo tanto, lo pone en el mismo plano que las observaciones críticas que hará sobre su cuerpo, la historia y las

heridas (personales e históricas). Al visibilizar el vínculo intertextual con otras versiones, Rahim construye la tensión en el poema, pues la historia encarna la experiencia del Caribe desde el comienzo como parte de un ciclo de deshacer y rehacer.

El poema se posiciona desde el cuerpo de la voz poética como lugar que desencadena el pensamiento crítico; en particular, la reflexión de Lady Lazarus se concentra en la idea del cuerpo idealizado, vestigio de la educación colonial y las formas en las que ella no encaja en ese estándar. La narración en primera persona, aunque problematiza la historia y la cultura, constantemente regresa al cuerpo para hilvanar un entramado complejo entre lo individual y lo colectivo que, como señala Brickey (2018), dota al poema de cualidades posconfesionales “to negotiate [a] conflicted existence” (13). El entramado, el cual sostiene las diferentes preocupaciones de Rahim, se expulsa a lo largo de cada sección en un ciclo de desaprender la herencia colonial y reaprender el conocimiento ancestral de otras raíces: Caribe, África y Asia. La revisión de los fragmentos junto con una nueva visión multicultural conduce a Lady Lazarus a su revelación final; por ello, cada sección del poema reitera el ciclo de muerte y vida como parte de la labor descolonial: “Another month and / I have come back again” (Rahim, 2011: sección III, líneas 1-2). A diferencia del poema de Plath, en donde el cambio surge mediante una transformación inhabitual, para Rahim la revisión es cotidiana, lo cual apunta hacia un estado constante de contrariedad que la empuja a buscar soluciones. Por lo tanto, la forma del poema ilustra una investigación que busca recuperar los conocimientos ancestrales por medio del cuerpo al visibilizar las disonancias en el día a día, cuestionarlas y después dismantelar su normalización. Jean Antoine-Dunne (2006) señala que algunas de las preocupaciones en la poesía de Rahim surgen cuando “la resbaladiza pendiente del lenguaje es como una segunda piel para una mujer que en el contexto caribeño necesita adaptarse a muchos papeles y paisajes [...] [las mujeres] se deslizan por la oscuridad mientras esperan el renacimiento, constantemente, de nuevas y distintas situaciones” (140). Así, para poder avanzar en un ámbito personal, la versión de Lady Lazarus retorna a saberes de otras latitudes, los cuales anuncian la llegada a la tierra de la diosa Kali, conocida como la diosa negra de la muerte del hinduismo (Doniger, 2023: s.p.). De la misma forma en la que Plath toma fuerza de la figura mitológica de su elección, el ave fénix, Rahim se nutre al convocar la presencia de la diosa hindú para desempeñar la ardua tarea descolonizadora mientras subvierte las imposiciones de la colonialidad en el contexto caribeño.

El cuerpo en "Lady Lazarus in the Sun" entra en la espiral de muerte y renacimiento, consecuencia de la tensión y el desfase generados por el trauma histórico, vestigio de la época colonial en el Caribe, y un presente permeado por un neocolonialismo económico en donde la mujer caribeña, y en particular la indocaribeña, se encuentra atrapada de diferentes formas. La angustia generada por la situación impulsa a Rahim hacia lo descolonial. Antoine-Dunne (2006) argumenta que los poemas "están profundamente compenetrados con la idea del cambio social y contienen un compromiso con las nuevas respuestas de cara a la transformación o situaciones desafiantes" (145). El desafío impuesto por escribir una poesía comprometida lleva a la voz poética a tomar agencia por medio de la intertextualidad que provee la figura de Lady Lazarus, de modo que otro rasgo heredado es el afán de romper el ciclo de opresión y escapar de alguna forma a través del cambio. Aunque en el poema de Plath (2001) la revelación después del "big strip tease" que conduce al agenciamiento es que Lady Lazarus es físicamente "the exact same woman" (8), la fragmentación y develación del cuerpo para Rahim es, más bien, un proceso constante que lleva a la aceptación y concientización del cuerpo mestizo en contraposición de los estándares occidentales que lo han invisibilizado. La memoria intertextual presente en la fuerza del tema-personaje otorga a Rahim un marco para indagar de manera poética en la herida colonial que Lady Lazarus busca sanar. Esta exploración parte de la imagen del fuego con la que Plath cierra su poema, y otorga inmediatez y cercanía al ciclo de renovación:

It must always be done
this business of rising from the grave
like some stubborn sun

I practise on instruction
Just do it
put my shoes on, take up
the weight a body gathers
and walk across dark waters

No real miracle
for those whose faith could fly

even with irons for sandals
walk the Atlantic light

But I have to manage it—
with my skin
watered down to brightness
as a salvation

(Rahim, 2011: sección I, líneas 1-16)

Las aflicciones que intersecan al cuerpo surgen de diferentes flancos que Rahim articula como una forma de cotidianidad. El fuego, ahora equiparado a una fuente natural —“a stubborn sun”—, es uno de los agentes principales que reintroducen a la voz poética a su renacer. Lo que en un inicio describe un cuerpo sopesado por opresiones imbricadas, la primera sección particularmente, ilustra cómo la forma en la que el tejido de objetos, como los tenis Nike “*Just do it!*”, está vinculada a estándares de belleza y expectativas que acogen al cuerpo femenino contemporáneo; sin embargo, el peso de la historia del *Middle Passage*: “with iron sandals / walk the Atlantic light”, también ha dejado marcas físicas que separan a la voz poética del ideal femenino occidental. Rahim emplea la parataxis para hilvanar estas contrariedades al visibilizar cómo la oscuridad de sus ancestros, que cruzaron el océano en cadenas, está en disonancia con la blancura, “my skin / watered down to brightness”, imantada en los ideales occidentales y asociada, a lo largo del poema, con productos extranjeros que norman la estética en el Caribe.

La convergencia de estos elementos discrepantes en el cuerpo es una de las características principales que marcan el momento de transición entre el personaje sumiso y el personaje con agencia de Rahim. Este cuerpo inicia cubierto de varias capas que Lady Lazarus adquiere al haber renacido en el Caribe. Nichole Roberts (2006) señala que la poesía de Rahim “junta de manera muy armoniosa, las preocupaciones humanas, políticas y espirituales en cuanto al futuro de las islas del Caribe” (80). En este poema, la vivencia personal es el sitio en donde estas preocupaciones convergen, pues como mujer indocaribeña su cuerpo es una de las formas más directas para experimentar un sinnúmero de contradicciones. La cita previa ilustra el tejido disonante de operaciones que conduce, en parte, a pequeñas revelaciones sobre la contrariedad que se vive en el cuerpo cuando el presente cotidiano y el pasado colonial del Caribe lo intersecan. Una vez que Lady Lazarus renace como un sol, ésta

comienza a explorar los fragmentos imbricados en su cuerpo; el acto es familiar, fluido y natural, "no real miracle" (Rahim, 2011: sección 1, línea 9) sino, más bien, una batalla cotidiana que encara la voz poética: "watch how I step into the ring" (sección 1, línea 21). De esta forma, desde el inicio de la transformación, el cuerpo se convierte en un lugar de memorias supuestamente desplazadas y de olvido:

my body a beauty,
a prize,
prised to early
for a taste of sugar
dumplin,
sugar
cake
down the middle
passage
way
from darkness

Smile please lady
forget the bitter taste of cane.
(sección 1, líneas 23-35)

La lucha de Lady Lazarus se encuentra atravesada por fragmentos que transitan entre las costumbres como la comida, "the taste of sugar / dumplin / sugar / cake", memorias, "my body a beauty / a prize", y huellas del *Middle Passage*, "sugar [...] down the middle passage", las cuales luchan desde el cuerpo para no caer en lo que Derek Walcott (1998) denomina la "amnesia histórica" (39), entendida como la imposibilidad de reconocer la herida histórica cuando se niega a revisitar y entender, por medio de un punto de vista crítico, la experiencia de la esclavitud que conduce a un borramiento. Rahim usa la oscuridad de la piel africana, amerindia y asiática para contrarrestar este efecto. El poema también revela la constante afirmación de blancura que se le exige constantemente. Esta disociación producida por saberse indocaribeña pero pensarse blanca "my skin watered down", como hija del imperio, impulsa la transformación de Lady Lazarus cuando sale y se transforma en el Sol.

A partir de la fragmentación, Rahim conecta distintos hilos para estructurar una reflexión compleja sobre todo aquello que le es disonante a su cuerpo. La hazaña de Rahim es su capacidad de articular relaciones entre fragmentos de su presente y del pasado para encontrar los puntos de tensión que le permiten desarrollar su argumento sin importar si éstos son triviales. Por ejemplo, los mismos tenis que imponen estándares —como objetivos y conductas— sobre su cuerpo llevan consigo el sentimiento de victoria de la diosa Niké, el cual se convierte en un puente para poder sobrellevar el peso de la historia. Los pies, el punto de encuentro entre la ligereza del presente y la pesadez del pasado, están anclados a una historia elidida en la memoria del agua. La red de relaciones es compleja, ya que se opta por presentar todo a partir de una normalización armoniosa: “*Just do it!*” que invisibiliza las tensiones cotidianas, lo cual lleva a sus versos a ser una representación de las disonancias de la creolización en la región. Esta tensión creada por el ir y venir que marca su cuerpo hace de la discordia un modo de vida. En el caso de los pies como un milagro de supervivencia, los accesorios le dan la fuerza para “walk across dark waters / no real miracle / for those whose faith could fly / even with iron sandals” (Rahim, 2011: sección 1, líneas 8-11). Es decir que, a partir de las herramientas que se le han impuesto como modelo, Rahim es capaz de transgredir los límites del presente para crear nuevos horizontes en donde explora el vínculo con la memoria escurridiza de la esclavitud y las cadenas. La comparación en este caso hace de los tenis y las cadenas mecanismos complejos que contienen a su cuerpo, pero que también tienen la posibilidad de liberarlo. Este proceso elusivo se construye activamente en el cuerpo de Lady Lazarus en un Caribe en donde el presente y el pasado confluyen en un sin número de aspectos; este fenómeno hace que el cuerpo femenino desaparezca intermitentemente en medio de estas tensiones, aunque no se pierde de vista por completo. La fragmentación que le permitió a Plath abrir al personaje de Lázaro para subvertirlo a partir de su propia experiencia se convierte en una herramienta que Rahim emplea para dialogar con la versión previa mientras introduce y visibiliza su propia corporalidad.

Esta fragmentación que permite intervenir y dialogar es elíptica pues Rahim la desarrolla en ciclos que paulatinamente exhiben como los objetos no pueden inducir la amnesia histórica por completo. Lady Lazarus toma forma en el devenir, pues como argumenta Cynthia Grandini (2022), este tipo de figuras pueden “mantener su

resonancia y transitar entre diversos campos disciplinares mediante caracterizaciones que presentan diferencias radicales de forma y fondo” (153-154). Como herramienta narrativa, la fragmentación desencadena el pensamiento crítico sobre las contradicciones que yacen latentes en el cuerpo de Rahim pues, a través de este proceso, las características temáticas, aunque distantes, del personaje bíblico y de la versión de Plath aterrizan sobre condiciones tangibles que entretujan el mito al contexto caribeño (160). De este modo, las cinco secciones de “Lady Lazarus in the Sun” se dirigen hacia la urgente necesidad de renacer como un acto de supervivencia en donde el impulso de Rahim por visitar al personaje de Plath toma prestadas algunas de las características disruptivas que conducen al agenciamiento mientras apunta hacia la creación de herramientas propias para darle forma a su voz.

Siguiendo el esquema heredado por las versiones anteriores, Lady Lazarus entra en una etapa de transición, en donde Rahim presenta una lucha constante en varios frentes que comienza en un nivel personal donde la poeta visibiliza las imposiciones diarias que dictan cómo ser mujer en el Caribe; a esto se suma el conflicto colectivo que ahonda entre la carga histórica y el presente turístico y comercial de la región; por lo tanto, le es imposible deslindar lo personal de lo colectivo. De este modo, la carga temática de Lady Lazarus vista como un personaje disruptivo inicia con la desobediencia poética de Plath y es retomada por Rahim para guiar la visibilización de tensiones personales y colectivas mediante el cuerpo. Este proceso emplea el uso de objetos que interactúan con la corporalidad para abrir, en este caso, a la versión previa del personaje e introducir un nuevo contexto. Roberts (2006) argumenta que “Rahim revela el materialismo que va invadiendo a la cultura de su isla” (87); en particular, el cuerpo se vuelve como un lugar para esta lucha de contradicciones. La misma estructura de “Lady Lazarus in the Sun” destaca este intercambio, pues la voz poética transita entre el uso de la primera y la tercera persona. Esta articulación del discurso destaca la distancia entre la voz poética que experimenta el mundo tangible y Lady Lazarus, quien poco a poco adquiere las características de la diosa Kali, la cual está por manifestarse en el mundo; de este modo, cada sección acorta la distancia entre las dos como parte de la recuperación descolonial de la historia, el espacio y el cuerpo. Parte de este intercambio es lo que genera el momento crítico de la transición al suscitar la llegada de la presencia divina al mundo terrenal y, por lo tanto, el cuerpo se convierte en el punto de encuentro para lo divino y lo terrenal.

