



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

**Una poética de la poesía posconfesional:
la protesta afectiva en Sharon Olds, Ai y Kim Addonizio**

TESIS

Que para optar por el Grado de
Maestra en Letras
(Letras Modernas - Inglesas)

presenta

Andrea Muriel López

Asesora:

Dra. Rocío Saucedo Dimas

FFyL

Ciudad Universitaria, Cd. Mx., octubre 2022



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

Esta tesis es para todxs quienes amamos la poesía confesional y la posconfesional, para todxs quienes escribimos desde la intimidad y los afectos.

Agradecimientos

A mi mamá, mi papá y mi hermana por siempre apoyarme y acompañarme en mis obsesiones.

A David por ser parte de mis días y ayudarme a confiar en mí.

A Rocío Saucedo por guiarme tan de cerca en esta investigación, comprender mis búsquedas y recordarme el camino todas esas veces que no lo encontraba.

A mis amigxs y profesorxs con quienes platiqué tanto de estos temas y me dieron luz.

A Nair Anaya, Irene Artigas, Nattie Goluvob y Claudia Lucotti por sus puntuales comentarios que enriquecieron mi trabajo.

Índice	3
INTRODUCCIÓN	5
1. CONFESAR LA VIDA ÍNTIMA	15
1.1 ANTECEDENTES: LA POESÍA CONFESIONAL EN ESTADOS UNIDOS	15
1.1.1 Equívocos sobre la poesía confesional	17
1.1.2 Realidad, ficción y autoficción	20
1.1.3 Privacidad y psicoanálisis en los Estados Unidos de mediados del Siglo XX	25
1.1.4 Poética confesional: la complejidad de la sencillez	31
1.2 ENTONCES, ¿QUÉ ES LA POESÍA POSCONFESIONAL?	34
1.2.1 Misma línea escritural, distinto tiempo	36
1.2.2 Posteriores a lxs confesionales, pero estéticamente ‘mejores’	38
1.2.3 Mismos temas, diferentes procedimientos	39
1.2.4 Entre lxs confesionales y una estética posmoderna	41
1.2.5 Romper con la confesión	44
1.2.6 Posconfesional: una definición	45
2. ¿QUIÉN HABLA CUANDO SE DICE YO? FIGURA AUTORAL Y AUTOFICCIÓN	48
2.1 YO SOY Y NO SOY YO. LA CONSTRUCCIÓN DE LA FIGURA AUTORAL	48
2.1.1 La noción histórica de los términos autor y escritor	50
2.1.2 Figura autoral externa, interna y textual	51
2.1.3 Sylvia Plath, la ‘suicida intimista’	55
2.1.4 Kim Addonizio, bohemia y multifacética	60
2.1.5 La poeta que encarna a lxs otrxs: Ai	63
2.1.6 Sharon Olds escribe sobre su vida	66

2.2 ¿PARA QUÉ AUTOFICCIÓN?	69
2.2.1 ¿Es posible la autoficción en la lírica?	70
2.2.2 Estrategias de la autoficción	72
2.2.3 Las posibilidades de la autoficción	74
2.2.4 Autoficción consciente	76
3. LAS IMPLICACIONES POLÍTICAS DEL ESTILO POSCONFESIONAL	80
3.1 LA PROTESTA AFECTIVA	81
3.1.1 Escribir en primera persona	83
3.1.2 ¿Por qué la familia?	85
3.1.3 Ruptura con estereotipos de género	88
3.1.4 El discurso poselegíaco y la pérdida	94
3.1.5 Lo desagradable y lo incómodo	101
3.2 MÚLTIPLES VERDADES	104
3.2.1 Distorsiones de la memoria	107
3.2.2 Multiculturalidad y poética transnacional	109
3.2.3 Voz poética compleja y cambiante	115
CONCLUSIONES. HACIA UNA POÉTICA DE LO POSCONFESIONAL	122
OBRAS CITADAS	127

INTRODUCCIÓN

Vivimos en una época en la que las autobiografías, diarios íntimos, biografías ficcionalizadas y los testimonios atiborran las librerías. La discusión sobre las fronteras de la escritura autobiográfica y sus implicaciones íntimas y sociales ha ido acrecentándose, hasta volverse un tema apasionante para muchxs académicxs. Sin embargo, esta discusión suele tratar, sobre todo, obras en prosa. La naturaleza de la poesía lírica desde tratados como el de G. W. F. Hegel, que equiparan la figura de lx autorx con la del yo lírico,¹ harían parecer que estos conflictos con la ficción no existen en la poesía. En cambio, podría incluso afirmarse que en ella se concentran cuestionamientos más problemáticos.

La poesía actual en Estados Unidos es formalmente muy variada. Sus intereses versan sobre la exploración del lenguaje, la utilización de distintos registros poéticos, el borramiento de las fronteras con otros géneros, así como la indagación del yo. Este último está bastante generalizado, aunque también ha sido frecuentemente abordado por la crítica de maneras negativas, debido a su cercanía con la poesía confesional. De hecho, decirle a unx poeta estadounidense contemporánex que su poesía es ‘confesional’ pocas veces es algo halagador. Al contrario, hay un sinnúmero de prejuicios que explican la omisión de esta forma de escribir de los planes de estudio de literatura, al considerarla, en muchos casos, poesía de menor calidad, producto de modas y morbo en sus lectorxs. Y es que este término ‘confesional’, usado tan a la ligera, en realidad proviene del movimiento de la poesía confesional estadounidense que surge en 1959 después del artículo “Poetry as Confession”² que M. L. Rosenthal escribe sobre *Life Studies*, el libro más reciente de Robert Lowell y que podría decir termina en 1970, cuando comenzaría a encontrarse la poesía

¹ Según Culler, “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” (Culler, 1).

² Este artículo se publicó en el periódico *The Nation* el 19 de septiembre de 1959, pp. 154, 155.

posconfesional, misma que representa el corpus central de estas páginas. Sin embargo, no es arriesgado pensar que la recuperación de las escrituras autobiográficas, así como el auge de la literatura personal y la autoficción en la actualidad tienen relación directa con la existencia de este modo escritural de medio siglo.

Así, el objetivo principal de esta tesis es proponer una poética de la poesía posconfesional mediante la identificación de sus características más representativas. Para ello, elegí a tres autoras y un poemario en específico de cada una de ellas: *Cruelty* (1973) de Ai, *The Father* (1992) de Sharon Olds y *Tell Me* (2000) de Kim Addonizio, que en el amplio espectro de la poesía posconfesional, representan tres aristas de ella, diversas en cuanto a procedimientos e intereses escriturales, pero que comparten lo que propongo como el rasgo central de este estilo poético: la protesta afectiva que comprendo como un posicionamiento político desde la enunciación de la intimidad, la exploración del yo y la identificación de las emociones –de dónde surgen y qué implican socialmente–, que entran en la escritura y la traducen, la activan desde su función transformadora tanto en el plano literario como en el social.

Elegí estos tres poemarios para guiar la investigación por diferentes razones. Se trata de tres mujeres que comparten un tono escritural –retratan temas cotidianos, desde un lenguaje sencillo– aunque tienen inquietudes distintas. Además, es bastante evidente que la relación que tienen con su figura autoral es mutable y consciente. Ai (1947-2010), al ponerse en el lugar de distintas *personae* y realidades, y con el recurso del monólogo dramático, personifica a distintxs sujetxs en condiciones vulnerables que pasan por situaciones de violencia con la pareja, con lxs hijxs, en donde hay abortos, asesinatos, y a pesar de todo, amor. Su poemario, *Cruelty*, profundiza en las relaciones interpersonales al romper con la idea de la unidad y lo bueno, y muestra la complejidad del ser humano. Además, es importante en ella la perspectiva multicultural y transnacional debido a su interés por presentarse siempre como una autora multiétnica. Por su parte en *The Father*,

Sharon Olds (1942) cuenta los últimos momentos de su padre moribundo y lo recuerda obsesivamente desde variadas circunstancias y perspectivas para ver si de este modo puede recrear la imagen del padre con el que convivió los últimos días de su vida. Sin embargo, sus memorias acaban por empalmarse al reducir su figura a pocos recuerdos, en donde finalmente el cuerpo moribundo es una imagen de la que no se puede huir. Por último, en *Tell Me*, Kim Addonizio (1954) nos lleva a través de sus preocupaciones e intereses del día a día en donde inevitablemente aparecen sus dos obsesiones: el alcohol que necesita, pero que le afecta, y su reciente divorcio, de donde se desprende la melancolía y la desesperanza. Además, la poesía de Addonizio se acerca a estos temas desde lo grotesco y lo incómodo.

A lo largo de esta tesis, me referiré a la poesía posconfesional como un ‘estilo’ desde una definición tan abierta como lo sería “the common features that identify the works of particular places, times, groups, or schools” (Princeton, 5798), ya que no entra dentro de mi interés en esta investigación particular el definir a la poesía posconfesional como un género, modo, forma o alguna clasificación equivalente. Ahora bien, aunque el foco principal se encuentra en la poesía posterior a 1970, ésta no podría analizarse sin su antecesora, posibilitadora de su existencia. Es por eso que el primer capítulo iniciará haciendo un recorrido por la poesía confesional. Siendo un movimiento rastreable a un número más o menos definido de exponentes, aquellos principales son Robert Lowell, Sylvia Plath, Anne Sexton, John Berryman y W. D. Snodgrass. En algunas ocasiones se incluyen Theodore Roethke, Stanley Kunitz, Karl Shapiro, Randall Jarrell, James Merrill e incluso Elizabeth Bishop o Allen Ginsberg.³ Sin embargo, hay que tener en cuenta que se trata de un término que rara vez usaron lxs poetas para llamarse a ellxs mismxs. Lxs poetas confesionales no

³ Por ejemplo, Phillips, que abarca a Lowell, Snodgrass, Sexton, Berryman, Roethke y Plath en su análisis, se lamenta de que por cuestiones de espacio no haya podido incluir también a Stanley Kunitz, Denise Levertov, Maxine Kumin, Adrienne Rich, John Logan, Jerome Mazzaro, William Heyen, Barbara Harr, Randall Jarrell, Karl Shapiro, Allen Ginsberg y Delmore Schwartz.

tienen un líder ni un manifiesto o algún otro tipo de documento que exponga lo que pretendían estilísticamente, pero existe un aura que caracteriza el trabajo de estxs autorxs relativamente independientes que siguieron más o menos la misma línea escritural y una poética similar al mismo tiempo.

En este apartado también abordaré los prejuicios respecto a la poesía confesional desde la luz del presente con ayuda de la perspectiva crítica de los estudios de Miranda Sherwin, Jo Gill y Deborah Nelson, y es que frecuentemente la forma de pensar de la época no consideraba significativo el hablar de temas íntimos y domésticos, muchas veces relacionados con la experiencia femenina. De hecho, un texto fundamental que abriga esta investigación es el libro *Cómo acabar con la escritura de las mujeres* de Joanna Russ en donde se profundiza en varias estrategias que la crítica hegemónica ha utilizado para desprestigiar la escritura de las mujeres y de donde se puede desprender cualquier tipo de escritura que se aleje de los cánones o la así llamada 'literatura universal'. A la poesía confesional se le negó potencial político en un inicio, mismo que se fue encontrando en perspectivas críticas de nuevas generaciones, así como de un modo más consciente en la poesía posconfesional.

