

“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 restaurada 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 Hubard 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.