Esta resignificación del mito de Lázaro introduce rastros de la divinidad en el mundo terrenal como parte de una transmutación importante ya que Lady Lazarus, ahora vinculada a Kali, representa la agencia descolonizadora que dirige a Rahim en el proceso de autodescubrimiento. Éste, ligado a la conciencia del materialismo colonial y neocolonial, revela ciertos patrones presentes en la isla que invaden el espacio y el cuerpo de igual forma. Al imbricar estas imágenes, cada muerte y renacer, en el poema, da un paso más allá; los esfuerzos descolonizadores fallidos del personaje no son en balde, sino que se toman como parte de un proceso que toma cinco secciones en devenir. En cada ciclo, Rahim (2011) encuentra formas de guiar el redescubrimiento mientras detecta los rastros del materialismo, como sucede en la tercera sección:

Another month and
 I have come back again
 and you are pleased thinking
 soon she will be breakfast-toast-
 brown again
 ready for jam again,
 milk in your coffee again
 currency
 playing the fool on TV
 selling island sun
 Vat 19 rum
 with natural coppertone
 mildly processed curls—
 preferred girl. (sección III, líneas 1-14)

El énfasis de la sección está en la negociación constante que abrumba a Rahim: lo endémico representado con naturaleza se contrapone a lo invasivo ilustrado con las marcas comerciales; en medio de esta lucha se encuentra el cuerpo. He aquí un vínculo con el poema de Plath, pues el cuerpo de la mujer es forzado a cumplir ciertos estándares por medio de la performatividad del espectáculo; la versión de Rahim extiende este fenómeno a la cotidianeidad para demostrar que éste ha sido normalizado a través de la repetición constante. La transmutación, al señalar las disonancias permeantes en el

espacio, acelera el proceso de descolonización por medio de cambios físicos en manos de Kali, "she will be be breakfast-toast- / brown again / ready for jam again". El poema dibuja una lucha constante con cambios paulatinos en los estándares de belleza que sujetan a las mujeres caribeñas. En contraste con la exigencia de blancura que abre el poema, estos estándares se van reorientando hacia tonos más oscuros, inicialmente de manera natural, pero inmediatamente después, intervenidos por marcas: "Vat 19 rum" y "natural coppertone". Además de la piel hay otros rasgos que también muestran la discordia entre regresar a un estado natural y uno artificial: "mildly processed curls". Esta reorientación hacia la caribeización controlada esclarece la tensión alrededor del proceso de falsa creolización que aflige a la región, pues en estos estándares regulados por influencias comerciales ajenas a las islas se encuentran métodos para sustraer importancia a la descolonización. En medio de este mar de anuncios, la voz poética entreteje su deseo por un devenir descolonizador frustrado; en otras palabras, el poema ilustra un proceso constante, paulatino y agotador que requiere la intervención divina de Lady Lazarus para ser desarticulado.

Como parte del ciclo descolonizador, Rahim encuentra estrategias alternativas que le permiten recuperar e introducir la figura de Kali/Lady Lazarus a su vida cotidiana, entre ellas, la cocina. La figura divina que hila al tema-personaje con Kali toma herramientas que redescubren de forma paulatina la identidad caribeña en el devenir del cuerpo, el cual retorna hacia la visibilización y aceptación de la oscuridad. La variación en el tono de piel, "she will be breakfast-toast- / brown again" (Rahim, 2011: sección III, líneas 4-5), simboliza un ímpetu por alejarse de los estándares de belleza occidentales como, por ejemplo, la imposición de blancura que caracteriza a la poesía de Plath. Esta nueva transmutación adapta el tema-personaje a otro contexto y lo fija en la corporalidad de Rahim. Este aspecto culinario corporal también se nutre de la presencia de ingredientes que simbolizan el proceso de creolización que caracteriza al Caribe. Sin embargo, este impulso también es secuencial, pues otras formas intervienen los esfuerzos de Kali/Lady Lazarus, "Jam" y "milk in your coffee", los cuales establecen un nuevo horizonte que señala sutilmente hacia la pigmentocracia que emplea metáforas cotidianas para normalizar la violencia y que niega la oscuridad mientras apoya al blanqueamiento de la población. Por lo tanto, el vaivén entre el deseo por retornar a la oscuridad que

representa Kali y que simboliza un retorno a formas de ser y conocer alternativas se interviene constantemente por ideas de blancura; el resultado se desplaza entre los dos polos mientras trae a la luz la compleja cotidianidad de la creolización.

El agenciamiento que conduce a la voz poética entrecruza lo personal con fragmentos que permean en la región para que el cuerpo llegue a un tipo de descolonización individual, la cual conducirá a la descolonización del entorno, resignificando, de esta forma, la conclusión del mito de Lázaro. El renacer de Lady Lazarus, ahora en un contexto caribeño, permite que haya una relación entre el cuerpo, el tema-personaje, la historia y el espacio en el que se desenvuelve la acción, pues como explica Gutiérrez Fonollosa (2017): “[T]he self narrator project on the text, conquers a natural space that is going to be comprised in herself in order to dissolve the traumas she carries within” (22). La forma en la que Rahim entreteje los elementos en su poesía inicia en la recopilación de fragmentos y termina en la construcción personal que se desarrolla con la colectividad en donde la destrucción del cuerpo y la vida del tema-personaje da espacio para su renacer cada vez más integrado por elementos caribeños (23).

La última sección y transformación en “Lady Lazarus in the Sun” es el momento en el que la voz poética se despoja de todo aquello que la separaba de la naturaleza, es decir, cuando su cuerpo adquiere las mismas marcas de Kali/Lady Lazarus. Como parte de su obra poética, Gutiérrez Fonollosa (2017) indica que “[Rahim] presents a paradox of self knowledge through the island” (24); en el caso particular de este poema, la materialidad de la naturaleza que caracteriza a la isla impulsa a la poeta a construir su identidad entretejiendo los fragmentos de su historia personal con la colectiva. El devenir que requirió cinco muertes y renaceres culmina con el despojo de la materialidad artificial y el redescubrimiento de conocimientos ancestrales:

take off my death again
my dress again
stand the fierce heat of visibility
without sun-block
without mushroom umbrella
without Ray-Ban
stare straight the face
of golden brightness

becoming my Kali self
slowly
learning to take back my sun again
becoming the dark past brown
the woman no longer held in

I will love my darkness well.

(Rahim, 2011: sección v, líneas 5-18)

En esta última versión, Lady Lazarus llega a la aceptación de su propia cultura, de su propio cuerpo y de una vida despojada de objetos, cualidades que se entrelazan en la voz poética con la diosa negra Kali. Ella quien es negra, ella quien es la muerte (Doniger, 2023: s.p.) produce ecos de memoria intertextual, pues una vez más el largo devenir del tema-personaje le da vida a una fuerza desestabilizadora que irrumpe en el mundo. El proceso descolonizador subvierte el tono amenazante del poema de Plath y lo reemplaza por la agencia adquirida gracias al redescubrimiento. El contraste entre "with my skin / watered down to brightness / as salvation" (Rahim, 2011: sección I, líneas 14-16) con el que abre el poema llega a la revelación opuesta cuando la voz poética acepta a su "Kali self", en otras palabras, se reconcilia con la oscuridad de su piel. Este acto de autoaceptación simboliza un rechazo a las imposiciones de la colonialidad; de este modo, la propuesta de Rahim conduce a una descolonización que encuentra un nuevo inicio desde el cuerpo femenino. El poema sugiere que la nueva presencia de Kali/Lady Lazarus en el mundo desencadenará el mismo proceso descolonizador en la región.

Conclusión

Para concluir, como herramienta incitadora del pensamiento crítico, la fragmentación es capaz de generar nuevos efectos de sentido a través de la tensión que se genera cuando cada poeta articula una red compleja de intertextualidad para intervenir sus entornos desde el cuerpo. El ciclo de muerte y vida de Lady Lazarus propone la disrupción del mundo que cada poeta crea; es decir, hay un intercambio constante entre los diferentes elementos que atraviesan a Plath y Rahim, el cual inicia con la llegada de la figura divina al mundo. De esta manera, el devenir de Lady Lazarus es un proceso de curación que lentamente resignifica al personaje, el cual se adapta a las necesidades de cada poeta. La memoria intertextual arraigada al renacer induce alternativas que conducen al agenciamiento en dos contextos diferentes.

Pienso que este ejercicio de comparación de dos poetas provenientes de contextos tan distantes sostiene un vínculo complejo en el que la continuidad de la memoria intertextual se permea en la figura de Lady Lazarus y sirve, de igual forma, para observar el mundo con una lente crítica. Aunque las características heredadas reverberan en el nuevo poema, al mismo tiempo, cada voz poética cuestiona su relevancia en el contexto actual, lo que incita una fuerza para el cambio. Es esta problematización la que propicia la fragmentación. Para Plath, este proceso la lleva a irrumpir el papel de paciente en una subversión de la mirada médica hasta construirse como una figura repleta de la energía suficiente para cambiar o quemar su mundo; para Rahim, el devenir la aleja de los diferentes tipos de colonialidad que la afectan para llegar a un estado descolonial con el mismo fervor que le otorga la diosa Kali. Además de tomar prestada la resiliencia de Lady Lazarus, ambas poetas deciden conducir su reflexión a través del cuerpo como vehículo para incorporar la multiplicidad de significados en la fragmentación. Es la transformación la que permite acceder a nuevas formas de entablar una relación con el mundo que las rodea y, al mismo tiempo, les ayuda a repensar críticamente su lugar en él.

Referencias bibliográficas

- ANTOINE-DUNNE, Jean. (2006). "Haciendo la palabra: La poesía de Jennifer Rahim". *Contexto*, 10(12), 133-150. <http://www.saber.ula.ve/handle/123456789/18974>
- BASSNETT, Susan. (2005). *Sylvia Plath: An Introduction to the Poetry*. Palgrave Macmillan.
- BERISTÁIN, Helena. (2018). *Diccionario de retórica y poética* (9a ed.). Editorial Porrúa.
- BRICKEY, Russell. (2018) *Gale Researcher Guide for: Postconfessional Poetry and the Evolution of the Lyric "I"*. Gale Cengage Learning.
- CURIEL PICHARDO, Ochy. (2014). *Construyendo metodologías feministas desde el feminismo decolonial* [Conferencia]. Jornadas de metodología de investigación feminista y su aplicación en el ámbito de los derechos humanos, la violencia y la paz, San Sebastián-Donostia, País Vasco.
- DONIGER, Wendy. (2023, agosto 11). "Kali" (en línea). *Encyclopedia Britannica, Ancient Religions & Mythology*. <https://www.britannica.com/topic/Kali>
- GILL, Jo. (2008). *The Cambridge Introduction to Sylvia Plath*. Cambridge University Press. <https://doi.org/10.1017/CBO9780511817007>
- GRANDINI, Cynthia. (2022). "Y sin embargo, se mueven: la *flâneuse* como tema-personaje". *Nuevas Poligrafías: Revista de Teoría Literaria y Literatura Comparada*, (6), 151-164. <https://doi.org/10.22201/ffyl.nuevaspoligrafias.2022.6.1773>
- GUTIÉRREZ FONOLLOSA, Maria. (2017). "(Un)framing the Caribbean: Spaces and Female Identity". (Tesis de maestría, Universitat de Barcelona, España). <http://hdl.handle.net/2445/117503>
- HONSALIES-MUNIS, Svitlana. (2018). "Body Image in the Poetry by Anne Sexton, Sylvia Plath, Adrienne Rich". *Anglistics and Americanists*, (15), 119-126. <https://anglistika.dp.ua/index.php/AA/article/view/170/426>
- PIMENTEL, Luz Aurora. (1993). "Tematología y transtextualidad". *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 41(1), 215-229. <https://doi.org/10.24201/nrfh.v41i1.931>
- PIMENTEL, Luz Aurora. (1996). "Los avatares de Salomé". *Anuario de Letras Modernas*, 6, 37-67. <https://doi.org/10.22201/ffyl.01860526p.1994.6.911>
- PLATH, Sylvia. (2001 [1965]). "Lady Lazarus". En *Ariel* (pp. 8-11). Faber and Faber.

- RAHIM, Jennifer. (2011 [2009]). “Lady Lazarus in the Sun” (María Josefa Gómez Álvarez y Gloria Riva Morales Trads.). *En vísperas de los días sabáticos* (pp. 46-55). Fondo Editorial Casa de las Américas.
- ROBERTS, Nichole. (2006). “Reflexiones sobre una nación: un acercamiento a la cuestión de la identidad en la poesía trinitaria de Jennifer Rahim”. *Contexto*, 10(12), 77-92. <http://www.saber.ula.ve/handle/123456789/18966>
- SCHETRUMPF, Tegan Jane. (2015). “Diminished but Never Dismissed: The Confessional Poetry of Sylvia Plath and Bruce Beaver”. *Antipodes*, 19(1), 117-127. <https://www.jstor.org/stable/10.13110/antipodes.29.1.0117>
- WALCOTT, Derek. (1998). “The Muse of History”. En *What the Twilight Says* (pp. 36-64). Farrar, Straus and Giroux.
- WAGNER-MARTIN, Linda W. (1989). *Sylvia Plath* (Ángela Pérez Trad.). Circe Ediciones.

“QUESTIONS WITHOUT ANSWER”: CLARIVIDENCIA E IDENTIDAD EN CRISIS EN
LA OBRA DE SYLVIA PLATH

“QUESTIONS WITHOUT ANSWER”: CLAIRVOYANCE AND IDENTITY CRISIS IN SYLVIA PLATH’S WORK

Pablo HURTADO VIRAMONTES*

INVESTIGADOR INDEPENDIENTE | Ciudad de México, México

Contacto: pablohurtadov98@gmail.com

ORCIDiD: 0009-0006-6336-2414

Resumen

En el estudio de la obra de Sylvia Plath, el contacto de la autora con las prácticas esotéricas y mágicas se ha interpretado como un mero dato biográfico; sus implicaciones en las características formales y temáticas de su corpus se han ignorado y en su lugar, se ha utilizado dicho tema para continuar la mitificación de Plath como figura autorial controversial. El presente texto ofrece una mirada crítica sobre el abordaje temático y formal que realiza Plath a tres prácticas de clarividencia: el tarot, la ouija y la necromancia. Se ofrece al lector un recorrido por los textos poéticos, epistolares y personales de la autora que hacen alusión a dichos temas y se explora la conexión que se establece en ellos entre la clarividencia y la exploración de identidades en crisis. Igualmente, se mapea el proceso de trabajo de la autora con dichos conceptos, prácticas y herramientas, con el propósito de esclarecer el curso de su influencia en los textos que se estudian. En términos teóricos, se moviliza el concepto de *dramatic monologue poem* propuesto por Susan Bassnett para entablar una exploración de los textos en cuestión más allá de una lectura biográfica-confesional. Se busca, igualmente, implementar una mirada unificada de la obra de Plath al considerar los variados géneros y soportes disponibles en su corpus literario.

