

“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>