En este sentido, la escritura íntima está relacionada con la experiencia de las mujeres que no suele considerarse 'universal' por la crítica hegemónica, lo cual funciona como una razón más por la cual la escritura confesional ha sido tan criticada y desprestigiada. Y esto es rastreable y comprensible al observar que la poesía confesional representó un importante cambio respecto de las formas dominantes dentro de la poesía estadounidense de su momento. En ella se eliminó la distancia, tanto en expresión como en perspectiva, del New Criticism y el modernismo anglosajón. Al salirse de estas formas complejas y un tanto rígidas, lxs poetas prefirieron una voz más personal y su mayor interés era explorar el yo y la psique humana, en donde muchas veces se podía llegar a confundir a lx poeta que enunciaba con la voz poética de los textos. Aunque en varias ocasiones

lxs poetas negaron que sus poemas se basaran fehacientemente en su vida, las coincidencias eran muchas y la visión general desde la crítica, e incluso desde sus lectorxs, era que lxs poetas hablaban de su propia vida.

Y, sorpresivamente para sus primerxs críticxs, este modo⁴ poético trascendió este momento, se volvió muy popular y hasta nuestros días ha influido o al menos impactado a todas las generaciones de poetas, al tratarse de una de las formas escriturales más explotadas en la poesía contemporánea estadounidense. Como dice Miranda Sherwin, se trata de una “increasingly influential and as yet undervalued form of American literature” (4). De hecho, podría decirse que polariza su panorama poético ya que existen tanto seguidorxs asiduxs (quienes escriben poesía posconfesional) como detractorxs (la *language poetry*, por ejemplo) que tienen una perspectiva poética completamente contraria a lxs sucesorxs de lxs poetas confesionales.

La aquí mencionada poesía posconfesional es un estilo poético que ha sido llamado de diferentes maneras y analizado desde variadas perspectivas. Es por esto que en la segunda sección del primer capítulo haré un recorrido a través de las distintas definiciones que tienen los términos *postconfessional*, *postmodern*, *modern confessionalism* y *afterconfession* para delimitar bajo qué parámetros se sitúa esta investigación. Rápidamente esta travesía sería la siguiente: existen quienes como Rosenthal o Erik Martiny no encuentran diferencias formales entre lxs confesionales y la poesía posconfesional salvo la cuestión temporal; hay quienes consideran que la poesía posconfesional es la versión ‘mejorada’ de la poesía confesional como Gregory Orr y Amy Robins; así como también hay quienes consideran que lo que caracteriza a la poesía confesional son los

⁴ Entiendo como modo “an unspecific critical term usually designating a broad but identifiable kind of literary method, mood, or manner that is not tied exclusively to a particular form or genre. Examples are the satiric mode, the ironic, the comic, the pastoral, and the didactic” (Baldwick, 159), así como “different forms of presentation of speech and belonging to that branch of linguistics called pragmatics which is concerned with the actions effected by texts” (Frow, 166). Por lo tanto, no se habla de un conjunto de obras sino de una manera específica de escritura que puede existir en algunos textos narrativos –en este caso poemas–, o incluso en algunos fragmentos de obra.

temas que trata, por lo que la posconfesional abordaría estas mismas temáticas sólo que desde diferentes procedimientos, y dentro de este grupo se encuentra Jeffrey McDaniel; también hay críticxs como Marta Ferguson y Jeffrey Gray quienes consideran que este estilo poético se encuentra entre la forma de escritura de lxs confesionales y una estética posmoderna; y finalmente Jo Gill describe la poesía posconfesional como aquella que es completamente distinta a la confesional al tener una estética contraria en sus intereses por lo que encontraríamos aquí, por ejemplo, a la *language poetry*.

Como puede verse, las perspectivas respecto a estos términos difieren mucho por lo que para concluir este apartado sitúo mi visión respecto a la poesía posconfesional y menciono brevemente los rasgos centrales de dicha poética que desarrollaré a lo largo de esta tesis. En primer lugar, este estilo poético utiliza el modo confesional de sus predecesorxs y su interés principal es la exploración del yo y del individuo en sociedad por lo que aborda de manera privilegiada la primera persona. En este sentido los temas que más trata este estilo de escritura son la familia, las relaciones interpersonales y los temas tabú. También recurre a juegos del lenguaje, así como otros recursos e intereses más relacionados con una poética posmoderna como lo sería el cuestionamiento de estructuras literarias y sociales hegemónicas. Es importante mencionar que no se trata de una poesía autobiográfica sino de una poesía escrita desde una subjetividad en clave autobiográfica por lo que la autoficción tiene un lugar fundamental en ella. Como parte de la propuesta de esta tesis, analizaré en diversos momentos cómo estos rasgos distintivos trascienden la página ya que tienen una implicación política importante que surge principalmente de la exploración de las emociones y la intimidad, y a la que me referiré como protesta afectiva. Este elemento será fundamental al analizar la poesía posconfesional.

La exploración del yo es fundamental para quienes escriben poesía posconfesional ya que son mucho más conscientes que sus predecesorxs de la gran gama de posibilidades que brinda el

juego con el yo, además de la importancia que tiene la figura autoral en relación a los textos. Por eso parto de la respuesta de Nattie Golubov a “La muerte del autor” de Roland Barthes, en donde describe que, si bien este giro aumentó el poder interpretativo de lxs lectorxs, también eliminó la posibilidad de analizar el texto en su relación con los cuerpos atravesados por la diferencia. Y esto tiene mucha resonancia ya que si bien la figura del autor había eclipsado la forma de interpretar los textos, la figura de la autora apenas comienza a ser rescatada por estudios feministas.⁵ Es por esto que, en el primer apartado del capítulo dos, haré un pequeño recorrido histórico a través de las nociones de autor y escritor según José Luis Díaz y analizaré la figura autoral, desde la perspectiva de Ruth Amossy y Sylvia Molloy, tanto en Addonizio, Olds y Ai como en Sylvia Plath, quien sirve de contrapunto en ambos movimientos, para analizar la impresión que generan en lxs lectorxs y académicxs tanto desde fuera de sus textos con la figura autoral externa, que es aquella generada por fuentes externas a la autora; la interna que genera ella cuando habla con el público; y la textual que es lo que se desprende de la autora en sus textos. En los tres casos se trata de una figura imaginaria que no coincide –al menos no en su totalidad– con la persona de carne y hueso. Sin embargo, al tratarse de escritoras que exploran la experiencia íntima, la figura autoral se vuelve una categoría de análisis más que hay que tomar en cuenta. Por lo tanto, el estudiar la figura autoral puede hacer ver cómo el medio literario ha moldeado a Ai, Olds y Addonizio, pero también nos muestra cómo ellas mismas han trabajado con su autoconcepto para generar juegos textuales o posibilidades de lectura en sus poemas.

La agencia de las autoras de generar formas en las que lxs otrxs las ven es abordada en el apartado de autoficción donde analizaré cómo puede darse la autoficción en la lírica, al ser un

⁵ Al respecto véase: Nattie Golubov. “La muerte del autor y la institucionalización de la autora: reflexiones sobre la figura autoral femenina”, 2015 y de Adriana Teresa Ochoa. *Horizontes teóricos y críticos en torno a la figura autoral contemporánea*. México: UNAM, 2019.

género que Hegel y una larga tradición crítica caracteriza por la equivalencia de lx poeta con el yo lírico. Esto determinó que lxs lectorxs de poesía la lean como un género que habla de hechos que lxs poetas han vivido y experimentado. Por lo tanto, a diferencia de la autoficción en la novela que rompe la frontera de la ficción al abrir la posibilidad de que lo que se cuenta sí lo haya vivido el o la autorx,⁶ en poesía la autoficción genera esta posibilidad de ficcionalizar la experiencia propia, al generar un ‘pacto ambiguo’, en palabras de Manuel Alberca, en el que en muchas ocasiones no se sabe si las vivencias son reales o no, y no es importante saberlo ya que la autoficción se encuentra en esa incertidumbre. De este modo, tanto la novela como la poesía entrarían en el pacto ambiguo de la autoficción, aunque la novela en su posibilidad de ser factual y la poesía en su posibilidad de ser ficcional. En otro de los apartados exploraré las implicaciones políticas de la autoficción como lo es el generar empatía respecto a los derechos humanos, así como sensibilizar en relación a diversos modos de experimentar el mundo, mismas que comienzan a esbozar la importancia política de la poesía posconfesional. Al pensar en la autoficción desde la posibilidad de agencia de lxs sujetxs que se dibujan en ella, se puede repensar la experiencia humana a través de los afectos y la subjetividad. Finalmente, en el último apartado de este capítulo haré un análisis de varios textos desde la teoría de Hywel Dix, sobre todo Ai y Kim Addonizio, para ver cómo utilizan la autoficción de manera consciente respecto a la imagen que generan con su voz poética.

En el primer apartado del tercer capítulo definiré un rasgo que identifiqué en la poesía posconfesional y que propongo llamar la protesta afectiva. Éste parte de mi lectura de las ideas propuestas por Sara Ahmed en su *Política cultural de las emociones* y *La promesa de la felicidad*, del giro afectivo que estudia Helena López en su artículo “Emociones, afectividad y feminismo”,

⁶ Si bien es cierto que Serge Doubrovsky, quien acuñó el término ‘autoficción’, declaró que “la autoficción es la ficción que en tanto escritor decidí darme a mí mismo” (“Autobiographie”), en la actualidad suele verse como una herramienta para desestabilizar la idea de ficción y de verdad en la narrativa (Scarano, *Vidas en verso*, 11).

junto a la premisa feminista “lo íntimo/personal es político”⁷. Mi interés es considerar tanto la enunciación de la intimidad como la exploración de las emociones en el texto para cuestionarlas como parte de un entretejido social y llevarlas así a un nivel textual, a una categoría de análisis. Es por esto que en los siguientes apartados exploraré los elementos constitutivos de la poética de la poesía posconfesional, en relación con la protesta afectiva que opera en todos ellos.

En primer lugar, aparece la escritura en primera persona que es fundamental para un estilo de escritura que centra su interés en la exploración del yo. Más tarde se hablará de uno de los temas más comunes en la poética posconfesional que es la familia, así como la ruptura con varias instituciones sociales como el matrimonio y con estereotipos de género. Esto se verá también en la ruptura con la idealización que suele haber respecto a la muerte de los padres y otras figuras de autoridad ya que pareciera no haber cabida para lo desagradable o negativo en los poemas elegíacos tradicionales como menciona Jahan Ramazani en su libro *Poetry of Mourning*. Para terminar con este apartado abordaré un tema frecuente en lxs confesionales que es clave para la poesía posconfesional, el hablar de lo desagradable y grotesco además de analizar el alcance social y político que esto tiene.

En el último apartado analizaré cómo la exploración del yo no lleva a verdades absolutas, ni siquiera a certezas siguiendo la línea de pensamiento de Judith Butler y Gianni Vattimo. Es más, Addonizio, Ai y Olds se encuentran frente a una suerte de desasosiego que no incluye la búsqueda de lo unívoco o total. Así, los recuerdos en sus poemas se encuentran distorsionados algunas veces inconscientemente, ya que incluso al recordar y sin desear hacerlo privilegiamos entre una memoria y otra, como en el caso de Olds, y otras conscientemente para generar contradicciones internas en los textos, como en el caso de Addonizio. En el caso de Ai, exploraré el enfoque multicultural y

⁷ Al respecto de los orígenes de esta frase puede verse el artículo de Renee “The Personal is Political” en *The Oxford Handbook of Feminist Theory*. Ed. Lisa Disch y Mary Hawkesworth. Nueva York: Oxford University Press, 2016.

transnacional de Jahan Ramazani en *A Transnational Poetics* para analizar la multiplicidad de posibilidades y los discursos heterogéneos en sus monólogos dramáticos. En los tres casos se encuentra una voz poética compleja y cambiante que desunifica al individuo, es decir, contrarresta la imposición social de ser congruentes con la identidad elegida o esperada.