Abstract

In studies about Sylvia Plath’s work, the poet’s contact with esoteric and magical practices has been taken as a mere biographical fact; however, the implications derived from these practices on Plath’s thematic and formal choices have been ignored and, instead, her relationship with esotericism has been mobilized as one of the many characteristics of this author’s controversial and mystified biography. This article proposes a critical view of the author’s approach to three particular practices related to clairvoyance: Tarot, the Ouija board, and necromancy. Through this analysis, this text offers a focused examination of the author’s poetic, epistolary, and personal texts that manifest a link between these topics as well as Plath’s preoccupation with identities in crisis. Likewise, this article drafts a map of the author’s exploration of these esoteric concepts, tools and practices in order to address their reach and relevance in Plath’s poetic imagery. In terms of the theoretical resources used for this examination, the notion of *dramatic monologue poem*, proposed by Susan Bassnett, is implemented here to explore Plath’s poetry beyond its biographical-confessional dimension. An overarching vision of Plath’s multiple ways of using different genres and forms is, likewise, sought to broaden the panorama of the inner connections present throughout her literary corpus.

* Egresado de la Licenciatura en Lengua y Literaturas Modernas (Letras Inglesas) de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional Autónoma de México.

Palabras clave: *Plath, Sylvia* || *Poesía confesional* || *Poesía estadounidense* || *Identidad en la literatura* || *Ocultismo en la literatura*

Keywords: *Sylvia Plath* || *Confessional poetry* || *American poetry -- Twentieth century* || *Identity in literature* || *Occultism in literature*

Afirmar la conexión entre Sylvia Plath y el esoterismo no resulta del todo complicado. Una búsqueda simple en sus diarios revela fácilmente al menos una docena de descripciones de prácticas mágicas relacionadas, en todos los casos, con la adivinación y la clarividencia. En términos anecdóticos, estas exploraciones han sido objeto de gran especulación y fascinación; a la concepción de Plath como poeta maldita se han sumado aquellas de visionaria, bruja del caos y hechicera vengativa. El presente trabajo no busca anular ni abonar a ninguna de estas perspectivas sobre la autora, perspectivas que frecuentemente describen un recorrido circular que parte de la especulación meramente biográfica y arriban a aseveraciones igualmente limitadas a la mitificación de la poeta. Sirvan como ejemplos estudios como “Plath’s ‘Ariel’ and Tarot”, de Mary Kurtzman (1988), en el cual la autora se aventura a afirmar que “[k]nowing the spiritual meaning of ‘Ariel’ helps one avoid some critical pitfalls. The speaker is Plath, a person neither suicidal nor insane. She is a mystic using her own, always idiosyncratic, version of the ancient language of mysticism” así como, “The power and sureness, the strange unity and depth of *Ariel*, the later poems, *The Bell Jar*, and even her essay, ‘Ocean 1212 W’ [...], come not only from Plath’s mastery of her writing craft, but also from her use of the pervasively archetypal Tarot symbols which affect readers unconsciously” (294), o bien el artículo “Contemplating Faith: Sylvia Plath’s Spiritual Journey” que, a propósito del tratamiento de la espiritualidad en el poema “Daddy”, aventura lo siguiente: “During these later moments of doubt, her former perception of God as a neglectful father would reemerge, and she would express her anger toward Him primarily through poetry” (Holden-Kirwan, 1999: 307), dejando en claro los ánimos exclusivamente biografistas, cuando no críticos, de esta corriente de estudio.

Al contrario de lo que sucede en los ejemplos anteriores, en el presente trabajo me propongo ensamblar una lectura crítica que abone al entendimiento del rol de esta recurrencia temática y formal en el corpus literario de la autora, sus conexiones intrínsecas

y su pertinencia en el tratamiento de temas como la identidad, el aprendizaje y el autoconocimiento. Así mismo, busco descolocar este análisis de los terrenos de la anécdota, el mito de la autora, en favor de un análisis riguroso de la relación de Plath con el esoterismo y la clarividencia. Con este fin, exploraré tres ejes temáticos y formales que resultan fundamentales para la comprensión de dicha relación: la ouija, la necromancia y el tarot. En cada caso resulta preciso brindar información contextual que anteceda el curso analítico de estos ejes temáticos para posteriormente centrarme en las implicaciones que tiene esta ruta interpretativa para la comprensión crítica e historiográfica de Plath, en particular, y de algunas otras escrituras del siglo xx, en general. Finalmente, buscaré señalar algunos acercamientos analíticos adyacentes a esta lectura y su pertinencia en los estudios actuales sobre Plath y su escritura.

Previo al análisis de los tres ejes ya mencionados, su dimensión histórica y simbólica, así como su rol temático y formal en la obra de Plath, vale la pena aclarar la lógica detrás de la agrupación de la ouija, la necromancia y el tarot bajo el adjetivo *esotérico*. *Lo esotérico y el esoterismo*, en cuanto categorías, son puntos de partida de extensos debates dentro de los estudios filosóficos, históricos, estéticos y esotéricos contemporáneos. De cara a la vastedad de los objetos de estudio de este campo, la necesidad de definir qué hace a un fenómeno, práctica, visión de mundo, objeto, organización u obra de arte esotérica se ha vuelto una prioridad. Así, han surgido distintos sistemas de clasificación que buscan brindar características concretas que faciliten un uso efectivo y preciso de esta terminología. Como afirma Wouter J. Hanegraaff (2013) en su introducción a *Western Esotericism: A Guide for the Perplexed*, “[s]everal modern scholars have attempted to define the nature of Western esotericism by proposing sets of criteria to which one might refer in order to decide whether something does or does not belong to the field” (4). Desde luego, los variados sistemas de criterios para la clasificación de lo esotérico presentan conflictos entre sí; en ese sentido, recuperando los elementos fundamentales de esta concepción de lo esotérico del modelo propuesto por Antoine Faivre (2010), denominado *early modern enchantment*, Hanegraaff describe tres modelos principales y señala sus componentes fundamentales, así como sus carencias teóricas y prácticas: *correspondencia*, *naturaleza viviente*, *imaginación y meditación*, y la *experiencia de transmutación*. Sin embargo, el autor es cuidadoso en señalar las limitaciones del modelo de Faivre, ya que éste se centra únicamente en las expresiones esotéricas de la modernidad temprana y el Renacimiento:

Yates and Faivre are the most prominent examples of an approach that makes esotericism into the model of an enchanted worldview flourishing from the Renaissance until the Enlightenment. An important implication is that, by definition, esotericism must be at odds with the secular world and can never be seen as an integral dimension of modern culture and society. Even if it manages to survive under post-Enlightenment conditions, it can only do so as an anti-modernist “counterculture” engaged in an ultimately hopeless “flight from reason”. (Hanegraaff, 2013: 7)

Los otros dos modelos, nombrados por Hanegraaff (2013) como *(post)modern occult e inner traditions*, son igualmente evaluados. El autor concluye que el modelo denominado *(post)modern occult* acierta en su acercamiento a lo esotérico como un fenómeno significativo de la sociedad moderna, pero rechaza sus limitaciones historiográficas: “In other words, we are not dealing here with any explicit (or even implicit) theory or conviction about the nature and historical development of esotericism before and after the Enlightenment, but simply with an interest in studying the occult as a phenomenon in modern or contemporary popular culture” (9). En cuanto al tercer modelo, Hanegraaff critica su presunción de una verdad universal y absoluta que debe ser extraída de la observación de los fenómenos esotéricos. En este sentido, el autor explica que, “the term stands for ‘inner’ traditions concerned with a universal spiritual dimension of reality, as opposed to the merely external (‘exoteric’) religious institutions and dogmatic systems of established religions” (10), y señala la necesidad de un “agnosticismo metodológico” que no emita juicios sobre la veracidad o falsedad de ningún fenómeno esotérico estudiado.

En respuesta a estos modelos, sus aciertos y limitaciones teóricas, Hanegraaff (2013) propone un cuarto modelo que, aunque aparentemente provisorio, brinda la pauta para clasificar efectivamente los fenómenos esotéricos:

In sum: in the rest of this book we will be studying a large and complicated field of research that (1) has been set apart by mainstream religious and intellectual culture as the ‘other’ by which it defines its own identity, and (2) is characterized by a strong emphasis on specific worldviews and epistemologies that are at odds with normative post-Enlightenment intellectual culture. This is the closest we will get to a definition of Western esotericism. (9)

En ese contexto, y para los propósitos del presente trabajo, se supone a la ouija, la necromancia y al tarot como objetos y prácticas esotéricas en tanto que pertenecen a una larga tradición de conocimiento rechazado. Éstos constituyen objetos y prácticas que permiten, facilitan o acompañan una indagación y búsqueda de conocimiento personal, social, espiritual y, en el caso de Plath, poético y estético. En ese sentido, es necesario visualizarlos como herramientas que no son tradicionalmente aceptadas por las instituciones educativas y religiosas de Occidente, pero que se hacen patentes en la historia del desarrollo de las poéticas de esta región. Cabe mencionar, igualmente, que estos tres objetos y fenómenos esotéricos también resuenan con los elementos fundamentales propuestos por Faivre (2010), al operar en los campos de *la correspondencia*, *la naturaleza viviente*, *la imaginación y meditación*, y *la experiencia de transmutación*, y al representar, en el presente y a lo largo de la historia, alternativas radicales a los discursos de la modernidad. Habiendo establecido estos principios teóricos, volcaré mi atención a la ouija y su rol en la obra de Plath.

La ouija

La proveniencia histórica de la ouija se encuentra enclavada en el surgimiento y evolución del espiritismo, particularmente en el desarrollo de prácticas, rituales y ejercicios que buscan establecer comunicación con entes extraterrenales. Como describen Hanegraaff *et al.* (2006) en el antes citado *Dictionary of Gnosis & Western Esotericism*, el espiritismo aparece en el norte de Nueva York a mediados del siglo XIX, escenario en el cual diversos *revivals* religiosos habían entrado en escena y encontrado seguidores o desaparecido rápidamente; entre ellos “it had already seen the birth of Mormonism, Adventism, Millerism and other new cults” (1075). Esta primera etapa de desarrollo tendría como principales exponentes a las hermanas Leah, Margetta y Catherine Fox, quienes, en 1848, afirmaron haber establecido comunicación con espíritus a través de golpes en las paredes de su hogar y después demostraron sus métodos en diversos teatros y salones a lo largo y ancho de los Estados Unidos. En efecto, los elementos más espectaculares de las prácticas espiritistas partirían de los experimentos de las hermanas Fox y devendrían en presentaciones con elementos cada vez más vistosos y atractivos, como las mesas voladoras, la posesión de

médiums orales y musicales, la materialización de espíritus y, desde luego, las tablas parlantes (*talking boards*) (Hanegraaff *et al.*, 2006: 1077). Si bien el espiritismo encontraría el desarrollo de su doctrina filosófica y las bases metafísicas de la comunicación con espíritus en Europa, principalmente a través de Allan Kardec, en América los elementos espectaculares antes mencionados quedarían instalados en la cultura popular. La ouija, síntesis de varios otros objetos de uso espiritista, sería comercializada como un juguete y objeto de entretenimiento bajo distintos nombres a partir de 1890, principalmente por la Kennard Novelty Company y su creador William Flud (Murch, 2007: s.p.). Desde entonces, el uso de la ouija se diseminó igualmente entre grupos esotéricos, comunidades espiritistas y curiosos aventureros.

Plath también entró en contacto con la ouija en octubre de 1956, experiencia que relataría a su madre de la siguiente forma: “all my horoscope points to my psychic, occult powers, [...] The latest is the Ouija board we made; listen to this: we made a simple board by cutting out letters of the alphabet and arranging them in a circle on my coffee table, with a ‘yes’ and ‘no’ at opposite points, and put our fingers on a wine glass” (Plath, 2017: s.p.). En esa ocasión, Plath relató el contacto con tres entidades distintas: Keva, Jumbo y Pan, a quienes interrogó sobre su identidad y sobre qué textos suyos y de Hughes serían publicados.

Plath volvería a comunicarse con Pan a lo largo del año siguiente. La poeta utilizaría sus vaticinios para hacer apuestas de fútbol y para estimar la llegada de cartas de aceptación y pagos. El punto de interés para nuestro análisis llega en agosto de 1957, cuando Plath involucró el uso de la ouija directamente en su labor poética. En “Ouija” Plath describe la atmósfera de una consulta a la tabla. Aquí, las imágenes de este ritual se transforman en visiones místicas de la muerte, de los seres insustanciales que hablan a través del tablero y que, finalmente, ilustran la retórica del ente que se comunica a través de la tabla. Destaca la alusión a entes no-natos en el tercer verso: “At the window, those unborn” (Plath, 2008: línea 3), y en el trigésimo primero y segundo: “No succinct Gabriel from the letters here / But floridly, his amorous nostalgias” (líneas 31-32). Este tema resulta fundamental para comprender el texto “Dialogue over a Ouija board” escrito en simultáneo y que la autora describió en su diario como

a dialogue verse poem with two people arguing over a Ouija board. It is quite conversational sounding in spite of the elaborate 7-line pentameter stanzas rhyming ababcbc and is more ambitious than anything I’ve ever done, although I feel to be doing it like a patchwork quilt, without anything more than the general idea it should come out a rectangular shape, but not seeing how the logical varicolored pieces should fit. (Plath, 2000: 293)

Resulta de particular interés que este sea uno de los pocos textos —aparte de *Three Women*— donde Plath trabaja en el marco de la escritura dramática. Se vuelve explícita la forma en que la experiencia dialogal con la ouija condiciona formalmente este texto, mientras que parece afirmarse la necesidad de escribir en otro género, el teatral, para representar dicha experiencia. Igualmente relevante es la reincidencia en el cuestionamiento sobre la identidad. Tras un par de consultas, Sybil, la voz femenina de la escena, expresa su escepticismo a su compañero Leroy, argumentando que Pan no es más que una amalgama de sus personalidades, sus voces y sus psiques:

you’ve pampered
 Pan as if he were our first-breached brat
 Fusing two talents, a sort of psychic bastard
 Sprung to being on our wedding night
 Nine months too soon for comfort, but a bright
 Boy, prone to compose queer poetry.
 (Plath, 2008: líneas 167-172)

Así, la voz femenina expresa la dificultad de encontrar los límites de sí misma en la expresión, respuestas y retórica de Pan. La ouija, objeto oracular, se plantea como punto de inflexión de la pregunta identitaria. Sybil se reconoce en Pan, pero no del todo o, al menos, no como quisiera; entonces, preguntar a la tabla no es hablar con una entidad supraterrrenal, sino sondear su subconsciente y reconocerse amalgamada con Leroy en la voz de Pan. El tema del hijo no nato en “Ouija” se reconoce, a la luz de este escrito, como un problema en el mismo campo de la identidad. La angustia que expresa la voz poética frente a la anti-anunciación descrita en los últimos versos no es otra que la angustia de amalgamar su voz con otra voz hasta la indefinición.