Para concluir propondré que los elementos de la poética confesional y su intervención al generar una protesta afectiva, además de mostrar las complejidades de los afectos y dar pistas de cómo funcionan y a qué responden socialmente, confirman la premisa feminista de que lo íntimo es político y reformulan el modo en que podría leerse tanto la poesía de corte íntimo y biográfico como a lxs poetas confesionalxs y, sobre todo, a la poesía posconfesional. Como dice Joanna Russ, al no considerar lo cotidiano y doméstico –por mucho tiempo perteneciente en exclusiva a la esfera de la mujer– como parte de la experiencia humana se niega la existencia de las vivencias de, al menos, la mitad de la población mundial.

1. CONFESAR LA VIDA ÍNTIMA

1.1 ANTECEDENTES: LA POESÍA CONFESIONAL EN ESTADOS UNIDOS

En las próximas páginas revisaré críticamente los prejuicios hacia la poesía confesional, al explicar primero cómo surgieron y más tarde adentrarme en algunos textos críticos tanto de la época como más recientes en donde se tratan diferentes perspectivas de ella. Como mencioné anteriormente, 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 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. Y, sin embargo, es importante notar que varias de las connotaciones de este término en el artículo son negativas. De hecho, a partir de este texto, ha habido varios estudios en la misma línea, e incluso décadas después la crítica que intentaba revalorizar la poesía confesional asumía juicios popularizados por lxs primerxs críticxs, y hasta hace muy pocos años comienzan a haber estudios reivindicatorios como los de Jo Gill, Deborah Nelson y Miranda Sherwin. Una de las razones que han provocado que este modo escritural⁸ sea producto de tantos prejuicios es justamente el término ‘confesional’, ya que para críticxs contemporáneos como Sherwin la ha encajonado en varias características que ni siquiera tiene.

En su artículo, Rosenthal comienza diciendo que nota que en el panorama literario empieza a ser usual⁹ escribir “the most naked kind of confession” (71) y se entristece de que su escritura esté tan lejos de los poetas Románticos que, aunque hablaban directamente de sus emociones, lo hacían de un *modo complejo* con símbolos trascendentales. También menciona en esta línea a Walt

⁸ Me parece importante mencionar que la poesía confesional será considerada en este estudio tanto como un movimiento, debido a su definido momento histórico y a que puede nombrarse a autorxs representativxs, como posteriormente, y debido a su impacto, un modo literario por sus características textuales.

⁹ Robert Phillips en *The Confessional Poets* menciona que Lowell no es el primero en escribir de este modo. Por ejemplo, W. D. Snodgrass y Anne Sexton tienen poemas anteriores a *Life Studies* en esta misma línea. A pesar de esto, Robert Lowell sí es “the spiritual father of the family” (Phillips, 7) que influyó posteriormente a estxs y otrxs poetas, y funcionó también como el punto de reunión de todxs.

Whitman quien, aunque *lleva al límite lo confesional*, tiene versos en los que *se redime*, y finalmente habla de Eliot y Pound quienes aunque “brought us to the forbidden realm itself” (71) aún *utilizan una cierta máscara*, lo cual hace que no se relacione directamente a lx poeta real con lo que escribe.¹⁰ Es ahí cuando menciona que, en el caso de Lowell, “his speaker is unequivocally himself, and it is hard not to think of *Life Studies* as a series of personal confidences, rather shameful, that one is honor-bound not to reveal” (71). Rosenthal piensa que Lowell escribe este libro porque no puede vivir sin expiar la culpa de sus problemas psicológicos y sus vivencias, por lo que debe confesarse, lo cual podría remitir a las *Confesiones* de San Agustín en donde se utilizan dos términos para referir a la confesión: el verbo *confiteri* y el término *confessio*. En el caso del primero se refiere a la confesión del que alaba a Dios, aunque no haya pecado, en el caso del segundo, la confesión funciona para purgar el mal comportamiento. Confesar, entonces, es expiar la culpa, reconocer lo que no se aceptaba llevar dentro, y con esto liberarse finalmente de una pesada carga, lo cual justifica el mencionar cuestiones inmorales y desagradables.

Tal vez por esto a Rosenthal le sorprenden algunos momentos del libro en los que Lowell no tuvo esta actitud de redención esperada y, en cambio, parece presentar su vida de manera directa, hasta grotesca y con pocas señales de arrepentirse de ella. Desde esta perspectiva, el crítico piensa un poco forzosamente que Lowell se disculpa por la naturaleza de su libro en el último poema “Skunk Hour” al decir “My mind is not right” (95). Hay un párrafo que llama particularmente mi atención en el artículo. En él, Rosenthal dice que su primera impresión al leer *Life Studies* fue que era “impure art, magnificently stated but unpleasantly egocentric” (72), y luego, dice que, sin embargo, Lowell sigue siendo el autor de “The Quaker Graveyard in Nantucket”,¹¹ por lo que sugiere que a pesar de este ‘egocentrismo’, Lowell es un autor de calidad por la poesía que escribió

¹⁰ El subrayado es mío.

¹¹ Poema perteneciente al poemario *Lord Weary's Castle* (1946).

antes y de cuyo estilo se separó desde la aparición de *Life Studies*. El estilo al que hace referencia, mucho más aceptado en la época, estaba caracterizado por un intrincado formalismo con poemas herméticamente modelados que incorporaban metro y rima tradicionales. Finalmente, Rosenthal menciona los que le parecen los grandes momentos del libro que pertenecen a los apartados que no son tan personales como los del inicio y los que están antes del “long devastating final wave of poems” (73). Se trata de poemas históricos, monólogos dramáticos y otros textos que se alejan un poco de la experiencia personal, grotesca e intensísima del resto del libro. Queda claro que Rosenthal admira a Lowell por su trabajo anterior, pero no le pareció acertado en *Life Studies* el tono íntimo centrado en las emociones, muchas veces negativas, y su tratamiento de los padecimientos psiquiátricos sin criticarlos o superarlos. Resulta significativo que, al año siguiente de la publicación de esta reseña, en 1960, *Life Studies* ganó el National Book Award, y posicionó este modo poético en la mira de la poesía estadounidense.

1.1.1 EQUÍVOCOS SOBRE LA POESÍA CONFESIONAL

Como es de pensarse, la perspectiva de Rosenthal influyó en la forma en que lectorxs y críticxs percibieron y hablaron de esta estética. El primer libro completo que estudió a estxs poetas como un grupo fue el de Robert Phillips quien, en 1973, a más de 10 años de la reseña de Rosenthal, publicó *The Confessional Poets*, para dar una perspectiva más fresca y menos prejuiciosa. Sin embargo, han tenido que pasar varias décadas más para que finalmente se estudie a lxs confesionales de un modo más justo e imparcial, como el de los libros *Modern Confessional Writing* (2005) de Jo Gill, *Pursuing Privacy in Cold War* (2002) de Deborah Nelson y *Confessional Writing and the Twentieth-Century Literary Imagination* (2011) de Miranda Sherwin. ¿Pero qué constituye este modo poético para la crítica? Steven Gould Axelrod percibe que la poesía confesional tiene tres elementos esenciales: “an undisguised exposure of painful personal event...

a dialectic of private matter with public matter... and an intimate, unornamented style” (98). Si bien es verdad que estas tres características son fundamentales para comprender este momento de la poesía estadounidense, como aparece en *The Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics*, “judgements of confessional poetry have hinged on interpretations of the poem’s relationship to the biographical poet” (Rosenbaum, 1895), así que analizaré los distintos elementos de esta definición a lo largo de los siguientes apartados.

Para empezar, abordaré el supuesto de que la poesía confesional es “an undisguised exposure of painful personal event”. Dentro de lxs primerxs críticxs que estudiaron el confesionalismo, Lucy Collins afirma que éste “embod[ies] the individual perception in direct ways; rather than creating masks or different *personae*, they began to speak from a position which was unambiguously their own” (199) y Robert Phillips, por su parte, menciona que “their subjects are most often themselves and always the things they most intimately know. The emotions that they portray are always true to their own feelings” (1). Si bien es innegable que la voz poética de estos textos es profundamente personal e íntima, ¿por qué el énfasis se encuentra en la homologación del poeta con la voz poética en sus poemas? Probablemente esto tenga que ver con el mismo panorama literario de la época donde coexistían movimientos con perspectivas distintas y hasta contrarias al confesionalismo. Por ejemplo, el anterior New Criticism adoptó la idea de T. S. Eliot quien pensaba que “the more perfect the artist, the more completely separate in him will be the man who suffers and the mind which creates” (8). Así, la poesía que hacía referencia a la experiencia personal parecía identificar a lx poeta con su creación y seguir las premisas de la poética de Hegel en donde lx poeta líricx explora sus emociones, a diferencia de lx poeta éplicx que narra situaciones que podían haberle sucedido a otrx desde una distancia emocional.

Sin embargo, hay dos problemas con la homologación de identidad: el primero es que la mayoría de lxs poetas confesionales en algún punto de sus carreras afirmó públicamente que lo

escrito en sus poemas no correspondía en su totalidad a su vida real (Sherwin, 7). Y, si bien desde la teoría de la recepción hasta el posestructuralismo han resultado bastante evidentes las problemáticas de confiar en la perspectiva de lx autorx respecto a su obra, en los textos autobiográficos, confesionales, íntimos y personales, la intención autorial cobra una especial importancia. No obstante, no hay que olvidar que “however confessional a text may seem, without that covenant of good faith, we remain in the realm of fiction” (Miller, 49), por lo que los textos literarios deben ser analizados como ficticios en primer lugar. El segundo problema es que, en muchos casos, el estudio de la poesía confesional se redujo a una suerte de comprobación factual de los hechos retratados para ver si correspondían y de qué modo con la vida de lxs poetas de carne y hueso. Como señala Sherwin,

critics have become literary detectives, tracking down dates and letters, friends' recollections and even therapeutic records, in order to verify correspondences between the poetry and the poets' lives and to establish the poems' autobiographical content. Given the poets' repeated and emphatic denials, this mode of reading in effect criminalizes the poets: they stand accused, paradoxically, of lying about telling the truth. (10)

Esto último: “lying about telling the truth”, expresa el fallo de expectativas de quien espera leer en los poemas eventos verídicos de vidas tormentosas y emocionalmente intensas como la de Sylvia Plath o Robert Lowell. Y esta serie de equívocos surge, principalmente, de la etiqueta misma ‘confesional’ que propone un modo de lectura que implica que lo escrito pertenece a la esfera más privada y real de la experiencia personal de lx poeta ya que, al confesar, debe escribirse la verdad. Sin embargo, en el trabajo de lxs poetas confesionales se encuentran contradicciones y anécdotas inconexas o que no pueden relacionarse con la vida de lx poeta a partir del material histórico con el que se cuenta. Así, la voz poética se muestra fracturada, múltiple y en constante cambio.

Al profundizar en la homologación de la voz poética con lx poeta, dentro de los comentarios negativos que recibió esta estética desde el principio, la temática íntima tenía diferentes implicaciones según el género de lx poeta, pues en el caso de los autores hombres se consideraba

que poner atención en lo íntimo requería de introspección y trabajo artístico, mientras que en el caso de las mujeres se trataba de meros ejercicios autobiográficos y vivencias de primera mano sin mayor complejidad literaria: “Lowell’s and Berryman’s work attracted less fire because their personal cries were often read as emblematic of universal truths, while Sexton’s and Plath’s work was all too often dismissed as insufficiently crafted, thinly veiled autobiography” (Sherwin, 11). Aunado a esto, la figura que menos sufrió la etiqueta de ‘confesional’ fue el mismo padre de esta estética, Robert Lowell, porque su “early formalist work acted to offset potential criticism concerning the extent to which he crafted his material” (Sherwin, 12). Particularmente el trabajo de Lowell suele analizarse como ‘universal’ al preocuparse por las relaciones entre el individuo y la sociedad, siendo que otros poetas confesionales también exploraron esta relación, aunque de un modo más sutil. En general, la poesía confesional es considerada personal hasta el punto de ser narcisista y, siguiendo esta perspectiva, no se preocupa por problemas sociales e históricos. Sin embargo, existen “ways in which the confessional poets too engaged in a poetics of resistance and protest” (Sherwin, 22), y yo en particular propongo que al profundizar en el individuo y su autoconciencia generan un impulso político importante y poco explorado.

1.1.2 REALIDAD, FICCIÓN Y AUTOFICCIÓN

Para Miranda Sherwin, una de las mayores razones por las que la academia no logra analizar efectivamente los méritos e influencias de esta poesía tiene que ver directamente con la “indeterminacy of truth, and of the ongoing confusion surrounding the boundaries of memoir, memory, and autobiography” (4). Sí, suele decirse que los confesionales no tienen máscaras ni filtros. Lo que no puede negarse, pues es inherente a su poética, y una de las razones por las que el movimiento tuvo tanto impacto posteriormente, es que retratan una expresión directa, sin importar

lo dolorosa que pueda llegar a ser. Esta característica lxs diferencia de otrxs poetas como lxs modernistas que preferían expresarse a través de una *persona* o del correlato objetivo.

Sin embargo, lxs confesionales también usan cierto tipo de *personae*, pero no por conservar su privacidad, sino para poder explorar emociones que no necesariamente corresponden a hechos particulares de su experiencia personal real. Es decir, si bien para Eliot, “poetry is not a turning loose of emotion, but an escape from emotion; it is not the expression of personality, but an escape from personality” (párr. 17), en donde la tendencia era alejarse lo más posible de la emocionalidad y la subjetividad, la poesía confesional hace el movimiento contrario; es una exploración de los diferentes aspectos de la identidad moderna: sus emociones, personalidad, narrativa personal, su relación con la sociedad, especialmente con discursos de poder como el patriarcado, la psiquiatría, la familia, etc., en lugar de un escape de ellas. Se trata de una exploración del yo desde la sociedad y hasta sus más profundas capas psíquicas.

Resulta interesante que gran parte de la molestia de lxs críticxs frente a este tipo de poesía provenga de las consecuencias del término ‘confesional’ –y sus implicaciones autobiográficas– que un mismo crítico acuñó para esta estética. Por ejemplo, en la reseña (1970) de Charles Gullans al primer libro de Sexton, *To Bedlam and Part Way Back*, él dice que “any of these [topics] might as well be the materials of a serious poem; but these are not poems, unless we conceive of a poem as the simple delineation of anguish, or literal confession. These are not poems at all, and I feel that I have, without right or desire, been made a third party to her conversation with her psychiatrist” (497). Para analizar lo que dice Gullans, pongo como ejemplo, el poema “The Moss of His Skin” que habla de la tradición en la antigua Arabia donde frecuentemente se enterraba a las niñas con sus padres muertos, aparentemente como un sacrificio para las diosas de sus tribus, y lo presenta como si le estuviera sucediendo a la voz poética, que en este caso es la hija:

It was only important

to smile and hold still,
to lie down beside him
and to rest awhile,
to be folded up together
as if *we* were silk. (1-6)¹²

¿Qué sería lo que Gullans considera no serio?¹³ Pareciera que hay una molestia ante el sentimiento desnudo y la privacidad de la ‘anécdota’, sin considerar que no sólo el sentimiento es importante en sí mismo, sino también la forma en que se muestra la vivencia, especialmente al ser emocionalmente intensa o impactante. De hecho, y como profundizaré más adelante al hablar sobre la protesta afectiva, habría que considerar por qué en ese contexto sería importante “to smile and hold still,” para comprender las emociones que expresa el texto, pero también aquellas que provoca a sus distintxs lectorxs.

Desde un punto de vista estricto, las autobiografías producen la ficción de un yo unificado y congruente, ya que no muestran la verdad, sino la idea de verdad que tiene lx autorx sobre sí mismx y la que quiere retratar en su texto. Lo distintivo de lxs poetas confesionales estaría en la reconceptualización del modo autobiográfico; en el interés por contar especificidades íntimas, en lugar de las grandes hazañas de la vida de una persona, quienquiera que ella sea. En el caso de la utilización de la persona poética por parte de lxs confesionales, se trata de una máscara inestable que en muchas ocasiones lx lectorx no logra diferenciar de lx autorx. Esta máscara parece existir y no al mismo tiempo, pues en ocasiones los textos dan la impresión de ser autobiográficos y en otros hay contradicciones que llevarían a pensar que se trata de experiencias inventadas. Este juego de lxs confesionales crea un pacto ambiguo, es decir, que su discurso poético podría pertenecer a la esfera de lo factual (diarios, cartas, autobiografías) que funciona con base en un pacto

¹² La cursiva es mía.

¹³ Me parece que no es el caso aquí, pero si efectivamente no fueran serios, ¿por qué sería más valioso un poema serio que uno que no lo es?

autobiográfico, mientras que también podría pertenecer a la esfera de la invención (novela, teatro, poesía) que funciona con base en un pacto ficcional.¹⁴ La crítica contemporánea suele catalogar a estos textos ambiguos dentro de la autoficción que consiste

de manera más o menos consciente en confundir persona y personaje o en hacer de la propia persona un personaje, insinuando, de manera confusa y contradictoria, que ese personaje es y no es el autor. Esta ambigüedad, calculada o espontánea, constituye uno de los rasgos más característicos de la autoficción (...) El autor de autoficciones no se conforma sólo con contar la vida que ha vivido, sino en imaginar una de las muchas vidas posibles que le podría haber tocado en suerte vivir. De manera que el escritor de autoficciones no trata sólo de narrar lo que fue sino también lo que pudo haber sido. (Alberca, 33)

Dentro de lxs críticos de lxs confesionales existen algunxs que, aunque encuentran que los textos no corresponden a la vida de lxs poetas, lo justifican al decir que estas ‘mentiras’ son ciertas en un nivel psicológico o simbólico (Phillips, 11).¹⁵ Esto es posible, pero no en todos los casos, ya que en algunos se trata de licencias poéticas para explorar otras posibilidades de la vida como dice Manuel Alberca, además de que en otros “real experience subordinates itself to the fictional setting of the poem, and is used to illustrate, not constitute, its poetic truth” (Sherwin, 34). Para resumir, en cuanto a la supuesta pretensión ‘confesional’ o autobiográfica de los confesionales puede afirmarse que ningún escrito es completamente factual debido a que incluso aquellos con pretensiones verídicas pasan por el tamiz de la interpretación y del artificio literario del escritor: “The impression of reality that is produced is as heavily constructed and mediated as the effect produced by any fictional creation” (Sherwin, 3). En el caso de lxs poetas confesionales hay un movimiento más, se desea que el texto parezca autobiográfico y se reciba como tal, lo sea o no.

¹⁴ Tomo esta terminología de Manuel Alberca quien habla del *pacto ambiguo*, *pacto autobiográfico* y *pacto ficcional* en su libro *El pacto ambiguo: de la novela autobiográfica a la autoficción*.

¹⁵ “It does not constitute, certainly, a mere recitation of fact for fact’s sake, nor should the «facts» recited be mistaken for literal truth. If they were, one would be positive that Anne Sexton had a brother killed in the war (she hadn’t) and that Jerome Mazzaro has a twin sister who is a nun (equally untrue). [...] On a psychological or symbolic level, of course, it may be true to each of the two poets’ natures that a part of Mrs. Sexton (Jung’s animus) died during the war, or that an element of Mr. Mazzaro’s makeup is an anima which aspires to high spirituality” (Phillips, 11).

Al respecto y para responder a la idea de que la poesía confesional es factual porque se trata de un ejercicio terapéutico, Anne Sexton dice que cualquier poema puede ser terapia, y que la poesía confesional no es por sí misma terapéutica: “You don’t solve problems in writing. They’re still there. I’ve heard psychiatrists say ‘See, you’ve forgiven your father. There it is in your poem’. But I haven’t forgiven my father. I just wrote that I did” (Packard, 19). Dependiendo de lx poeta, del poema específico, de la intención de lx autorx, a veces lxs poetas sí hablan de eventos autobiográficos, a veces, no. A veces estas ‘mentiras’ se cuentan a favor del poema en un sentido artístico y en otros casos pertenecen a una realidad simbólica. Por ejemplo, en una entrevista con Barbara Kevles, también Anne Sexton dice que en un poema específico elimina un dato autobiográfico importante: “In ‘The Double Image’, the poem about my mother’s death from cancer and the loss of my daughter, I don’t mention that I had another child. Each poem has its own truth (...) But then, poetic truth is not necessarily autobiographical. It is truth that goes beyond the immediate self” (Kevles, 22).

Si bien varixs poetas a lo largo de la historia han querido deslindar su figura del yo de los textos, en el caso particular de lxs confesionales se trata de una maniobra complicada ya que los poemas sí están indiscutiblemente centrados en el yo y su exploración, y eso es lo más importante de esta estética. Sin embargo, al simplemente leer o analizar los poemas biográficamente se elimina la complejidad de esta exploración que no tiene que ver sólo con el yo de lx poeta, sino con el yo humano y su experiencia, y los hace parecer poemas simplemente basados en una anécdota personal que no trasciende en nada más. La mayoría de lxs poetas confesionales en prólogos de sus libros, en entrevistas y en ensayos, mencionan su interés por deslindarse del yo lírico. Por ejemplo, Berryman sobre “Dream Songs” menciona que “the poem, then, whatever its wide cast of characters, is essentially about an imaginary character, (not the poet, not me) named Henry” (ix). Sylvia Plath, por su parte, dice que “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 and a knife (...) I believe one should be able to control and manipulate experiences, even the most terrifying (...) with an informed and an intelligent mind” (ctd en Kendall, 101). El llamado padre de esta estética también se sitúa respecto a este hecho en la entrevista que le hace Adam Kirsch del siguiente modo: “You leave out a lot and emphasize this and not that. Your actual experience is a complete flux. I’ve invented facts and changed things, and the whole balance of the poem was something invented” (Kirsch, 34).

Por último, la demanda de ser leídoxs autobiográficamente no siempre proviene de lxs autorxs mismxs o del poema como tal, sino del deseo de lxs lectorxs de atribuir pretensiones de veracidad a su poesía. La pregunta entonces sería, ¿qué sucedía cultural e históricamente para que lxs lectorxs quisieran leer la poesía confesional así?

There is, of course, no single answer to that question, but I believe that the poetry’s representation of sexual politics, as well as its focus on the dissolution of the nuclear family and the failure of traditional gender roles, plays a large part in this dynamic. Emerging in the historical moment of what was to be the onset of the second wave of feminism, this poetry produced in its initial readers a collective anxiety, a cultural need to be assured that the poetry’s social critiques had a basis in a personal reality. (Sherwin, 9)

De lo cual se desprendería que, al menos en parte, el interés por la veracidad de esta poesía tiene que ver con las implicaciones políticas de denunciar malestares en la sociedad estadounidense de mediados del siglo XX desde la experiencia individual.