Plath (2018) continuaría nutriéndose de los temas y formatos sugeridos por la ouija y, para el año siguiente (1958), retomaría de sus consultas con la tabla el tema de al menos uno de sus poemas, “Lorelei”. Le escribe a su madre el cinco de julio de dicho año:

We did our Ouija board for the first time in America & it was magnificent fun: responsive, humorous & very helpful. It seems to have grown up & claims it is quite happy in America, that it likes “life in freedom”, that it uses its freedom for “making poems”, that poetry is made better by “practise”. Thinking we might make use of it, we asked him (Pan, is his signature) for poem subjects (this is always the problem: a good poem needs a good “deep” subject). Pan told me to write about “Lorelei”. When asked “Why the lorelei, he said they were my “own kin”! I was quite amazed. This had never occurred to me consciously as a subject & it seemed a good one: the Germanic legend background, the water-images, the death-wish, and so on. (s.p.)

De cara a la sugerencia de Pan, Plath toma la oportunidad de ensayar, a través de un monólogo dramático, un tema proveniente de su infancia y directamente vinculado con su pasado familiar, pero lo dota de una trama y una voz particulares y desligadas del material de origen. La cercanía del tema con su ascendencia y su infancia, ponen de nuevo en el reflector la voluntad de la autora de poner a prueba elementos de su propia identidad a través del juego de voces contenido en sus poemas-monólogos dramáticos derivados de objetos oraculares.

La necromancia

Dirigiré ahora mi atención al concepto de *necromancia* y lo que éste puede revelar sobre el trabajo de la poeta. Si bien la mera mención del concepto puede evocar en nosotros imágenes que tienen más pertinencia en la literatura fantástica que en la obra de Plath, quiero utilizar el término para esbozar un acercamiento crítico a algunos poemas de *Ariel*, en concreto “Daddy” y “Lady Lazarus”. Para los fines de este análisis acudamos al entendimiento de la necromancia no como la resucitación de los muertos, sino como el conjuro y consulta de espíritus de todo tipo para obtener

información determinada o conocimiento. Me refiero a la concepción de la necromancia surgida en la Edad Media tardía y prevaleciente en la modernidad temprana. Como expone Kathryn Edwards (2019) en "The Interrelationship of Magic and Witchcraft", en períodos anteriores a la tardía Edad Media la necromancia había sido comprendida como el conjunto de técnicas para colaborar con demonios en perjuicio de alguien (266). Desde el siglo XIII y durante toda la modernidad temprana, la concepción de la necromancia cambió y llegó a ser entendida como una serie de prácticas mágicas refinadas, cultas y complejas dirigidas al contacto con seres no-vivos y, por lo regular, incorpóreos. Edwards explica: "Necromancy is thus most exactly defined as magic with the aid of non-living beings, and such entities were believed to populate the early modern world. In their rituals necromancers could call on ghosts, angels, and other spirits as well as the more traditional demons, much like other magical practitioners could and did" (267). Una de las finalidades más comunes de la necromancia fue la clarividencia y Edwards aclara que, si bien no era la única forma de adivinación, sí era concebida como la más efectiva y peligrosa:

It seemed only logical that direct communication with spirits would be the clearest way to obtain information, and demons were generally presumed to be the most knowledgeable spirits that humans could potentially control. Necromantic manuals thus provide multiple spells that rely on demonic aid to envision and influence the future. In the process necromancers were guilty not just of demonolatry but of judicial magic —trying to overturn God's divine plan. One can see why demons might be willing partners. (269)

Partamos de aquí para acercarnos primero a "Daddy", donde la voz poética busca reconciliar su individualidad desligándose de Daddy y su doble, presencias vampíricas y espectrales que ocupan su voz, imaginario y campo de acción. Quiero ahora puntualizar en el proceso nigromántico que la voz poética emprende hacia la emancipación. Primero, la voz poética invoca la presencia fantasmal a través de la reconstrucción del cuerpo de Daddy: "The head in the freakish Atlantic", "the German tongue, in the Polish town" (Plath, 2008: líneas 10, 16). Posteriormente, describe un frustrado ritual que derivó en la creación de un modelo de Daddy:

And they stuck me together with glue.
And then I knew what to do.
I made a model of you,
A man in black with a Meinkampf look
And a love of the rack and the screw.
And I said I do, I do. (Plath, 2008: líneas 62-67)

Y finalmente expulsa la presencia. Sin embargo, este no es el objetivo primario de la voz poética; por el contrario, a través de este conjuro de la presencia incorpórea de Daddy, la voz poética emprende una búsqueda de autoconocimiento y, a través de dicho autoconocimiento, adquiere los medios para lograr el exorcismo paternal. Prueba de esto es la ausencia del discurso de Daddy, el cual no se representa directamente más que a través de frases fragmentadas e inconexas proveniente, además, del alemán: “Ach du” (Plath, 2008: línea 15), “Ich, ich, ich, ich” (línea 27); las imágenes: “And your neat mustache / And your Aryan eye, bright blue” (líneas 43-44) y, finalmente, la revelación del corazón apuñalado: “There’s a stake in your fat black heart” (línea 76). Igualmente importante es el hecho de que el poema se concentra en la voz poética y no en Daddy, en su contacto con el espectro, sus preguntas sin respuesta y, finalmente, su liberación. Plath pone en escena una nigromante quien, al traer a su círculo mágico la presencia espectral y los restos corpóreos de Daddy, adquiere los recursos, las palabras para reconocerse y describirse, y reconstituye así su identidad. Así, la afirmación final de la voz poética “Daddy, daddy, you bastard, I’m through.” (Plath, 2008: línea 80) se lee como una separación definitiva de Daddy como elemento definitorio de la identidad de la voz poética y la entrada a un renovado sentido del ser.

“Lady Lazarus”, por otro lado, presenta un ejercicio nigromántico más extremo. Aquí, Plath da voz a una mujer que con maestría transita del mundo de los vivos al mundo de los muertos y de regreso. El dominio de su arte queda de manifiesto en los que, probablemente, son los versos más famosos del poema: “Dying / Is an art, like everything else. / I do it exceptionally well” (Plath, 2008: líneas 43-45). En adelante, la descripción de su recorrido hacia el reino de la muerte toma forma a través de imagería relacionada con el Holocausto: campos de exterminio, barras de jabón, pilas de anillos y dientes. Aquí, la voz poética adquiere también una visión de su lugar en el mundo, donde multitudes se amontonan para verla, tocarla y oírla: “And there is a

charge, a very large charge / For a word or a touch / Or a bit of blood / Or a piece of my hair or my clothes" (líneas 60-64), esta visión brinda una imagen de la voz poética como una especie de santa, cuyos talentos nigrománticos le han conferido una fama asfixiante y destructiva. De esta catábasis, la voz poética regresa reconfigurada. No es más "a featureless, fine / Jew linen" (líneas 8-9) sino que adopta una identidad indudablemente definida: "Out of the ash / I rise with my red hair / And I eat men like air" (líneas 82-84), opuesta en su agencia al rol pasivo de la nigromanta rodeada de acólitos y fanáticos. Como en "Daddy", Plath sitúa la respuesta a la pregunta identitaria en el contacto con el mundo de lo ultraterrenal, con los muertos, sus palabras y sus imágenes. Parece que, incluso, describe una visión del futuro propiciada por el viaje a la muerte y la voz poética se reconfigura por completo, pues pasa de compararse con un pisapapeles y una tela sin rasgos a afirmarse en su particularidad. En este sentido, Plath confiere, en ambos poemas, un profundo poder transformativo al contacto con la voz de los muertos, mismo que deriva en una profunda y a veces dolorosa transformación, la cual deviene finalmente en la autoafirmación, la libertad absoluta y la adquisición de agencia por parte de la voz poética.

El tarot

Corresponde ahora dirigir la atención hacia el tarot, el objeto esotérico que se menciona con mayor recurrencia directamente en la poesía, cartas y diarios de Plath. La escritura epistolar de Plath registra con precisión la importancia de su encuentro con el tarot. De acuerdo con sus cartas, la poeta tuvo su primer acercamiento al tarot a través del libro *The Painted Caravan: A Penetration Into the Secrets of Tarot Cards* de Basil Ivan Rákóczi, el cual adquirió en Londres el 13 de octubre de 1956. A propósito de esta publicación, le escribió a su esposo:

I shall go through the whole book slowly this way, so that I shall come upon the difficulties of setting out the Pack with a basic sense, at least, of the cards, which will flow and re-cross and blend, I think, by great concentration and much practice. I really look forward to giving this my deepest love and attention; I feel very "kin" to the cards, sort of. (Plath, 2018: s.p.)

Posteriormente, el 23 de octubre de 1956 le escribe a su madre: “When Ted and I begin living together we shall become a team better than Mr. and Mrs. Yeats —he being a competent astrologist, reading horoscopes, and me being a tarot-pack reader, and, when we have enough money, a crystal-gazer” (Plath, 2017: s.p.).

Su afinidad por el tarot no haría más que crecer de ahí en adelante: quince días más tarde, en su cumpleaños —el 27 de octubre de 1956—, Plath recibiría por parte de Hughes su propia baraja y le comenta a su madre, en una misiva escrita apenas un día después, el entusiasmo derivado del prospecto de comenzar su preparación como vidente y encaminar sus estudios a la cartomancia y los horóscopos: “We shall see. We celebrated my birthday yesterday: he gave me a lovely tarot pack of cards and a dear rhyme with it, so after the obligations of this term are over your daughter shall start her way on the road to becoming a seeress & will also learn how to do horoscopes, a very difficult art which means reviving my elementary math” (Plath, 2017: s.p.). Como hacen constar los registros de las subastas que se realizaron entre el nueve y doce de julio de 2021 en la casa Sotheby’s Londres,¹ nos es posible afirmar que el mazo que Plath recibió en aquella ocasión era un ejemplar del tarot de Marsella, editado en París por la compañía B.P. Grimaud. Una vez ilustrado el primer contacto de Plath con la baraja y antes de ahondar en nuestro análisis sobre la influencia y representación del tarot en la obra de Plath, vale la pena hablar brevemente sobre este objeto oracular, su historia y su uso.

Los orígenes históricos del tarot han sido objeto de extensas discusiones e investigaciones históricas. El filósofo y académico británico Michael Dummet (1980), en su estudio *The Game of Tarot: from Ferrara to Salt Lake City*, afirma que, tras la introducción a Europa de los naipes comunes en 1370 —provenientes del mundo islámico— y entre 1420 y 1450, el mazo y juego del tarot, entonces conocido como *Trionfi*, se difundió y popularizó a lo largo de Italia, Francia, España y Alemania. Dummet estima, con base en registros e inventarios comerciales, que para 1442, el tarot ya era un juego popular y gozaba de una considerable demanda comercial (67). Los ejemplares sobrevivientes de mazos, de los cuales no se conserva ninguno íntegro, demuestran la celebridad del juego, mismo que fue popular primero entre las familias nobles (particularmente las italianas) y posteriormente entre otros estratos sociales, quienes

¹ La puja por la baraja de Plath comenzó en las £5,000 y lograría recaudar £ 151,200 tras recibir 37 ofertas (Sotheby’s, s.f.).

accedieron a él gracias a las impresiones de bloques de madera. Dummet es cuidadoso en indicar que el mazo de Trionfi no fue creado expresamente como una herramienta de adivinación, sino que adquirió dicha dimensión bien entrado el siglo XVIII, tras tres siglos de haber funcionado únicamente como un objeto lúdico. En ese sentido, Carlo Penco (2013) resume las ideas de Dummet de la siguiente manera:

Certainly before the divinatory and occultist practice of tarot we have evidence of a development of the practice of fortune telling with dice; a book on fortune telling by Francesco Marcolino da Forlì, published in Venice in 1540, is initial evidence of fortune telling with playing cards; however this book opposes the hypothesis of an occult origin of the game of Tarot in two ways: firstly, cards from a regular pack (not a tarot pack) are used here for fortune telling; secondly, fortune telling is presented as a "randomizing device", with no relation to the occult. (144)

Los juicios morales y religiosos emitidos en contra del tarot a lo largo de ese periodo tienen más que ver, explica el académico, con su disposición para las apuestas que con su potencia adivinatoria. Dummet encuentra en el tratado *La Sorti*, del editor y tipógrafo Francesco Marcolini da Forlì, prueba irrefutable de que la cartomancia como arte adivinatoria se practicaba con naipes comunes mucho antes que con el mazo de Trionfi o Tarot, lo cual prueba su origen lúdico y no adivinatorio.