1.1.3 PRIVACIDAD Y PSICOANÁLISIS EN LOS ESTADOS UNIDOS DE MEDIADOS DEL SIGLO XX

Según Steven Gould Axelrod, la segunda característica de la poesía confesional es “a dialectic of private matter with public matter”. Y esto se conecta con la necesidad de explorar cierto tipo de experiencia personal en los Estados Unidos de finales de la década de los cincuenta, además de que cuestiona la perspectiva de la poesía confesional como poco política y más bien narcisista. Uno de

los poemas paradigmáticos de la poesía confesional es “Divorce” de Anne Sexton. En él, la poeta habla de su decisión por divorciarse, de la separación de su familia, así como del amor que aún siente por su esposo, y complejiza el divorcio: “I have killed all the good things, / but they are too stubborn for me. / They hang on” (5-7). Sexton también habla de las implicaciones emocionales de esta situación y menciona la amargura, la sed y el desasosiego:

and my love stays bitterly glowing,
spasm of it will not sleep,
and I am helpless and thirsty and need shade
but there is no one to cover me—
not even God. (30-34)

Se trata de un momento histórico en el que el divorcio no era tan aceptado como lo es en nuestros días, y era considerado como un acto que desprestigiaba de gran modo a la mujer, quien solía pedirlo, y a quien socialmente le afectaba más la carga. Además, Sexton muestra las contradicciones del deseo “and my love stays bitterly glowing” aun cuando ella toma la decisión de divorciarse lo cual potencializa los efectos sociales de estos versos. *Life Studies* de Robert Lowell, por su parte, explora la intimidad desde los problemas psicológicos y la enfermedad mental al situarse como “the first postwar book, written as self-therapy and breaking through to the personal, which reached a wide audience” (Phillips, 5).¹⁶ Este tipo de temas personales evidencian el conflicto interno y su relación con lo social, pues profundizan en una tangible realidad histórica y cultural.

Entonces, ¿por qué se ha considerado narcisistas a lxs poetas confesionales? Tal vez se trate de otra de las consecuencias negativas del término confesional y sus implicaciones religiosas, ya que éste está relacionado principalmente con la intimidad y lo que se ha hecho mal en ella, es decir, los pecados. De hecho, en un inicio lxs confesionales eran estudiadxs bajo una perspectiva religiosa

¹⁶ Cabe mencionar que, aunque el libro dé la impresión de ser escrito como terapia y de explorar la *psique*, esto no quiere decir que su escritura haya significado esto para el poeta.

del término 'confesar': "as its name implies, confessional poetry springs from the need to confess. Each poem is in some way a declaration of dependence. Or of guilt. Or of anguish and suffering. Thus, the writing of each such poem is an ego centered, though not an egocentric, act; its goal is self-therapy and a certain purgation" (Phillips, 8). Así, aunque Phillips aún ve la poesía confesional como terapéutica y expiatoria, ya muestra un intento por romper su asociación con el egocentrismo. La poesía llamada confesional no confiesa, sino que interroga las tensiones entre el individuo y la sociedad.

Desde esta perspectiva podría decirse que, si bien es cierto que temas como la sexualidad, la culpa y la violencia son tratados por lxs poetas confesionales, ellxs no se están confesando ni pretenden una purgación o redención ya que "confessional poetry depicts no conversion experience, either secular or spiritual" (Sherwin, 6); la aproximación formal y la actitud hacia estos temas es exploratoria y no está organizada alrededor de una idea de arrepentimiento. Además, contrario a la transformación positiva que se espera de la confesión, "confessional writing is paradoxically characterized by a resistance to the kind of resolution and personal transformation offered by catharsis" (Sherwin, 25). No hay un aprendizaje ni un deseo de ser mejores; en la mayoría de los casos, los poemas se presentan como experiencias relacionadas con eventos vergonzosos o dolorosos y que, además, exponen presiones o imposiciones desde el ámbito de lo público y lo político. Se trata de evidenciar situaciones duras y complicadas de las que no se solía hablar en la época, a diferencia de los primeros textos confesionales (San Agustín y Santa Teresa en *El libro de la Vida*), en donde el análisis propio no era valioso por sí mismo sino como un medio para exponer la falibilidad de la humanidad y para afirmar la autoridad última de un conocimiento divino más allá del entendimiento humano.

Dentro de las reflexiones respecto a lo público y privado existe otra cuestión importante de mencionar ya que la poesía confesional se relaciona con una escritura femenina, de temas

domésticos, íntimos, cotidianos y, por lo tanto, ‘antipoéticos’ (Sherwin, 27). 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, 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.

Durante esta misma época el concepto de privacidad se estaba modificando de acuerdo con los intereses de Estados Unidos en las guerras. En las décadas de 1950 y 1960, que es el rango de tiempo en que la poesía confesional comenzó a gestarse hasta que se consolidó como un movimiento en sí, Estados Unidos estaba pasando por una serie de crisis. La Guerra Fría estaba sucediendo, había un rápido crecimiento económico y una prosperidad creciente, y al mismo tiempo existía un miedo generalizado respecto a la seguridad nacional. A partir del término de la Segunda Guerra Mundial, los valores del “American way of life” se extendieron por todo el país, mientras se esperaba que volvieran los soldados de la guerra. Se trataba de una sociedad fracturada cuyos avances tecnológicos y pretensiones morales ayudaban al tiempo que perjudicaban al individuo. Como dice Robert Phillips:

Because the world has changed, the men and women writing today write a changed poetry. Multiple marriages and miscarriages, war atrocities and suicides can now be seen as just as valid subjects for the poet as, say, an imperfect rose or a perfect lady. There are after all, more police sirens than nightingales heard in our cities; more garbage disposals than Grecian urns in our homes; more smokestacks than yew trees on the horizon. (xiii)

Frente a esta serie de eventos, los poetas confesionales exploran las consecuencias en la sociedad. No sólo se centran en sus problemas personales en abstracto, sino que estas situaciones personales reflejan las problemáticas de una sociedad que se estaba reconfigurando. Ellos fueron conscientes de “the pressures on the family as an institution regulating middle-class private life, primarily through the mother” (Middlebrook, 636). Por eso sus temas principales giran alrededor

de la mujer como una figura al servicio del sistema patriarcal: el divorcio, la infidelidad sexual, el maltrato infantil, y los desórdenes mentales producto de las profundas heridas emocionales recibidas en los primeros años de vida. Estos miedos e inseguridades se reflejan en la escritura:

The fragmented individual also sought wholeness through aesthetic expression itself, so the act of writing both represented this fragmentation and attempted to reverse it. In a world which seemed increasingly to deprive the individual of meaningful action, the poem became a way of redressing the balance and the poem which spoke directly from troubled experience provided a means of validating feeling in a threatening world. (Collins, 199)

Como puede verse en la cita de Collins, el individuo y su rol en la sociedad estaban cambiando, así como la definición de privacidad. A mediados de los 60 la gente se encontraba ansiosa por recuperar su identidad, ya que desde inicios del siglo XX el gobierno de los Estados Unidos comenzó a tener una actitud de vigilancia extrema justificándose con una defensa de los derechos civiles y la seguridad de los estadounidenses:

Surveillance, though justified on the grounds of global political survival, was exercised in the ordinary realms of everyday life. This rhetorically flexible characterization of the enemy served to both multiply the sites of invasion, dispersing them across U.S. social and political life, as well as intensify them, extending surveillance deeper into regions that did not then appear to be political, such as gender, sexuality, mental health, and personality. (Nelson, 11)

No es un secreto que el gobierno de los Estados Unidos estaba muy preocupado de que las ideas comunistas invadieran los espacios tanto públicos como privados del orden social. Es por eso que legalmente se permitía la escucha y grabación de conversaciones telefónicas. Cuando se cuestionó que este hecho violara la privacidad de las personas, el estado se escudó al decir que una conversación entre personas que se encontraban lejos físicamente no podía considerarse privada.

Muchos casos parecidos a éste comenzaron a suceder en diferentes estados del país y a tener consecuencias legales importantes (Nelson, 17). Así, el gobierno comenzó a moldear, conforme a sus intereses, qué era y qué no, lo privado. Además, y bajo la premisa de que para la formación del carácter (y para crear ciudadanos que siguieran las ideas 'democráticas' y patrióticas del momento)

era fundamental la educación en casa, el FBI comenzó a tomar acciones para que las mismas personas se vigilaran entre sí (Middlebrook, 647). Se llegó hasta tal punto que el debate sobre la privacidad se bifurcó de este modo: “either privacy was stable and the United States would remain free, or privacy was dying and the nation was headed down the road to totalitarianism. Binary logic plotted the instability of privacy and lent it apocalyptic inevitability” (Nelson, 9).

Pero, ¿cómo afecta todo esto a la escritura de lxs poetas confesionales? La vigilancia del gobierno se basaba en propagar el “American way of life” como la mejor manera de vivir. Y lxs confesionales escribieron sobre la inestabilidad de la institución de la familia desde adentro y no desde la idílica postal que el gobierno estadounidense se había preocupado por generar. Este modo de vida no era tan feliz y homogéneo como parecía: “it became increasingly evident in the confessional writing of the period that privacy could also represent isolation, loneliness, domination, and routine” (Nelson, xiii); incluso la gente estaba temerosa y desconfiada de sus propixs vecinxs pues creían que podían ser el enemigo. Así, lxs poetas confesionales son rupturistas al incumplir con el decoro social y poético; expusieron sus conflictos y pusieron en duda que, por ejemplo, el matrimonio fuera sinónimo de tranquilidad emocional y prosperidad.

Sin embargo, lxs confesionales no estaban en desacuerdo con la idea de privacidad, sino que querían probar y explorar los límites de ésta. Lowell abordó los códigos de autorrevelación en individuos de clase alta, mientras que Plath y Sexton exploraron una categoría de persona para la cual el hogar significaba el espacio formativo de la identidad. Sin embargo, en muchos casos la crítica irónicamente ha pensado que como en sus textos hablan en primera persona y muchas veces de sí mismxs, puede escarbarse en su vida sin pedir permiso, como cuando se hicieron públicas las cintas de las terapias de Anne Sexton sin que ella hubiera dejado autorización. Como dice Deborah Nelson, lxs poetas confesionales eran “not simply ‘private’. They were preoccupied with the nature of privacy itself” (29). Exploraban políticamente y desde los afectos la privacidad y al individuo.

De hecho, para Sherwin, lo que une a este grupo de poetas no es propiamente lo ‘confesional’ sino el ‘psicoanálisis’, ya que es mediante este método que exploran al individuo y sus problemáticas íntimas y familiares, pues “what else, after all, is psychoanalysis about if not the ways in which identity is constructed?” (21). Desde esta perspectiva, el interés de los poemas con la privacidad, tenía que ver directamente con su interés por explorar en lo más privado e íntimo: su psique. Y variixs poetas confesionales asistieron a sesiones de psicoanálisis a partir de problemáticas personales tales como familias destructivas, infancias traumáticas, alcoholismo, abuso de drogas o problemas psiquiátricos. Así, ellxs son parte de la primera generación afectada por el desarrollo del psicoanálisis como método de análisis consolidado y cada vez más usual entre la población.¹⁷ Estudiar a lxs poetas confesionales desde el psicoanálisis da luz a nuevas interpretaciones: “In fact, many of the problems arising from the troubled confessional model evaporate, and indeed become assets, when viewed instead as tropes of a psychoanalytically-based poetics” (21). Sin embargo, no hay que olvidar que también hubo varias otras estéticas que surgieron en la posguerra con intereses parecidos.¹⁸ El yo era una mina a explorar y lxs poetas consideraron que la mejor manera de hacerlo era mediante este modo poético.

1.1.4 POÉTICA CONFESIONAL: LA COMPLEJIDAD DE LA SENCILLEZ

La tercera de las características que Axelrod plantea es la de un “intimate, unornamented style”. Ésta parece ser una de las mayores razones por las que lxs poetas confesionales no son muy estudiadxs en las universidades: se les ha catalogado como ‘poesía fácil’. Los detractores la

¹⁷ “Plath was reading Freud with literary as well as personal interest; she is so focused on writing that she even takes note of Freud’s use of metaphor” (Sherwin, 20).

¹⁸ “A variety of postwar poets sought forms of «naked» honest expression; cultivated spontaneity, immediacy, and a conversational style; privileged process over product; explored the Freudian unconscious and taboo desires; and initiated new methods of conjoining poetry and everyday life. Ginsberg’s *Howl*, Frank O’Hara’s personism, Amiri Baraka’s ‘Black Art’, Adrienne Rich’s feminist poetics, and Robert Bly’s *Deep Image* all share an interest in the poet’s person as the ground for varied explorations of self, politics, nation, and aesthetics” (Rosenbaum, 1897).

describen como “personal yelps rather than universal cries” (Christopher Lehmann-Haupt), “poetry of monstrous self-indulgence, or documentation of neurosis” (Charles Gullans) y “domestic and ‘antipoetic’” (Middlebrook). Si bien es cierto que el lenguaje de los poemas confesionales es sencillo, también es cierto que esta “openness of language leads to openness of emotion” (Phillips, 10). De hecho, uno de los procedimientos que utilizan lxs poetas produce la impresión de que se estuviera escribiendo en el momento. Se trata de una habilidad, ‘practised spontaneity’ (Osborne, 187), para manipular los versos y aparentar una emoción desnuda.

Por eso la crítica suele referirse a la poesía confesional como poesía narcisista, centrada en problemas que no atañen a nadie más que a lxs poetas mismxs. Varias veces en textos críticos se dice que los mejores poemas de esta estética son los que superan este ‘narcisismo’. El problema es que la poesía que se recupera en estos casos es la menos personal y no se toma en cuenta que lo poderoso e incluso innovador de la poesía confesional radica en el modo en que explora al individuo y la autoconciencia; y que es tan valioso el procedimiento como la perspectiva emocional desde la que se cuenta la anécdota en sí. Los elementos autobiográficos “are not separate from but rather integral features of the confessional aesthetic” (Sherwin, 28). Como se vio anteriormente, los juegos entre lo autobiográfico y lo autoficcional son fundamentales para esta estética, y las conexiones entre lo privado y lo público son en donde se encuentra buena parte de su ‘universalidad’: “Whereas the poets of the 1930s and 1940s consciously strove for universality through the invocation of mythological and psychological archetypes, the confessional poets of the 1960s and 1970s achieve the same end through ‘personalization’ –the Self and family history” (Phillips, 16).

Formalmente existe una amalgama de procedimientos poéticos que van desde la utilización de figuras retóricas como la metáfora, la ironía o la lítote en donde la atenuación se utiliza para dar

32

énfasis, así como técnicas modernistas: “the characteristics of many confessional works—shock tactics, the fragmentation of perception, the stream-of-consciousness perspective, the juxtaposition of individual and social breakdown—could productively be situated within the context of modernist techniques” (Sherwin, 22).¹⁹ No podría decirse que lxs poetas confesionales se oponen a la poesía precedente o que no les interesa la forma. Más bien la utilizan dependiendo del tipo de poema que escriben. Cabe mencionar que el uso de las formas métricas difiere de poeta a poeta y que algunxs prefieren una en específico para los poemas amorosos mientras otrxs prefieren utilizar verso libre para esa temática. La enciclopedia Princeton dice al respecto de su estilo: “formally diverse, employing narrative, lyric, and dramatic modes and both free and metrical forms” (Rosenbaum, 1897). Es por esto que Phillips sugiere que la unidad de esta estética está más presente en los temas que en el modo de escribir. Y desde mi perspectiva, yo agregaría también que lxs poetas comparten un modo que suele ser coloquial e íntimo y que aquí se encuentra su mayor diferenciador con otras estéticas (de ahí que pueda rastrearse y replicarse el ‘modo confesional’), que aborda una perspectiva de mundo y un interés por profundizar en el yo y en sus problemáticas mentales, familiares y sociales. Desde mi perspectiva, el tema central de la poesía confesional sería el fracaso personal en todas estas esferas.

La poesía estadounidense cambió a partir de la década de 1960 y comenzó a haber más apertura respecto a los temas que podían tocarse y el modo en que podían ser tratados:

the confessional poets of the 1960s anticipated and enabled the turn of the century trend in both subject matter and methodology. By entering into public discourse topics previously deemed private, such as suicidal depression, mental breakdown, incarceration in an asylum, adultery, and divorce, the confessional poets changed indelibly the literary landscape and rewrote the rules about what constituted serious literature. Nothing was too shocking to divulge; not subject was too personal. The fact that they wrote in what seemed to be a

¹⁹“The confessional poets’ debts to modernism are also evident in uses of surrealist imagery (Plath) and multivocality (Berryman)” (Princeton, 1897).

transparent autobiographical manner proved equally influential, and can be seen as a direct precursor to the memoir craze and to reality television. (Sherwin, 3)

Así, los poemas confesionales no se basan en los ideales sociales. Exploran lo grotesco y desagradable, lo triste y detestable. Y el no restringirse a temas anteriormente considerados ‘poéticos’ los llevó a escribir poemas como: “Meditation in Hydrotherapy” de Roethke, “Face Lift” de Plath y “The Men’s Room in the College Chapel” de Snodgrass. Varias veces se les ha relacionado con lxs *beat* con quienes compartieron más o menos el mismo tiempo histórico. De hecho, existen autores como Allen Ginsberg quien ha sido considerado confesional, a pesar de ser una de las figuras centrales de los *beat* ya que también él utiliza el modo confesional en su escritura.

Me parece que, a pesar de que es una realidad que el término ‘confesional’ ha tenido implicaciones negativas, lo interesante sería entender este término como una forma de interrogar las tensiones entre lo público y lo privado, el individuo y la sociedad, y la vida y el arte.

1.2 ENTONCES, ¿QUÉ ES LA POESÍA POSCONFESIONAL?

A partir del auge de la poesía confesional y en las décadas posteriores a su existencia surgieron muchas otras escrituras poéticas que le respondían de algún modo. Algunas abordaron una línea similar, aunque a veces desde distintos intereses formales; algunas otras intentaban alejarse lo más posible de este modo de escritura y su exploración del yo. Por esas fechas, tanto críticxs como poetas y académicxs comenzaron a estudiar la subsecuente poesía posconfesional,²⁰ que contemplaría aquella escrita desde 1970, pero que se entenderá de diversos modos según distintas miradas teóricas.

²⁰ Me decidí por utilizar este término en la investigación ya que me parece importante marcar tanto la temporalidad ‘pos’ como el parentesco con un modo pasado que influyó de gran manera en estxs autorxs ‘confesionales’. Si no tomé el término ‘after’ es porque me pareció que éste dejaba atrás a lxs confesionales y, en cambio, ‘pos’ los retoma si bien desde una perspectiva distinta que también se relaciona con mecanismos textuales de la posmodernidad literaria.

Así, se encuentran artículos desperdigados en diversas revistas, además de algunos libros enfocados particularmente en el tema como lo es *The Post-Confessionals* (1989) que recopila entrevistas con lxs autorxs que Earl G. Ingersoll, Judith Kitchen y Stan Sanvel Rubin consideran dentro de esta categoría, además de *After Confession* (2001) que recopila ensayos y artículos de críticxs, académixs y sobre todo poetas que reflexionan sobre los distintos modos en que se presenta el yo en la poesía contemporánea. Dentro de estos textos, hay varios momentos en los que se pretende nombrar y definir esta poesía aunque con distintos términos (*postconfessional, post-confessional, afterconfession, postmodern, modern confessionalism*) y desde diferentes perspectivas (lxs poetas que simplemente escriben después de lxs confesionales, en la misma línea de lxs confesionales, lxs que escriben de modo opuesto, etc.). Así mismo, hay otros, sobre todo los ensayos del libro *After Confession*, que están más interesados en estudiar la poesía centrada en el yo de finales del siglo XX y principios del siglo XXI, sin homologar el término a sólo una perspectiva, para encontrar sus similitudes, diferencias, relaciones con la autobiografía, grados de fidelidad e implicaciones personales y políticas.

En general, este tipo de poemas podrían definirse como “emotionally complex” (McDaniel, 1) debido a que están centrados en el yo, las experiencias íntimas y las sensaciones que éstas producen. En muchas ocasiones las vivencias no son agradables y más bien producen una sensación de incomodidad en lx lectorx, quien al mismo tiempo podría identificarse con ellas o al menos con las sensaciones ocasionadas. En esta sección en particular, se explorarán las distintas perspectivas desde las que se ha reflexionado sobre la poesía posconfesional, mismas que han sido catalogadas con los títulos: misma línea escritural, distinto tiempo; posteriores a lxs confesionales, pero estéticamente ‘mejores’; mismos temas, diferentes procedimientos; entre lxs confesionales y una estética posmoderna; y romper con la confesión. Para finalizar, comentaré con qué elementos me

quedo de dichas categorías para formular el posicionamiento que tengo en esta tesis respecto a la poesía posconfesional.

1.2.1 MISMA LÍNEA ESCRITURAL, DISTINTO TIEMPO

En primer lugar, exploraré la vertiente de la crítica que considera que sólo existe una diferencia de temporalidad y designa como posconfesionales a quienes escriben después de lxs confesionales y desde una misma línea poética. A partir de la idea de Middlebrook en su ensayo “What Was Confessional Poetry?” donde sostiene que sólo hay cuatro poetas confesionales: Robert Lowell, Sylvia Plath, Anne Sexton y W. D. Snodgrass, y que lxs otrxs fueron influidos por ellxs, Gregory Orr llama a estos otrxs poetas, sean contemporáneos o posteriorxs, ‘posconfesionales’, y lxs divide generacionalmente. Orr sugiere las obras que considera estéticamente posconfesionales de esxs autorxs ya que para él lo confesional está en momentos específicos de sus trayectorias. A lo que se refiere es justamente a ese modo confesional de escritura. Para él, lxs confesionales serían aquellxs poetas dentro del movimiento literario confesional, mientras que lxs posconfesionales serían quienes utilizan el modo confesional en su escritura, sin tomar en cuenta el momento temporal en el que se encuentran. De esta forma, no habría autorxs posconfesionales sino poemas o incluso poemarios posconfesionales. Para Orr existen tres agrupaciones generacionales. La primera es “the elders” en donde coloca al Randall Jarrell de *The Lost World* (1965), al Stanley Kunitz de *The Testing –Tree* (1973) y a la Elizabeth Bishop de *Geography III* (1976) (G. Orr, 653). Aunque eran cercanos y contemporáneos a lxs confesionales, estxs autorxs tenían una poética muy distinta, lejana al modo autobiográfico y sólo hasta después de la publicación de obras como *Life Studies* y *To Bedlam and Part Way Back* comenzaron a escribir en este modo. Estxs poetas “focused on childhood and adolescence with great success” (G. Orr, 658).