Sería hasta 1770 que Jean-Baptiste Alliette estableciera los principios de la cartomancia con el mazo de tarot en su tratado *Manière de se récréer avec le jeu de cartes nommées tarots*. Según informan Wouter Hanegraaff *et al.* (2006) en el *Dictionary of Gnosis & Western Esotericism*, Alliette se desempeñó inicialmente como marchante de granos, adquirió popularidad bajo el nombre Etteilla, y cultivó fama como cartomante, adivinador y sanador. Su práctica abarcó también el zodiaco, el contacto con espíritus y la creación de cursos prácticos sobre la lectura de la baraja de Marsella, la cual llamaba "El Libro de Thot". En efecto, Etteilla es responsable del relato mítico del origen del tarot, al cual designa como una herencia egipcia antiquísima que debe ser interpretada como contenedor de gran sabiduría y de milenaria proveniencia (1110).

A propósito de Etteilla, Antoine Faivre (2010) explica la cabida de dichas prácticas esotéricas en la Francia de la Ilustración:

In the less learned context of the salons and the street corners, the era of Illuminism was hospitable to the career of characters expert in exploiting the taste for the marvelous, such as the Count of Saint Germain and Joseph Balsamo (alias Cagliostro). The powers that credulous contemporaries attributed to them reflect a general taste for the so-called occult sciences, as witnessed notably by the editions of books of popular magic (like the Grand Albert and the Petit Albert), by heated debates on vampirism (especially from 1732 to the *Traité sur les apparitions* [1746] of Dom Calmet), and witchcraft. Noteworthy too is the widespread interest evinced at that time for automata and entertaining experiments in physics. (59)

Las teorías egipcias de Etteilla fueron aceptadas y rechazadas por igual a lo largo de los siglos XVIII y XIX. A favor estarían figuras prominentes en el esoterismo, como Éliphas Lévi (1861), quien, en *Dogme et Rituel de la Haute Magie* establece una línea directa entre la interpretación cabalística de los jeroglíficos egipcios y la conformación del tarot y reivindica los estudios de Alliete como evidencia irrefutable del origen egipcio de la baraja. Por otro lado, otros autores de igual importancia como el francés Papus (1889) (Gerald Encausse) argumentaron que el tarot era en realidad una creación posterior de los bohemios que desde el siglo XIII rondaban Europa y que, si bien éstos poseían la sabiduría de los egipcios, la baraja no guardaba conexión directa con los jeroglíficos o su interpretación. En su libro *Clef absolue des sciences occulte*, Papus afirma que son los bohemios —forma en que se designaba en el siglo XIX al grupo también denominado como gitano² y ahora referido como romaní— quienes crearon el tarot como una especie de “Biblia de Biblias” contenedor simultáneo del “Libro de Thot” y del “Libro de Adán” (15). Si bien, como se ha aclarado antes, ninguna de las dos versiones goza de sustento histórico, ambas configuraron formas de comprender la baraja en la modernidad. Plath, cómo se verá más adelante, se inclinaba por la segunda posibilidad, el tarot como libro de los gitanos.

² A pesar de las recientes discusiones y propuestas de sustituir el término gitano por romaní y sus variantes, en el presente artículo se opta por emplear el término en cuanto denominador de una imagen presente en la imaginería europea desde el siglo XVII.

La exploración del tarot en la literatura también se hizo patente; la propia baraja empezó a ser percibida como un antiguo libro de gran poder espiritual y, a lo largo del siglo xx, poetas, dramaturgos y novelistas lo adoptaron como eje temático. En las primeras dos décadas del siglo, el tarot ya aparecía en obras y biografías de autores ahora célebres. W. H. Auden, por ejemplo, se hizo de cierta reputación como tarotista (Materer, 1996: 74), y T.S. Eliot abre y estructura su ahora centenario poema *The Waste Land* según la tirada de tarot de la pitonisa Madame Sosortis, famosa clarividente. Materer (1996) afirma: "The characters in *The Waste Land* are identified when the fortune teller, Madame Sosostris, lays out her 'wicked pack of cards' [...] the Tarot is, like the other sacred texts cited in the poem, a medium of spiritual wisdom" (75).

En este contexto, la aparición e impacto del tarot en la obra de Plath resulta un poco más fácil de comprender. Después de la adquisición de su propio mazo, varias imágenes pertenecientes a la baraja de Marsella comenzaron su pasarela a través de su imaginario poético. Llama poderosamente la atención el notorio cambio de actitud hacia la magia y el esoterismo —en particular las prácticas adivinatorias— visible en su poesía de este momento en adelante. Partiendo de la noción de *dramatic monologue poem* aplicada a los estudios de Plath por la traductora y teórica Susan Bassnett (2005) nos es posible contrastar dos de los poemas de la autora y, en dicha comparación, hallar el cambio al que me refiero (50). Bassnett propone realizar una lectura crítica de la poesía de Plath enfocada en su recurrente búsqueda de ensayar personajes y no así en localizar los elementos que relacionan a dichos personajes directamente con la psicología, biografía o actividades de Plath como han supuesto diversas lecturas biografistas y confesionales:

It makes most sense to consider her poetry as part of a continuous opus, as Hughes suggests, an ongoing work that, like her Journal, recorded the endless variations in her mood and thought patterns. She comes close at times to confessional poetry, but poems like 'Child', with its images of love and innocence, or 'Gigolo', one of Plath's dramatic monologue poems spoken by a distinctive character do not fit this description. Nor can she be aptly termed a surrealist, for though she uses images in remarkably original ways, those images make sense in terms of her personal cosmography and the germination of many of the images is often discernible in her other writings. In her later period, many

of the poems show a strong dramatic flair as Plath tried out different voices, and it is interesting to speculate on whether she might have written more for the theatre or for performance had she lived. (43)

En “Recantation”, poema escrito —de acuerdo con lo investigado por Nancy D. Hargrove (1992)— en la primavera de 1956, Plath echa a andar la voz de una mujer desilusionada con la clarividencia que reniega de sus pasados rituales e insta a su interlocutora a tomar las riendas de su inexperta juventud y dedicar su esfuerzo al mundo de la experiencia secular. El título inicial de este poema, según reporta Hargrove, fue “The Dying Witch Addresses her Young Apprentice” y, si bien no sería prudente afirmar que este texto revela la posición personal escéptica de Plath respecto a la clarividencia, sí demuestra el interés de la autora por ensayar la voz de una bruja —o al menos practicante de quiromancia, taseografía y cristalomancia— en un tono decadente, irónico y contrito. Este tratamiento de los temas esotéricos y mágicos es visible en poemas más tempranos como “Dialogue Between Ghost and a Priest”, cuyo final retrata a un fantasma afirmando la superioridad del espíritu humano sobre cualquier fuerza sobrenatural. Dicho fantasma afirma: “There sits no higher court / Than man’s red heart” (Plath, 2008: líneas 49-50). Este acercamiento resulta ampliamente distinto al que utiliza en poemas escritos ese mismo año, como “Crystal Gazer” —escrito el 12 de noviembre, cinco meses después de “Recantation”— donde la enigmática Gerd, hábil practicante de cristalomancia, lee la fortuna de un joven matrimonio, evento que evoca en ella el recuerdo de su primera visión, cuando, al preguntar por el destino de su propia unión, terminó experimentando una visión apocalíptica: “each bud / Shriveling to cinders at its source, / Each love blazing blind to its gutted end— / And, fixed in the crystal center, grinning fierce: / Earth’s evergreen death’s head.” (Plath, 2008: líneas 44-48). Llama la atención el cambio radical en la representación de personajes tan similares en tan poco tiempo: de aquella bruja moribunda y arrepentida, Plath dirige la mirada y la palabra a la poderosa y estoica Gerd. Esta diferencia en el tratamiento de la clarividencia indica un claro cambio en la estética de Plath, al menos en los ámbitos de la clarividencia, posiblemente derivado de su contacto inicial con el tarot y las prácticas mágicas y esotéricas.

"The Hanging Man" es el poema que afirma de forma más clara la influencia que tendría el tarot en el corpus poético de Sylvia Plath. Aquí, la autora pone en voz del protagonista de la duodécima carta de la arca mayor, el colgado, una descripción ecfrástica de su propia carta. Las reflexiones del colgado derivan en la afirmación "By the roots of my hair some god got hold of me. / [...] If he were I, he would do what I did" (Plath, 2008: líneas 1, 6). Esta sentencia revela la preeminencia que la autora brinda al colgado —en primer plano— y al tarot en general como herramienta de sabiduría y meditación, capaz de escrutar y criticar los actos divinos, las maquinaciones del destino y las razones del mundo. Más adelante, en uno de los poemas más populares de *Ariel*, "Daddy", el tarot adquiere un rol simbólico que vale la pena analizar.

El poema en cuestión ha sido analizado desde una gran variedad de perspectivas. Las más populares han propagado la lectura de *Ariel* en general y "Daddy" en particular como un *retelling* confesional de los últimos días de la autora. Sin embargo, en sintonía con los parámetros del análisis en turno, deseo continuar con el análisis de este poema partiendo de la noción de *dramatic monologue poem* que mencioné previamente, entendida como la puesta en práctica de voces diversas por parte de la autora "through the use of dramatic personae" (Bassnett, 2005: 110). En ese sentido, "Daddy" se trata de la puesta en voz de un personaje femenino que busca descifrar su propia identidad a la sombra de la figura espectral —y también vampírica— del difunto padre y su "doble", un hombre con quien la voz poética sostuvo una relación romántica tornada opresiva. La voz poética, reúne a su vez los fragmentos del padre —corporales, lingüísticos, ideológicos, y políticos— y los de su propia identidad. Los primeros, considero, para librarse finalmente de aquel fantasma y los segundos para comprenderse, observarse y comenzar un proceso de sanación en sus propios términos. Así, podemos observar el último verso, "Daddy, daddy, you bastard, I'm through" (Plath, 2008: línea 60), como la afirmación de la voz poética en el mundo, señal del final de su ciclo de duelo trunco y del triunfo de lo vivo sobre lo muerto.

En este poema, el tarot adquiere especial relevancia. La voz poética se describe de la siguiente forma: "With my gypsy ancestress and my weird luck / And my Taroc pack and my Taroc pack / I may be a bit of a Jew" (Plath, 2008: líneas 39-40). Se observa aquí la fragmentación identitaria que se mencionó antes a través de dos estereotipos importantes en la autoconcepción de la voz poética: la gitana y la judía. Ambos grupos, el semita y el gitano, han sido caracterizados y estereotipados en la producción cultural de

occidente por su errancia. Ambos grupos fueron, igualmente, objetivo de la limpieza étnica llevada a cabo por el Tercer Reich. Y mientras la voz poética abunda en la judía como símbolo a través de la descripción de su movilización forzada —“An engine, an engine / Chuffing me off like a Jew. / A Jew to Dachau, Auschwitz, Belsen. / I began to talk like a Jew / I think I may well be a Jew.” (Plath, 2008: líneas 31-35)— el símbolo de la gitana se elabora únicamente a través de su asociación con el tarot. Llama poderosamente la atención el uso del término *Taroc* para referirse a la baraja y, si bien se podría teorizar que la autora recurre a esta palabra propia de la lengua alemana para arcaizar el lenguaje de la composición, a mi parecer, se trata de una estrategia que opone, desde la lengua, las identidades judía y gitana con la alemana (Dummet, 1980).³ Resulta claro, entonces, que Plath juega con el símbolo del tarot como imagen de una identidad fragmentada que reúne a la judía, la gitana y la alemana en un libro mutable y de arcanos cambiantes. A través del símbolo del tarot, la voz poética se afirma como una colección de contradicciones: a la vez alemana, judía y gitana, víctima y victimario. La naturaleza múltiple de los arcanos del tarot ilustra entonces al personaje ensayado por Plath en “Daddy”, una voz múltiple, contradictoria y fragmentada.

En el plano de la escritura personal, llaman la atención dos entradas en el diario de Plath (2000), la primera del 9 de febrero de 1958, donde la poeta reflexiona sobre su proceso creativo y explica:

My identity is shaping, forming itself —I feel stories sprout [...] I must meantime this June beginning, learn about planets & horoscopes to be in the proper starred house: I'll wish I had learned if I don't: tarot pack, too. Maybe I should stay alone, unparalysed, & work myself into mystic & clairvoyant trances, to get to know Beacon Hill, Boston, & get its fabric into words. I can. Will. (327)

Y en la segunda del trece de octubre de 1959, donde se lee:

Very depressed today. Unable to write a thing. Menacing gods. I feel outcast on a cold star, unable to feel anything but an awful helpless numbness [...]

³ Adicionalmente, y como dato lingüístico, Plath utilizó dicho término, con cierta frecuencia, en las cartas dirigidas a su madre para hablar de la baraja y sus augurios.

My shaping spirit of imagination is far from me. At least I have begun my German. Painful, as if "part were cut out of my brain". I am of course at fault. Anesthetizing myself again and pretending nothing is there. [...] And I am prepared for nothing else. Am dead already. Pretend an interest in astrology, botany, which I never follow up. When I go home I must teach myself the Tarot pack, the stars, German conversation. Add French to my studying. This comes so natural to some people. (517)

Es claro que para la autora el tarot y la conformación y refinamiento de la identidad mantienen una estrecha relación. El tarot es visto, por un lado, como medio de experimentación poética y, por otro, como herramienta de introspección y autoconocimiento. En ambas percepciones, Plath concibe la cartomancia como un ejercicio intelectual importante, a la altura del aprendizaje de idiomas o la botánica. El tarot reaparece una y otra vez en momentos de incertidumbre; en la baraja abierta se abren también las posibilidades infinitas de la acción y del ser. Plath lee en las cartas precisas direcciones o sugerencias potenciales.

En 1962, esperanzada por los nuevos comienzos posteriores a la desintegración de su matrimonio y en vísperas de una intensa racha de escritura que daría como resultado *Ariel*, le escribe a su madre: "my life is working out so well, & my solicitor is helpful, so I really don't need him now. I look forward to the directions of the Taroc pack" (Plath, 2018: s.p.). Resulta claro, entonces, que en la escritura epistolar, personal y poética de Plath el tarot se cifra como una poderosa herramienta, catalizadora de crecimiento personal, intelectual y espiritual. El tarot adquiere entonces una dimensión más amplia que la de un mero interés temático de la poeta y se perfila como un elemento decisivo en sus diversas escrituras.