La segunda agrupación sería la “younger group of poets” en donde se encuentran James Wright con *The Branch Shall Not Break* (1963) y *Shall We Gather at the River* (1968), Philip Levine con *They Feed They Lion* (1972) y Adrienne Rich con *The Dream of a Common Language* (1978) (G. Orr, 653). Para Orr existe un cambio de perspectiva en estxs poetas que llevan esta poética más allá, hasta una expresión política: “they moved their poems’ autobiographical encounters further into the political and social world than either the elders or the original confessional poets” (658). Finalmente está la “youngest generational grouping” de donde rescata a “Frank Bidart’s *Golden State* (1973), my own *Gathering the Bones Together* (1975), Louise Glück’s *Descending Figure* (1980), and Sharon Olds’s *The Living and the Dead* (1984)” (Orr, 654). Además de autonombrarse dentro de esta agrupación, Gregory Orr considera que “using a variety of literary and psychological strategies, the youngest generation has assimilated the autobiographical encounter into the mainstream American poetry to such an extent that, thirty years after the confessionals, it is one of the dominant modes of writing” (654). Como puede verse, Sharon Olds, quien forma parte del presente estudio, se encuentra en este tercer grupo. En específico analizaré su libro *The Father* publicado en 1992. Kim Addonizio también se encontraría en esta generación (o incluso en alguna posterior y no existente en la revisión de Orr) con su libro *Tell Me* publicado en 2000. Sin embargo, *Cruelty* de Ai publicado en 1973 podría encontrarse dentro del tercer grupo en términos generacionales, pero debido a los intereses políticos afines dentro de la generación anterior.²¹

²¹ Esto sería de acuerdo con las agrupaciones de Orr ya que los temas de Addonizio y Olds no son explícitamente militantes. Sin embargo, se volverá a esta consideración de la perspectiva política en ambas poetas.

1.2.2 POSTERIORES A LXS CONFESIONALES, PERO ESTÉTICAMENTE ‘MEJORES’

Se recuerda a M. L. Rosenthal como quien bautizó a lxs poetas confesionales con su reseña de *Life Studies*. Después de ella, el crítico siguió estudiando esta poesía e incluso escribió un capítulo entero de su libro *The Modern Poetic Sequence: The Genius of Modern Poetry* sobre lxs poetas posconfesionales quienes para él son una continuidad en cuanto a línea poética y tendrían los mismos problemas y defectos a superar que sus antecesors:

It may be that the confessional realized its best promise in *Life Studies*, and that most exemplars after this one repeats its successes at best and, at worst, force an unwelcome, poetically irrelevant emphasis in two ways. One way, insidiously pervasive, is to confuse autobiography and literal self-portraiture (including a succession of diary entries) with poetic art, which is forever a matter of language, sound, and evocative values, first and foremost. The other way is to assert a necessary universal symbolism in the details of a given protagonist's life and private ordeals, whether self-evidently present or not. Nevertheless, the working of psychological pressure, to which we have given so much attention, has been powerfully linked with the confessional dimension of sequences from the start. (Rosenthal, 444)

Desde su perspectiva, para que un poema de esta línea sea bueno, deberá mejorar en el aspecto artístico. Por lo tanto, lxs poetas posconfesionales serían quienes siguen la misma línea estética de los confesionales, pero lograron ser ‘artísticamente mejores’; ya sea con una poesía formalmente más cuidada, una distancia mayor de la experiencia personal, etc., es decir, no tienen los vicios que varixs críticxs señalan en la poesía confesional. Esto es parecido a lo que dice Joan Aleshire: “to say a poem is confessional is to signal a breakdown in judgement and craft” (16). Además, es fundamental mencionar que esta etiqueta también “se ha convertido en un término despectivo para las mujeres, en una etiqueta sexista aplicada a la poesía femenina” (Erica Jong ctd en Russ, 72).

De hecho, para Ferguson la manera de ‘perfeccionar’ a lxs confesionales tiene que ver con que lxs posconfesionales retoman la importancia de la exploración del ser, pero comprendiendo que el mismo ser es insignificante en una escala mayor: “the postconfessional lyric poem is a poem that incorporates the confessional belief in the self as a worthy subject for exploration while at the

same time admitting, in the larger perspective, the relative unimportance of that self in the world” (174), lo cual representa una postura distinta a la de lxs confesionales primigenixs. Como puede verse, Gregory Orr, al formar sus agrupaciones generacionales, encuentra mejoras tanto en la generación posconfesional de “younger” como en la de “youngest generational grouping”. Por lo tanto, aunque reconoce la deuda que tiene él como poeta con lxs confesionales, también cree que lxs sucesores tienen la tarea de superarlos: “If the postconfessional poets are an extension and even an expansion of the confessional mode, they must nevertheless be understood as a significant modification of the confessional” (G. Orr, 666). Desde esta perspectiva, el término posconfesional se usa para diferenciar y delimitar ambos grupos de poetas, y así deslindarse de la crítica negativa que se le ha hecho a la poesía anterior.

1.2.3 MISMOS TEMAS, DIFERENTES PROCEDIMIENTOS

Se ha hablado de algunos momentos en los que la poesía confesional y la posconfesional podrían tocarse y diferenciarse. Gregory Orr propone que principalmente existen dos formas: “the first stresses continuity and focuses on subject matter. According to this approach the postconfessionals are best understood as extending and expanding the implications of the original confession enterprise. The second emphasizes transformation and focuses on how the postconfessionals bring lyric strategies to bear on autobiographical material” (654). La realidad es que muchas veces se constriñe a la poesía confesional por su temática, lo cual tiene sentido debido al impacto social que tuvo la exploración de los temas íntimos en la realidad norteamericana misma que se mencionó en el apartado pasado. Así, en la poesía posconfesional es posible encontrar temas familiares, de la intimidad, relacionados con la pérdida y el fracaso abordados mediante un estilo parecido al de lxs confesionales (lenguaje sencillo y directo, focalizado en una situación emotiva), pero con una

diferencia principal: una forma distinta de ver el mundo debido a la distancia temporal.²² La segunda manera que Orr sugiere es por medio del tratamiento formal, es decir, los procedimientos distintos que las nuevas generaciones de poetas utilizan para explorar los mismos temas. Orr también menciona que el grupo de poetas más joven es el que abre más la gama de posibilidades de la nueva poesía posconfesional: “autobiographical mode fraught with personal urgency” (dentro de los que encuentra a Olds, Glück, Bidart entre otros), “affirmation of cultural diversity” como “homosexuality as a subject” (Bidart, Marilyn Hacker) y “racial tensions and awareness” (Audre Lorde, Rita Dove, Yusef Komunyakaa) (665). La exploración de las identidades posmodernas crea tensiones en muchos aspectos y la diversidad racial, sexual y cultural no se queda fuera.

Hay otros críticos como Erik Martiny y Jeffrey McDaniel para quienes los poemas posconfesionales serían aquellos que utilizan las técnicas de lxs confesionales y también aquellos que utilizan procedimientos distintos para tratar temas íntimos y familiares, sin que esto implique que los poemas deban ‘mejorarse’ para entrar dentro de esta categoría. En el caso de Martiny, él hace un énfasis en la temporalidad y en el modo, aunque le da la posibilidad a la poesía posconfesional de ser algo distinta: “Le terme de post-confessionnel nous semble plus adapté pour décrire la poésie confessionnelle récente car les poètes de confession qui écrivent aujourd’hui tendent à rejoindre l’esprit général de la poésie des années 1960 et 70 tout en se démarquant d’elle à certains égards” (Martiny, 2). En este mismo sentido, en el caso de McDaniel, él enfatiza la continuidad del tema de la fractura psíquica y la familia, y abre posibilidades para el tratamiento por parte de lxs posconfesionales, aquel mismo de lxs confesionales y alguna perspectiva original: “poems that enter into a place of psychic fracture, often involving family, and elaborate on or develop techniques used by the confessional poets. Maybe I’d also include approaching family or

²² Véase el apartado “3.1.4 El discurso poselegíaco y la pérdida” de esta tesis en donde se expone cómo una visión mucho más desencantada del mundo transforma un modo poético como la elegía.

psychic trauma from an original angle or perspective” (McDaniel, 2). En ninguno de estos casos se nota una actitud de desprecio ante el modo confesional en sí, sino más bien se identifican más posibilidades en cuanto a enfoque y procedimientos para la poesía posterior.

1.2.4 ENTRE LXS CONFESIONALES Y UNA ESTÉTICA POSMODERNA

A diferencia de Martiny y McDaniel quienes consideran tanto la posibilidad de seguir en la línea de lxs confesionales como la de desarrollar técnicas distintas, hay otrxs autorxs para quienes la poesía posconfesional es aquella que se encuentra entre lxs confesionales y una poética posmoderna:

The contemporary French theorist Lyotard has argued that the distinction between ‘the modern’ and ‘the postmodern’ lies precisely in what is asked of form; for both, the subject matter is ‘the unrepresentable’, but in the modern, “the form, because of its recognizable consistency, continues to offer to the reader or viewer matter for solace and pleasure”. The postmodern, on the other hand, “is that which denies itself the solace of good forms” (1984, 81). According to this distinction, the ‘post-confessionals’ stand somewhere between the two, dedicated to giving meaningful shape to language, but wary of too easy celebration of the creative powers of the poet. (Rubin, 21)

Como puede verse, la separación con la poesía confesional se debe a la liberación de las formas conocidas y domesticadas de lo moderno al buscar nuevas posibilidades cargadas de significado. Si bien la poesía en lengua inglesa contemporánea se suele orientar en direcciones contrapuestas con la *language poetry*²³ en un extremo y la confesional por el otro, y muchas veces pareciera que

²³ La *language poetry* o poesía del lenguaje, tendencia llamada así por la publicación de sus autorxs en la revista L=A=N=G=U=A=G=E, centra su escritura en la exploración del lenguaje al desafiar sus formas ‘naturales’. Sus autorxs están interesados en que lx lectorx desarrolle el significado de su obra. La *Princeton Encyclopedia* dice que “the Language poets emphasized the arbitrariness of signification and the constructive character of meaning-making. In their hands, lang. was neither a mimesis of life nor a vehicle for the narration of selves, the communication of messages, or the transmission of feelings. It was, rather, a medium: matter to be arrayed, disassembled, and reconfigured; a sign system whose material basis and social function were an object of ludic inquiry” (9,360). A grandes rasgos se trata de una escritura poética alejada de las emociones o experiencias, pero con intereses formales e intenciones políticas provenientes de la reflexión del lenguaje mismo que se considera el primer plano de la obra. Algunos de los poetas relacionados con esta escritura son Charles Bernstein, Bruce Andrews, Leslie Scalapino y Stephen Rodefer.

estos extremos son irreconciliables, justo el espacio entre éstas es donde, según esta definición, entraría la poesía posconfesional.