Conclusiones

Como se ha visto a lo largo de este análisis, la constante presentación de la dupla clarividencia e identidad en crisis es demasiado recurrente como para ser ignorada. Su reiterada aparición es, para los lectores críticos de Plath, una invitación a una lectura profunda que mantenga siempre el dedo sobre el renglón pero que esté dispuesta a

comprender las relaciones entre los diferentes textos de la autora. Este análisis abre nuevos panoramas en los estudios sobre Plath, pues nos permite abonar a nuestra comprensión de la autora en su contexto. La aceptación de su tratamiento de temas espirituales, en general, y esotéricos y mágicos, en particular, nos permite emparentarla con otras literaturas de su tiempo, especialmente con un gran número de mujeres que trataron temas esotéricos y políticos de manera simultánea en su obra, como Sylvia Townsend Warner, Dion Fortune, Rose Flynt o Angela Carter y, de este lado del continente, con literaturas como las de Leonora Carrington o Gabriela Mistral. Adicionalmente, la observación de esta vertiente en el trabajo de Plath nos permite comprenderla como parte del último remanso del Modernismo, permanentemente preocupado por la desintegración y transformación de la vida espiritual en el contexto moderno. Se ha buscado mantener, a lo largo de este ejercicio analítico, la consigna de separar rigurosamente lo biográfico y lo literario sin negar los puntos de contacto e intersección de ambos ámbitos, pero sin brindar soluciones biográficas a problemas temáticos, formales o interpretativos. El creciente número de estudiosas y estudiosos de Plath ha demostrado que son posibles y necesarios nuevos acercamientos a estos textos, por lo que el presente ejercicio ha sido pensado como una invitación al diálogo sobre la autora, sus textos y contextos en la encrucijada de disciplinas.

Referencias bibliográficas

- BASSNETT, Susan. (2005). *Sylvia Plath: An Introduction to the Poetry*. Palgrave Macmillan.
- DUMMET, Michael. (1980). *The Game of Tarot: from Ferrara to Salt Lake City*. Duckworth.
- EDWARDS, Kathryn. (2019). "The interrelationship of magic and witchcraft." En *The Routledge History of Witchcraft*. Routledge. <https://doi.org/10.4324/9781003010296>
- FAIVRE, Antoine. (2010). *Western Esotericism: A Concise History* (Christine Rhone, Trad.). State University of New York Press. (Obra original publicada en 1996)
- HANEGRAAF, Wouter J.; FAIVRE, Antoine; BRACH, Jean-Pierre. (2006). *Dictionary of Gnosis & Western Esotericism*. Brill.

- HANEEGRAAF, Wouter J. (2013). *Western Esotericism: A Guide for the Perplexed*. Bloomsbury.
- HARGROVE, Nancy D. (1992). "The Chronology of Sylvia Plath's Poems: 1956-1959". *Studies in Bibliography*, 45, 265-291. <https://www.jstor.org/stable/40371968>
- HOLDEN-KIRWAN, Jennifer. (1999). "Contemplating Faith: Sylvia Plath's Spiritual Journey." *Christianity and Literature*, 48(3), 295-307. <https://www.jstor.org/stable/44312695>
- KURTZMAN, Mary. (1988). "Plath's Ariel and Tarot." *The Centennial Review*, 32(3), 286-295. <https://www.jstor.org/stable/23739062>
- LÉVI, Éliphas. (1861). *Dogme et rituel de la haute magie*. Germer Baillière.
- MATERER, Timothy. (1996). *Modernist Alchemy: Poetry and the Occult*. Cornell University Press
- MURCH, Robert. (2007). "Ouija" (en línea). *WilliamFuld*. Recuperado el 11 de junio de 2024 de <https://www.williamfuld.com/ouija1.html>
- PAPUS, Pseud of Gerard Encausse. (1889). *Clef absolue de la science occulte: Le Tarot des bohémiens, le plus ancien livre du monde, á l'usage exclusif des initiés*. Ernest Flamaneur Editour.
- PENCO, Carlo. (2013). "Dummett and the Game of Tarot." *Teorema: Revista Internacional de Filosofía*, 32(1), 141-155. <https://www.jstor.org/stable/43046978>
- PLATH, Sylvia. (2000). *The Unabridged Journals of Sylvia Plath* (Karen V. Kukil, Ed.). Anchor Books.
- PLATH, Sylvia. (2008). *The Collected Poems*. Harper Perennial.
- PLATH, Sylvia. (2017). *The Letters of Sylvia Plath Volume I: 1940-1956* (Peter K. Steinberg y Karen V. Kukil, Eds.). Faber & Faber.
- PLATH, Sylvia. (2018). *The Letters of Sylvia Plath Volume II: 1956-1963* (Peter K. Steinberg, Ed.). Faber & Faber.
- SOTHEBY'S (s.f.). *Tarot de Marseille. Deck of cards owned by Sylvia Plath*. <https://www.sothebys.com/en/buy/auction/2021/your-own-sylvia-sylvia-plaths-letters-to-ted-hughes-and-other-items-property-of-frieda-hughes/tarot-de-marseille-deck-of-cards-owned-by-sylvia>

LA HETERONORMATIVIDAD COMO HERRAMIENTA PARA LA
REHABILITACIÓN PSIQUIÁTRICA EN *THE BELL JAR*

HETERONORMATIVITY AS A TOOL FOR PSYCHIATRIC REHABILITATION IN *THE BELL JAR*

Alejandra Escutia Angulo*

EL COLEGIO DE MÉXICO | Ciudad de México, México

Contacto: a.eangulo@hotmail.com

ORCIDiD: 0009-0001-1897-3834

Resumen

La novela *The Bell Jar* de la autora estadounidense Sylvia Plath relata un período en la vida de la protagonista, Esther Greenwood, durante el cual se ve sumergida en una depresión que hace imposible que disfrute su pasantía en Nueva York. Situada dentro del contexto de la Guerra Fría, la novela muestra no sólo las actitudes sociales respecto a la posición de las mujeres en la sociedad durante la Posguerra, sino también las reacciones ante el aparentemente inevitable avance del comunismo, con la ejecución de los Rosenberg en la silla eléctrica como parte de la primera oración de la historia. Al no poder elegir una de las posibilidades que se le presentan para el futuro, Esther permanece fuera de la norma establecida para las mujeres de la época. Esto la lleva a sufrir una crisis de salud mental por la que debe ser hospitalizada y se le aplica terapia de electroshock. El propósito de este artículo es mostrar cómo es posible identificar el uso de la electricidad como castigo ante la disrupción de la normatividad, además de dilucidar cómo las interacciones de Esther con otros personajes femeninos pueden interpretarse como un interés lésbico que al final debe desecharse para permitirle tener una vida “feliz” y “completa” bajo los preceptos de la sociedad estadounidense a mediados del siglo xx.

Abstract

The novel *The Bell Jar*, by American writer Sylvia Plath, focuses on a specific period of the life of the protagonist, Esther Greenwood, in which she finds herself submerged in a depression that makes her unable to enjoy her internship in New York. Placed within the context of the Cold War, the novel shows not only the social attitudes regarding the position of women in society in the post-war period but also the reactions towards the apparently inevitable advancement of communism, with the execution of the Rosenbergs in the electric chair as part of the first sentence of the story. Being unable to pick one of the possible options available to her, Esther is thus alienated from the norm that was established for women at the time. This causes her to have a mental health crisis for which she is institutionalised, and receives electroshock therapy as part of her treatment. The objective of this article is to show how it is possible to identify the use of electricity as punishment for the disruption of normativity, as well as shine a light on the way Esther’s interactions with other female characters can be interpreted as a lesbian interest that must be discarded in order to allow her to have a “happy” and “fulfilled” life under the precepts of American society in the mid-twentieth century.

* Estudiante de la Maestría en Traducción de El Colegio de México

Palabras clave: *Plath, Sylvia*||*Lesbianismo en la literatura*||*Guerra fría en la literatura*||*Literatura estadounidense*||*Transgresión (Ética)*||*Choque eléctrico*

Keywords: *Sylvia Plath*||*Lesbianism in literature*||*Cold War in literature*||*American literature*||*Transgression (Ethics)*||*Electric shock*

La novela *The Bell Jar* de la autora estadounidense Sylvia Plath fue publicada en 1963. Este texto narra la historia de Esther Greenwood, una joven con un futuro prometedor ante los ojos de las demás personas, pero incapaz de cumplir las expectativas de otros y las propias debido a sus problemas de salud mental. La historia se desarrolla en el año de 1953, un período transitorio entre la participación activa de las mujeres en la fuerza laboral durante la Segunda Guerra Mundial y la expectativa de que las mismas retomaran las labores del hogar o fueran relegadas a empleos estereotípicamente femeninos, tales como la estenografía u otros trabajos de corte secretarial. De acuerdo con Gretchen Therese Junglass (2012), el papel de la mujer durante la Guerra Fría era “rígido”, por lo que Esther se siente “restringida por sus opciones limitadas” (3).¹ Es por esta razón que la novela es una “búsqueda de identidad” (3), con base en las opciones disponibles para Esther dentro de su contexto. Robin Peel (2002) enlista como posibles alternativas los roles de madre, esposa, poeta, paciente, periodista, amante heterosexual y amante lesbica (50); al no poder elegir una de las posibilidades que se le presentan para el futuro, Esther permanece fuera de la norma establecida para las mujeres de la época. Esto la lleva a sufrir una crisis de salud mental por la que debe ser hospitalizada y se le aplica terapia de electroshock (TEC).² Por otro lado, la silla eléctrica fue el método utilizado para ejecutar a Julius y Ethel Rosenberg después de ser condenados por traición y espionaje en favor de la Unión Soviética, muerte que se menciona en la primera oración de la historia. Es así como la electricidad se sitúa como la herramienta de control, castigo y corrección para toda persona que se desvíe de la norma social estadounidense de mediados del siglo xx en todos los ámbitos.

¹ A menos que se indique lo contrario, todas las traducciones del inglés fueron realizadas por la autora.

² En el resto del artículo, me referiré a la terapia electroconvulsiva o de electroshock por sus siglas: TEC.

Aunque las expectativas sociales apuntan a que una vida doméstica de matrimonio e hijos es lo más apropiado para Esther, todos los personajes masculinos dentro del texto parecen representar una amenaza para ella, como los desconocidos Lenny y Marco, a quienes conoce en Nueva York, el doctor Gordon —su primer psiquiatra—, e incluso su supuesto interés romántico, Buddy Willard. Todos los encuentros directos que Esther tiene con estas figuras masculinas resultan ser violentos, sexistas, poco satisfactorios o aburridos, lo cual no ocurre con la mayoría de las figuras femeninas dentro del texto. Personajes femeninos como JayCee, Doreen, Joan y su segunda psiquiatra, la doctora Nolan, son personas a las que Esther respeta e incluso admira o siente cierto nivel de atracción hacia algunas de ellas. Sin embargo, este sentimiento es reprimido y eliminado para favorecer su reinserción social como persona “sana” y obtener una vida dentro de la normativa heterosexual, con las expectativas que ésta conlleva. En este artículo hablaré de cómo, por medio de una lectura *queer* de la novela, es posible identificar que la electricidad se utiliza como castigo ante la disrupción de la normatividad, además de dilucidar cómo las interacciones de Esther con otros personajes femeninos pueden interpretarse como un interés lésbico que al final es desechado para permitirle tener una vida considerada “feliz” y “completa” bajo los preceptos de la sociedad estadounidense de mediados del siglo xx. Para este análisis, me apoyaré de la crítica del sistema sexo/género y su relación con la opresión hacia las mujeres, específicamente dentro del ámbito psiquiátrico y su asociación con el lesbianismo, dilucidados por Gayle Rubin (1975), así como del concepto de *heterosexualidad obligatoria* utilizado por Adrienne Rich (2003) y el término *Doppelgänger*, teorizado por Sigmund Freud (1992). Todo esto dentro de la premisa propuesta por Junglass (2012) sobre la heterosexualidad como fin de la rehabilitación psiquiátrica.

Primero, es importante definir a qué me refiero con una lectura *queer*. Ésta implica analizar la obra desde una perspectiva que cuestiona el esencialismo sexogenérico y la heteronormatividad, el cual explora las identidades, comportamientos y deseos que no encajan con las expectativas sociales y culturales de género y sexualidad. Esto con base en la definición de la teoría *queer* de Daniel Chandler y Rod Munday (2011): “Un discurso crítico desarrollado en los años noventa [...] Opuesto al esencialismo de género, [en el cuál] los teóricos queer ven la sexualidad como una construcción social discursiva, fluida, plural y negociada de forma continua, contrario a una identidad central natural y fija” (s. p.). A lo largo de la novela, la forma en la que la protagonista se

siente alienada respecto a los roles de género tradicionales y cuestiona las expectativas de ser esposa y madre; el modo en el que expresa su ambivalencia respecto al deseo heterosexual; y cómo se relaciona con otras mujeres servirán como punto de partida para el análisis del texto, desde esta perspectiva, al ser parte central de la teoría *queer*.

Gayle Rubin (1975) define al sistema sexo/género como la forma en la que la sociedad transforma a la sexualidad biológica en un producto, y por medio de la cuál las necesidades sexuales se satisfacen (159). Este sistema regula y controla las relaciones de sexuales y de género, las cuales se vuelven no sólo restrictivas, sino también represivas para quienes no encajan en ellas (175). Esther lucha contra las expectativas de los adultos que la rodean, en especial cuando se trata del matrimonio. Su propia madre y la madre de su interés amoroso, Buddy Willard, insisten en que ambos cumplan con la expectativa social de casarse. Elaine Tyler May (2008) refiere que “la ideología doméstica expresada por los expertos menciona que las mujeres alcanzarían la realización personal y sexual si se adherían al rol de ama de casa-madre” (123), pero éste no es el caso de Esther. A pesar de que ella misma interioriza los deseos e influencias externas por parte de las figuras maternas en la novela respecto a casarse con Buddy, Esther llega a la conclusión de que no siente ningún tipo de atracción hacia el joven, y relata en retrospectiva sus sentimientos hacia él:

Buddy Willard era un hipócrita. Claro que, al principio, yo no sabía que era un hipócrita. Pensaba que era el chico más maravilloso que jamás había visto. Lo admiré de lejos por cinco años antes de que él siquiera me mirara y después hubo un tiempo en el que todavía lo adoraba y él comenzó a mirarme, y mientras me miraba más y más descubrí casi por accidente que era un hipócrita terrible, y ahora él quería que me casara con él y yo lo odiaba a muerte. (Plath, 2005: 52)

Esta falta de atracción no sólo está dirigida hacia Buddy, sino también al resto de los hombres presentes en la novela. La primera instancia en el texto es cuando Esther conoce al DJ Lenny y a su amigo Frankie, dos hombres que viven en Nueva York, quienes invitan a ella y a su amiga Doreen a su departamento para beber. En esta situación, la protagonista decide inventar un nombre falso, Elly Higginbottom, así como un origen que la distancia a sí misma de estos hombres desconocidos: “Me sentí más segura. No

quería que nada de lo que dijera o hiciera se asociara conmigo ni con mi nombre real ni con ser de Boston” (11). De esta forma, no es Esther quien acepta ir a casa de un par de hombres desconocidos, sino una persona completamente distinta que, en realidad, no existe. Esta despersonalización es recurrente cuando se trata de sus interacciones con hombres; por ejemplo, al conocer al marinero del bar, con quien también se presenta como Elly Higginbottom. Además, Esther no menciona su nombre ni su pseudónimo a hombres como Constantin, el traductor de la ONU con quien sólo se reúne sin tener ninguna interacción sexual o romántica, así como con Marco, a quien conoce en una fiesta y trata de abusar sexualmente de ella, o Irwin, el hombre con el que tiene su primera experiencia sexual que termina en una hemorragia grave.

A pesar de que el hecho de que Esther no sienta atracción de ningún tipo por las figuras masculinas con las que interactúa es una constante, eso no la disuade de querer experimentar con ellos. Después de su encuentro con Constantin, Esther relata que:

Me pregunté si tan pronto como yo comenzara a gustarle, él comenzaría a hundirse en lo ordinario, y que si tan pronto como él empezara a amarme yo encontraría defecto tras defecto en él, tal como hice con Buddy Willard y los chicos antes que él. Lo mismo pasaba una y otra vez: Yo veía a algún hombre perfecto a lo lejos, y al acercarme inmediatamente notaba que no me serviría para nada. (Plath, 2005: 83)

Ésta es una reacción constante por parte de Esther: su aparente atracción por alguna figura masculina, la cual desaparece en el momento en que los hombres comienzan a interesarse en ella. Una respuesta posible a la necesidad de Esther de tratar de interactuar con hombres en el ámbito romántico y sexual está relacionada con el concepto de *heterosexualidad obligatoria*. Este término fue popularizado por Adrienne Rich (2003) en su ensayo “Heterosexualidad obligatoria y existencia lésbica”, donde lo define como la idea de que la heterosexualidad es asumida y forzada por una sociedad heteronormativa. Esto se refiere al hecho de que las personas —en el caso de su texto, las mujeres en específico— pueden adoptar la heterosexualidad independientemente de sus preferencias sexuales personales, ya que ésta es vista como la inclinación u obligación natural de ambos sexos. Por lo tanto, cualquiera que difiera de la normalidad de la heterosexualidad se considera desviado o aborrecible. Esto, de acuerdo con

Rich, es producto de la estructura social patriarcal que ejerce control sobre las mujeres. De igual manera, la autora ejemplifica la heterosexualidad obligatoria y cómo se somatiza la atracción lésbica como una desviación mental que debe ser curada con métodos extremos y violentos (30). En el caso de Esther, el tratamiento al que es sometida durante su propio internamiento es administrado por personajes masculinos, principalmente, el doctor Gordon. Aunado a esto, la medicina se establece en varias ocasiones como una ciencia patriarcal, donde la mayoría del personal médico es masculino, y las mujeres dentro del ámbito son violentas o condescendientes con Esther y otras pacientes. Por ejemplo, el mismo Buddy Willard es un estudiante de medicina que trata de “educar” a Esther llevándola a ser testigo de un parto, en donde la mujer recibe una inyección para minimizar el trauma psicológico causado por los dolores de dar a luz. Esther considera que ése sería el tipo de droga que un hombre inventaría con el propósito de que las mujeres se olvidaran del dolor tan terrible que causa el parto y tuvieran más hijos (Plath, 2005: 66). Con respecto a la medicina utilizada como recurso de violencia contra las mujeres y su agencia, Robin Peel (2002) menciona que “el argumento dominante en Estados Unidos era que las medicinas y la electricidad eran agentes necesarios por medio de los cuales se controlaría a la sociedad” (69), y dentro de la novela, las mujeres son víctimas de esta deshumanización por parte del personal médico debido a la rigidez con la que deciden imponer la norma sobre sus pacientes.

Con relación al ámbito del control médico, Michel Foucault (2003) define a la biopolítica como una tecnología del poder que interviene en las tasas de natalidad y mortalidad, los efectos del ambiente y diversas discapacidades biológicas con el propósito de monitorear las interacciones humanas y controlar a los individuos (245). Esto se relaciona con las estructuras de poder que afectan a Esther en el ámbito médico. Junglass (2012) expande sobre esta idea: “Los pacientes de la época que violaban los tabús culturales eran vigilados y monitoreados por la comunidad médica, cuyo trabajo era asegurarse de que los pacientes fueran capaces de adherirse a las normas culturales” (18). En el texto se muestra a Esther como alguien que vive fuera de la norma en varios sentidos; no sólo está alienada del resto de la sociedad de su época debido a su incapacidad de elegir un solo camino para su vida, sino también el eje principal de la novela: la depresión que padece, la cual ha representado un obstáculo entre ella y cualquier tipo de interacción satisfactoria con el resto del mundo. Después de su intento de suicidio, su madre decide buscar ayuda médica, lo que la lleva a

ser internada en dos instituciones psiquiátricas distintas: la primera, a cargo de un hombre, el doctor Gordon, y la segunda, a cargo de una mujer, la doctora Nolan. En ambos lugares, las mujeres que se encuentran internadas deben pasar por un proceso que las haga aptas para sobrevivir dentro de la norma social.

Gayle Rubin (1975) explica que la práctica clínica del psicoanálisis busca “reparar” a las personas que se han desviado de su “propósito biológico” para imponer la normativa sexual sobre quienes no encajan en ella (184). A pesar de que la meta y el método clínico son los mismos, la ejecución de éstos hace la diferencia para las mujeres que reciben tratamiento; en el caso del primer hospital, Esther lo describe como un lugar donde las personas parecen haber perdido su esencia, y las mujeres a su alrededor no se veían como personas, sino como maniqués fabricados para parecer humanos (Plath, 2005: 142). Este comportamiento se debe a la TEC que reciben como parte del tratamiento psiquiátrico del doctor Gordon, la cual ha sido prescrita sin ningún tipo de diagnóstico previo. Ina Franziska Brandner (2008) describe a este personaje como “el prototipo de un hombre representante de la sociedad patriarcal” (70), estableciéndolo como quien impondrá la norma hegemónica y biopolítica sobre Esther por medio de la medicina. La única razón por la que él decide administrarle TEC a la protagonista es porque ella se ha alejado cada vez más de la norma: lleva varias semanas sin cambiarse de ropa, sin bañarse, no duerme y no es capaz de escribir bien, además de que la actitud del doctor la motiva a ser sarcástica y un poco errática en su presencia. Rubin (1975) argumenta que el psicoanálisis es más que una teoría sobre los mecanismos de la reproducción de los arreglos sexuales, sino que también es uno de esos mecanismos (184). En este caso, la TEC no es sólo un tratamiento médico, sino una herramienta de castigo por la desviación y un método violento de reinserción social. Es así que, también, se establece una relación entre la autoridad médica, la heteronormatividad patriarcal y la disciplina por medio del uso de la electricidad, para lograr que Esther encaje con una etiqueta identitaria impuesta por la sociedad en la que vive.

Como lo describe Phyllis Chesler (1972), “la locura y los manicomios funcionan como reflejo de la experiencia femenina y los castigos por ser ‘mujer’ o atreverse a no serlo” (294). Esto se asocia con la existencia de Esther fuera de la normativa, pero también con el uso de la electricidad como castigo por desviarse del *statu quo*. Como expliqué al principio del texto, la Guerra Fría forma parte del contexto histórico de la

novela, con el juicio y muerte de Julius y Ethel Rosenberg, acusados de espionaje en contra de Estados Unidos y a favor de la Unión Soviética. El método utilizado como castigo fue la ejecución en la silla eléctrica; al inicio de la novela, Esther reacciona ante la idea de ser electrocutado hasta la muerte. Ella relata que la idea la hace sentirse enferma, ya que no puede evitar imaginarse cómo se sentiría ser quemado vivo (Plath, 2005: 1). Después, el día de la ejecución de los Rosenberg, Esther habla del tema con una de sus compañeras pasantes de la revista en donde trabajan: “¿No es terrible lo de los Rosenberg?”, a lo que su compañera responde: “Sí, es terrible que personas así estén vivas [...] Me alegra que vayan a morir” (Plath, 2005: 100). De acuerdo con Junglass (2012), la reacción de Esther ante la situación de los Rosenberg es una muestra de compasión hacia lo que está fuera de la norma, y esto también la distingue del resto de sus compatriotas, quienes se han conformado a las expectativas de la sociedad en la que viven (11). Posteriormente, cuando Esther recibe su primera TEC con el doctor Gordon, la sensación es tan terrible y violenta que su primer pensamiento al respecto es preguntarse qué fue lo que hizo para merecer algo así (Plath, 2005: 143). Esther también relaciona recibir este tratamiento con un castigo en el momento en el que camina por el pasillo con la doctora Nolan, como si fuera una persona resignada a su ejecución (211). La condena a muerte en la silla eléctrica recibida por los Rosenberg tenía un propósito político, y la TEC a la que Esther es sometida también lo tiene: ambas tienen el fin de enseñar una lección, de devolver a los desviados a la norma y favorecer el avance social sin modificar el *statu quo*.

El hospital a cargo de la doctora Nolan contrasta con el que maneja el doctor Gordon; en el primero, las mujeres pueden salir a hacer deporte, tienen permitido leer y socializar entre ellas, y ninguna de las pacientes parece haber perdido su esencia. Cuando Esther se encuentra con otra chica en el hospital, incluso piensa: “¿Qué demonios hace ella aquí? [...] No le pasa nada” (Plath, 2005: 188). Es dentro de ese ambiente que ella le relata a la doctora Nolan su mala experiencia con la TEC administrada por el doctor Gordon, y la doctora le explica que en realidad el tratamiento no debe ser así, y que, si se hace bien, es como quedarse dormida (189). Ésta es la primera explicación real que Esther recibe sobre el tratamiento al que será sometida, complementada por la variedad de incentivos que se le proporcionan en el hospital, como la interacción

con otras mujeres y la aspiración de poder llegar a otra sección de internamiento, cada vez más cerca de ser dada de alta. Sin embargo, este internamiento en el nuevo hospital psiquiátrico aún forma parte del papel biopolítico de la medicina, cuyo rol respecto al control de la población y preservación del *statu quo* continúa.

Es en este espacio donde Esther se reencuentra con Joan Gilling, una chica de su ciudad, quien comparte una gran variedad de similitudes con Esther. Ambas jóvenes son estudiantes sobresalientes y están unidas por el hecho de haber salido con Buddy Willard. De igual manera, ambas padecen una enfermedad mental, han tratado de suicidarse, y ahora se encuentran reunidas en el hospital de la doctora Nolan después de haber recibido tratamientos poco satisfactorios por parte de psiquiatras hombres. Al describirla, Esther utiliza expresiones como “un reflejo” (Plath, 2005: 195), “el radiante doble de mi mejor versión anterior” (205), así como también reconoce que “Joan y yo podríamos tener algo en común” (199). Con base en esto, es posible decir que Joan es el *Doppelgänger* de Esther, una entidad definida por Freud (1992) como “todo aquello que, destinado a permanecer en secreto, en lo oculto, ha salido a la luz” (212). Esther misma reflexiona sobre la existencia de Joan, y llega a la conclusión de que: “Sus ideas no eran las mías, ni sus sentimientos los míos, pero éramos lo suficientemente cercanas como para que sus ideas y sentimientos parecieran una cautelosa y oscura copia de los propios” (Plath, 2005: 219). Con base en esto, la conexión entre la condición de *Doppelgänger* de Joan y la heterosexualidad obligatoria que rige la vida de Esther es más clara, debido a un suceso que ocurre más adelante en la narración.

Es necesario recordar que las interacciones de Esther con otros hombres suelen ser negativas, lo cual no ocurre en sus interacciones con otras mujeres. A pesar de que la mayoría de sus compañeras pasantes en *Ladies' Day*, la revista donde trabaja, no son completamente del agrado de Esther, no hay ningún enfrentamiento violento con ninguna de ellas. El ejemplo más importante es Doreen, la persona con la que Esther mantiene una relación más cercana; incluso, es posible discernir que siente una atracción hacia ella. La manera en la que Esther describe a Doreen resalta varios de sus aspectos físicos más que su personalidad. En principio, Esther señala que nunca había conocido a una chica como ella y procede a describir su rostro:

Nunca antes había conocido a una chica como Doreen [...] [Ella] tenía el cabello color blanco brillante que se esponjaba como algodón de azúcar alrededor de su cabeza, y los ojos azules como canicas de ágata transparente, duros y pulidos y casi indestructibles, y la boca fija en una mueca perpetua. No hablo de una mueca cruel, sino una divertida y misteriosa, como si todas las personas a su alrededor fueran tontas y ella pudiera contar chistes a sus expensas si quisiera. (Plath, 2005: 4)

También hace énfasis en su ropa, prendas de lencería hechas de nylon y encaje que se transparentan, así como también batas color piel que se adhieren a su cuerpo por “algún tipo de electricidad” (5). Es así como Esther asocia su estilo de vestimenta —más sensual y provocativo que la del resto de las chicas— con la electricidad. Sin embargo, en este caso no se trata de un castigo, sino de atracción. Si bien durante su terapia Esther recibe TEC para corregir su desvío de la norma, cuando se trata de Doreen, esta energía puede simbolizar la represión del deseo que la protagonista no expresa abiertamente.

Doreen representa una forma de vida libre y rebelde que desafía las normas sociales dentro del sistema sexo/género; ella motiva a Esther a hacer cosas que de otro modo no haría, como no ir a la fiesta organizada por *Ladies' Day* para escaparse con Lenny y Frankie. En este evento, Esther menciona que Doreen se ve “estupenda” y que el vestido de encaje sin tirantes acentúa su silueta de una forma espectacular, así como el color de su piel (Plath, 2005: 7). Sin embargo, en contraste con Esther, Doreen sí siente atracción por los hombres. Es ella quien tiene una relación efímera y casi exclusivamente sexual con Lenny. De este modo, la electricidad presente en Doreen no se refiere sólo a su personalidad energética, sino también al impacto, tal vez involuntario, que tiene sobre Esther con respecto a la exploración de su propia identidad y deseo. Es así como, aún después de describirla de la manera en que la percibe tanto física como emocionalmente, Esther decide poner distancia entre ellas, abandonando a su amiga en el pasillo del hotel a pesar de su estado de ebriedad.

Renée Hoogland (1993) argumenta que, para Esther, Doreen representa el estereotipo de la “mujer como carne” debido a que le produce una variedad de emociones complejas que van desde la atracción hasta la repulsión (295). Es por esto que el hecho de que Esther haya ignorado a su amiga ebria mientras ésta llamaba a la puerta de su habitación de hotel, puede interpretarse como un acto de expulsión del deseo lésbico

que la protagonista siente por Doreen, exacerbado por la conciencia de que una relación de naturaleza romántica o sexual entre ellas no es posible: “Tomé una decisión sobre Doreen aquella noche. Decidí que la observaría y escucharía lo que dijera, pero en el fondo no tendría nada que ver con ella” (Plath, 2005: 22). Con base en el análisis previo, esta decisión puede justificarse de la siguiente forma: Doreen está asociada con la electricidad, el deseo, la sensualidad y la tentación; a pesar de que la electricidad presente en Doreen es una fuerza de atracción y deseo, también ha sido establecida como forma de castigo y corrección para aquellas personas fuera de la norma, como aquellos con tendencias comunistas —los Rosenberg— o personas con enfermedades mentales.

Wini Breines (1992) explica que, en la época de la Guerra Fría, la represión política y sexual, el llamado “terror rojo” y la mística femenina estaban relacionadas en la mente colectiva. Los miedos al comunismo y a la sexualidad de las mujeres se fusionaron, lo que desencadenó una política de contención para ambas (10). Esther ha interiorizado los miedos sociales y sabe que Doreen también está fuera de la norma; su comportamiento liberado y rebelde no corresponde con el de una mujer joven en su contexto histórico y social, por lo que Esther trata de perpetrar el castigo al dejarla desmayada en el piso, aún sin ser consciente de que ella también vive fuera de la norma.

Después de que Esther resuelve reconciliarse con Doreen, sin necesidad de discutir el porqué de su distanciamiento inicial, durante la última noche de ambas en Nueva York, Doreen invita a Esther a un baile con un amigo de Lenny, Marco, a quien Esther describe como “un aborrecedor de mujeres” (Plath, 2005: 106). En algún momento de la fiesta, Doreen desaparece con Lenny y deja a Esther y Marco solos. Ellos se encuentran en el jardín y el hombre trata de abusar sexualmente de Esther. Después de librarse de él, la protagonista dice: “Quiero a Doreen” (109). En una lectura superficial, esto sólo significa que ella busca a su amiga, quien la invitó a la fiesta en primer lugar, para poder irse juntas. Sin embargo, es posible interpretarlo de otra forma: después de un evento traumático como un intento de violación, el primer impulso de Esther para alejarse de la violencia masculina ejercida sobre ella es volver a la comodidad de su deseo lésbico. A pesar de esto, y al igual que en la ocasión anterior, Doreen no está disponible para Esther, ya que no la encuentra ni en la fiesta ni en el estacionamiento, por lo que debe volver sola al hotel en el auto de alguno de los invitados a la fiesta que accedió a llevarla.

Después de establecer la atracción de Esther por Doreen, puedo retomar al personaje de Joan. Ya planteada como el *Doppelgänger* de Esther, hay una última instancia en la que el análisis del lesbianismo queda mejor asentado. Esther y Joan se encuentran internadas en la misma institución psiquiátrica, controlada por la doctora Nolan, en una sección del hospital donde las pacientes tienen un poco más de libertad. Una noche, Esther entra al cuarto de otra chica, DeeDee, para tomar prestadas sus partituras. Al abrir la puerta, ella descubre a DeeDee y a Joan juntas en la cama, en una posición que sugiere una interacción íntima entre las dos, aunque nunca se especifica la acción: “Mientras se aclaraba mi vista, vi a una figura levantarse de la cama. Después alguien soltó una risa baja. La figura se arregló el cabello [...] DeeDee estaba recostada sobre las almohadas, con las piernas desnudas bajo su camisón verde y me miró con una sonrisa burlona” (Plath, 2005: 218). La figura desconocida resulta ser Joan, quien ya había mencionado con anterioridad su falta de atracción por Buddy Willard, pero declara que le agrada Esther (219). Es en ese momento donde la protagonista, al igual que con Doreen, decide expulsar a Joan de su vida, aunque en este caso no por su atracción por la otra mujer, sino para expulsar a su *Doppelgänger*. Esther rechaza a Joan cuando ella le dice que le agrada: “Eso es un problema, Joan’, le dije [...] ‘Porque tú no me agradas. Me das náuseas, si quieres saberlo” (220). A pesar de que Esther perciba a Joan como una presencia neutral en su vida, a pesar de entenderla como su propio doble, sólo es capaz de verbalizar su desagrado por ella después de descubrir el interés que ésta tiene por las mujeres.

Ya que Esther ha interiorizado los prejuicios respecto a los roles dentro del sistema sexo/género, reconocer a su doble como lesbiana es una manifestación abierta de cómo la afectan las estructuras de poder hegemónicas de la sociedad que habita. De acuerdo con Foucault (2003), el poder biopolítico no sólo reprime comportamientos que se desvían de la norma, sino que también reproduce y normaliza ciertas identidades mientras marginaliza e incluso patologiza otras con apoyo de las ciencias médicas y otros mecanismos sociales (130). Es así que el rechazo de Esther hacia Joan es más que un acto de homofobia interiorizada, también es el primer paso hacia la resolución de su conflicto identitario, después de que se dilucida la conexión entre la manifestación desdoblada de sus deseos lésbicos en Joan y su enfermedad mental. Este primer paso sucede después del momento en el que Esther tiene su primera relación sexual

con un hombre llamado Irwin, la cual es traumática, ya que le ocasiona una hemorragia grave por la que tiene que ir al hospital, irónicamente rescatada y acompañada por Joan. Junglass (2012) argumenta que:

Este encuentro sugiere que el amor lésbico que ofrece Joan representa seguridad y cuidado, contrario a la relación heterosexual que ofrece Irwin [...] La novela critica los estándares patriarcales al mostrar que la pareja heterosexual de Esther le causa daño físico, y estos eventos sugieren que el amor heterosexual podría representar un peligro mayor para Esther que el amor lésbico. (30)

Contrario a la herida causada por el sexo heterosexual, el acto de Joan es uno de protección y cuidado. Esther es hospitalizada y Joan desaparece, para después ser encontrada muerta después de cometer suicidio en el bosque cercano al hospital. El hecho de que su muerte haya sucedido tan poco tiempo después de la primera experiencia de sexo heterosexual de Esther representa también la muerte metafórica de sus deseos reprimidos, con la sugerencia implícita de que gracias a esto podrá volver a la norma y mejorar su calidad de vida. No es coincidencia que la muerte de Joan ocurra antes del último capítulo de la novela, donde Esther está a punto de ser dada de alta del hospital psiquiátrico.

Como menciona Hoogland (1993), la novela sugiere que la “recuperación” de Esther está relacionada a la adquisición de una identidad “normal” dentro del sistema sexo/género (288). Marjorie Perloff (1972) argumenta que Esther tiene éxito al recuperar su salud mental por completo (508); sin embargo, una lectura desde la perspectiva *queer* muestra que éste no es el caso. En contraste, Tim Kendall (2001) menciona que el comportamiento de Esther previo a su alta del hospital psiquiátrico se parece más a la conformidad (58), y Diane Bonds (1990) explica que el cambio de actitud y personalidad de la protagonista antes y después de su tratamiento psiquiátrico revela que su “recuperación” no fue tal, ya que Esther pasa de ser una joven que odia la idea de servirle a cualquier hombre, a una que parece ganar su salida del manicomio al comprometerse, de forma involuntaria, a hacer eso mismo (49). La novela está narrada por la protagonista, quien, desde el futuro, recuerda el período de su vida representado en el texto; ella misma describe su vida como madre y esposa como un momento en el que ella se encontraba “bien de nuevo” (Plath, 2005: 3),

lo que se entiende como la capacidad de asentarse dentro de la vida que debía tener una mujer dentro de su contexto: casarse, tener hijos, y encontrar la felicidad dentro de este ambiente, por lo que su primer relación heterosexual es un indicador para la doctora Nolan y el resto del personal médico que decidirá si Esther está lista para ser dada de alta de que ella puede reincorporarse a la sociedad al haber vuelto a la norma con éxito, sin importar lo traumática que fue esa primer experiencia sexual, ya que los aspectos de la vida de Esther que la mantenían fuera de la hegemonía han sido eliminados. Es así como el propósito de su tratamiento psiquiátrico y la TEC no era sólo “curar” su depresión, sino también erradicar cualquier parte de la identidad de Esther que no se ajustara a la (hetero) normatividad, incluidos sus potenciales deseos lésbicos, los cuales son castigados y reprimidos por el poder de la hegemonía social.

The Bell Jar ha mantenido su importancia a lo largo de las décadas debido a la variedad de ángulos desde los cuáles se puede abordar su lectura: las lecturas feministas, políticas, históricas, desde la psiquiatría, lo literario, lo biográfico, etcétera. Una lectura *queer* de esta novela añade una nueva intersección a la representación de una mujer joven estadounidense con un trastorno mental que además se lee como lesbiana y debe acondicionarse a la sociedad en la que vive por su propia supervivencia. La novela también proporciona un referente tridimensional respecto a la manera en que la gente *queer* navega su autopercepción con respecto a sí misma y a las personas que viven dentro de la norma.

Referencias bibliográficas

- BONDS, Diane S. (1990). “The Separative Self in Sylvia Plath’s *The Bell Jar*.” *Women’s Studies*, 18(1), 49-64. <https://doi.org/10.1080/00497878.1990.9978819>
- BRANDNER, Ina Franziska. (2008). *Madness and Women in Charlotte Perkins Gilman’s The Yellow Wallpaper, Sylvia Plath’s The Bell Jar, and Margaret Atwood’s Surfacing* (Tesis de maestría, Universidad de Viena, Austria). <https://core.ac.uk/reader/11583695>
- BREINES, Wini. (1992). *Young, White and Miserable: Growing Up Female in the Fifties*. Beacon Press.

- CHANDLER, Daniel; MUNDAY, Rod. (2011). *A Dictionary of Media and Communication*. Oxford University Press.
- CHESLER, Phyllis. (1972). *Women and Madness*. Avon Books.
- FREUD, Sigmund. (1992). *Obras completas Tomo XVII. Amorrortu*.
- FOUCAULT, Michel. (1978). *The History of Sexuality. Volume 1: An Introduction* (Robert Hurley, Trad.). Pantheon Books. (Obra original publicada en 1976)
- FOUCAULT, Michel. (2003). *Society Must be Defended. Lectures at the Collège de France, 1975-76* (David Macey, Trad.). Picador. (Obra original publicada en 1997)
- HOOGLAND, Renée C. (1993). "(Sub)textual Configurations: Sexual Ambivalences in Sylvia Plath's *The Bell Jar*". *Journal of Narrative and Life History*, 3(2-3), 179-196. <https://doi.org/10.1075/jnlh.3.2-3.05sub>
- JUNGLASS, Gretchen Therese. (2012). *Heteronormative Recovery in The Bell Jar* (Tesis de maestría, Universidad de Dakota del Norte, Estados Unidos de América). <http://hdl.handle.net/10365/21654>
- KENDALL, Tim. (2001). *Sylvia Plath: A Critical Study*. Faber & Faber.
- MAY, Elaine Tyler. (2008). *Homeward Bound: American Families in the Cold War Era*. Basic Books.
- PEEL, Robin. (2002). *Writing Back: Sylvia Plath and Cold War Politics*. Fairleigh Dickinson University Press.
- PERLOFF, Marjorie. (1972). "A Ritual for Being Born Twice': Sylvia Plath's *The Bell Jar*". *Contemporary Literature*, 13(4), 507-522. <https://doi.org/10.2307/1207445>
- PLATH, Sylvia. (2005). *The Bell Jar*. Harper Perennial.
- RICH, Adrienne Cecile. (2003). "Compulsory Heterosexuality and Lesbian Existence (1980)". *Journal of Women's History*, 15(3), 11-48. <https://dx.doi.org/10.1353/jowh.2003.0079>
- RUBIN, Gayle. (1975). "The Traffic in Women: Notes on the 'Political Economy' of Sex". En Rayna R. Reiter (Ed.), *Toward an Anthropology of Women* (pp. 157-210). Monthly Review Press.