En ella interesa sobre todo escudriñar los procedimientos formales mediante los cuales se explora la subjetividad íntima que Jeffrey Gray explica bien en la siguiente cita:

The spectrum of late twentieth-century poetry in English could be said to stretch between two extreme positions in regard to agency and «content». At one pole is language poetry, which, in reducing or at least assimilating the problem of subjectivity to the status of language, attempts to purge poetry of origin, narrative voice, and affect. At the other pole is a flat disavowal of theory, in the form of a persistent confessionalism which regards the poem as a verbal device meant to reproduce the poet's emotion in the reader. The idea of the poem as a vehicle for the expression of something prior to it, however theoretically retrograde, is alive and well in America and England, and indeed throughout the world. Obviously, a great many poets writing today are operating at significant sites *between* these two extremes, often redefining the «I» –through irony, parody and intertextuality–to retain some degree of lyric presence, without confining that presence within obsolete notions of an unproblematized mimetic realism. (Gray, 715)

Al encontrarse entre estos dos polos, la poesía posconfesional amplía sus posibilidades de manera infinita; los temas domésticos no son tratados solamente de un modo narrativo y anecdótico, y pueden utilizarse técnicas para la exploración del yo como las que Linda Hutcheon encuentra dentro de la literatura posmoderna. Me refiero a la ironía, la parodia, la autorreferencialidad, la exploración de la diferencia (vs. identidad homogénea), así como la problematización de temas y estructuras desde una reflexión crítica. Si bien no se trata de técnicas nuevas ni exclusivamente posmodernas,²⁴ su presencia es recurrente y muchas veces obsesiva en los textos que pueden considerarse posmodernos. Tal vez esta apertura de posibilidades es la que hace que para lxs críticxs sea complicado definir la escritura de muchxs poetxs contemporáneos:

They balance autobiographical material against a skepticism about the nature and limits of self. Most of them aren't «confessional» according to any current understanding of the term; nor are they generally experimental enough to be classified wholesale as postmodern. They have in common the self as subject. These poets wrestle with the self in both its postmodern,

²⁴ Sé lo polémico o ambiguo que puede ser el uso de este término y no pretendo defenderlo sino simplemente utilizar lo que puede servirme de él para la comprensión de la poesía posconfesional. Además, al ser utilizado por varixs críticxs resulta necesario mencionarlo.

culturally overdetermined incarnation and its romantic, inherently soulful manifestation.
(Ferguson, 173)

En realidad, el estilo posconfesional no pretende encajonarse en características fijas sino justamente cuestionar los límites que se le han impuesto a la poesía confesional, los límites de la poesía en general y las imposiciones sociales mismas.

En 2005 Jo Gill edita un libro llamado *Modern Confessional Writing* donde varios ensayos escritos por diferentes personas le dan nuevas lecturas al modo confesional (y por lo tanto a la poesía posconfesional): “As this summary indicates, *Modern Confessional Writing* rethinks the meaning and the possibilities of «confessional writing» –often in the light of poststructuralist and/or postmodern challenges to our sense of the reliability of language, the coherence and authority of the subject and the accessibility or desirability of authentic truth” (Gill, 3). Como otros productos literarios o intelectuales descritos como posmodernos, la poesía posconfesional no pretende entregar una verdad única, ni ser coherente en su totalidad. Al contrario, intenta problematizar la realidad: “The postmodern is, if it is anything, a problematizing force in our culture today: it raises questions about (or renders problematic) the common-sense and the «natural» (Hutcheon, xi). Así, la exploración del yo en estos textos es cambiante y mutable, del mismo modo que la identidad de la voz poética. Como dice Gill, sobre este tipo de poesía y a la que ella denomina *modern confessionalism*:

Where conventional readings of confessional writing identify a determinate «I» speaking directly and colloquially to the reader (Phillips 1973: 17; Rosenthal 1959: 154), the «I» of modern confessional writing is more complex, mutable and fluid. A distinctive and perhaps unexpected characteristic of the examples discussed here is the elision, or fragmentation, or dispersal of the authentic, self-identical, authoritative self who was apparently – and perhaps hitherto – at the heart of the confessional endeavor. (Gill, 7)

Así, Gill continúa diciendo que muchos de los elementos que se han considerado parte esencial de la poesía confesional son justamente los que la separan de la posterior, ya que algunxs poetas conscientemente se han posicionado contra estos elementos:

Laurence Lerner has suggested that the «characteristics of confession» are “factual accuracy of remembering, self-centeredness, self-abasement expressed in clichés” (1987: 52). It is precisely in its refutation of such assertions, I would counter, that modern confessional writing is distinctive. It is precisely in its confession of its inability to remember (see Gill’s chapter on Ted Hughes’s *Birthday Letters*), in its ironical parody of ‘self-abasement expressed in clichés’ (see Guenther’s chapter on *Bridget Jones’s Diary* or Nicol’s chapter on *A Heartbreaking Work of Staggering Genius*), in its de-centring of the subject (Heddon’s chapter on Bobby Baker, for example) that modern confession distinguishes itself. (Gill, 7)

Si bien las características que Lerner menciona responden a prejuicios y no son realmente constitutivas de la estética confesional, esta perspectiva nos ayuda a comprender la influencia de la estética posmoderna en lo posconfesional y su inclinación hacia la ironía, ruptura de la identidad y crítica social.

1.2.5 ROMPER CON LA CONFESIÓN

Finalmente, la última acepción para la poesía posconfesional se refiere a la de aquellxs poetas posteriores a lxs confesionales que se desvinculan de su estética para hacer algo completamente distinto, más cercano a los juegos del lenguaje y alejado de la exploración del yo, ya que consideran que ha sido muy abordada tanto por lxs confesionales como por lxs poetas que continuaron de alguna forma uno de los modos escriturales más populares en Estados Unidos. Dentro de esta definición entraría la *language poetry* y la poesía conceptual o relacionada con la experimentación formal. Resulta curioso que esta definición también provenga de la crítica Jo Gill. Sin embargo, para esta acepción utiliza el término *postconfessional*: “the sophistication and achievements of postconfessional writing– Language poetry, the New York school, and various other avant-garde and postmodern forms” (Gill, “Textual Confessions”, 59). Así, Jo Gill utiliza los términos *modern confessionalism* para referirse a la poesía que aquí considero posconfesional y *postconfessional* para hablar de una estética completamente distinta a ésta.

1.2.6 POSCONFESIONAL: UNA DEFINICIÓN

A continuación, presento dos tablas que agrupan los términos y definiciones bajo los que ha sido considerada la escritura posconfesional.²⁵ La primera tabla relaciona los distintos términos que se usan con lxs críticxs que lo mencionan y la segunda a lxs autorxs con las diversas perspectivas o definiciones desde las que se describe o estudia este fenómeno.

Términos	Autorxs
Postconfessional	Marta Ferguson, Gregory Orr, Jeffrey Gray, Jo Gill
Post-confessional	Amy Robbins, Jeffrey McDaniel, M. L. Rosenthal & Sally M. Gall, Erik Martiny, Stan Sanvel Rubin, Earl G. Ingersoll, Judith Kitchen
Postmodern	Marta Ferguson
Modern Confessionalism	Jo Gill
After Confession	En realidad, este término no es utilizado en los ensayos de ese libro, sino que más bien es un modo de agrupar las discusiones respecto a este tipo de poesía

Perspectiva	Autorxs
I. Misma línea escritural, distinto tiempo	Jeffrey McDaniel, M. L. Rosenthal, Erik Martiny
II. Posteriores a lxs confesionales, pero estéticamente ‘mejores’	Gregory Orr, Amy Robbins, Marta Ferguson, M. L. Rosenthal
III. Mismos temas, diferentes procedimientos	Jeffrey McDaniel, Jo Gill (cuando usa el término <i>modern confessionalism</i>)
IV. Entre lxs confesionales y una estética posmoderna	Jeffrey Gray, Marta Ferguson, Erik Martiny, Jo Gill (cuando una el término <i>modern confessionalism</i>), Stan Sanvel Rubin
V. Romper con la confesión	Jo Gill (cuando usa el término <i>postconfessional</i>)

Después de este recorrido y comprender la variedad de perspectivas que hay, recapitularé cómo será tomado el concepto en esta tesis. Como se ha visto, el término que utilizo para hablar de este

²⁵ La dificultad en realizar una sola tabla estriba en que la utilización de cada término por los autorxs no siempre se refiere a la misma acepción.

tipo de poesía es el de ‘posconfesional’. Dentro de las perspectivas, me inscribo en las categorías I, III y IV, pues me parece que la poesía posconfesional tiene varias maneras de comportarse. En primer lugar, temporalmente, la poesía posconfesional está situada después de las décadas de los sesenta: desde 1970 a la actualidad. Además, la línea poética puede ser la misma que la de lxs confesionales o situarse entre ésta y una visión posmoderna con juegos de lenguaje y otros intereses, sobre todo el de cuestionar las estructuras literarias y sociales hegemónicas.

Lo que es indudable es que la poesía posconfesional, al igual que la confesional, está profundamente enfocada en escudriñar al individuo y la experiencia íntima (desde la primera persona del singular salvo muy pocos ejemplos), lo cual hace que en muchos casos se aborden los mismos temas, aunque la perspectiva pueda ser distinta. A diferencia de la poesía confesional que es tanto un movimiento como un modo, la poesía posconfesional es un estilo poético que retoma el modo confesional entre otras características. Es por esto que en la poesía confesional vista como un movimiento existen poetas representativxs: Anne Sexton, Sylvia Plath, Robert Lowell, John Berryman y W. D. Snodgrass, quienes escriben en el modo confesional, mientras que la poesía posconfesional sería aquella que retoma este modo en algunos poemas, libros u obras de variadx poetas dando lugar a que pueda hablarse de ‘momentos’ posconfesionales en la obra de unx poeta aunque no escriba siempre de esta forma. Dicho esto, en ningún caso considero que la poesía posconfesional deba ser ‘mejor’ que la confesional, pues no encuentro una falla en la poética confesional. Claro, hay malos poemas en cualquier estética o movimiento, pero no considero que el contar una experiencia íntima y privada sea *a priori* una razón para que el poema sea malo como se ha visto en algunas opiniones de criticxs.

Los siguientes capítulos de esta tesis pretenden describir las características y las herramientas con que el estilo posconfesional trabaja, además de llevar a cabo un análisis que tome en cuenta las implicaciones políticas de enunciar la intimidad y las emociones, rasgo que yo

identifico y al que me referiré como protesta afectiva. Así, identificaré y analizaré los elementos que se repiten en este estilo poético y que considero sus elementos principales: las temáticas utilizadas, incluido lo grotesco y lo tabú, la escritura en primera persona, el cuestionamiento de los paradigmas tanto poéticos como sociales, la expresión de la intimidad, la autoficción, así como el alcance político de las emociones, sin que un poema que no incluya alguna de ellas ya no pueda considerarse posconfesional. Vale la pena recalcar que con esto no pretendo decir de ningún modo que se trate de características exclusivas de la poesía posconfesional, sino de elementos lo suficientemente recurrentes como para hablar de una poética.

Hay tres ejes que articulan la poética de la poesía posconfesional: la figura autoral, la autoficción y la protesta afectiva. En el Capítulo 2 “¿Quién habla cuando se dice yo? Figura autoral y autoficción” abordo las primeras dos. Siendo un estilo que utiliza de manera predominante el yo desde un pacto ambiguo entre lo factual y la ficción, resulta fundamental tener en cuenta tanto los procedimientos autoficcionales que utiliza, así como los diferentes tipos de figura autoral identificables, además de los distintos modos en que ésta es empleada o incorporada como parte de la estética posconfesional para comprender su importancia al momento de analizar los textos. En cuanto a la protesta afectiva, en el Capítulo 3 “Las implicaciones políticas del estilo posconfesional” analizo la dimensión política y emocional en aquellos recursos textuales a los que recurre la poesía posconfesional. En muchos casos se tratará de elementos constitutivos del modo confesional, que, en el estilo posconfesional se ven aderezados por las posibilidades políticas de los textos. Así, en este capítulo me concentraré en la predilección por la primera persona, la exploración de la voz poética, el tema de la familia, la ruptura con estereotipos de género, lo desagradable e incómodo, el discurso poselegíaco, la poética transnacional, las distorsiones de memoria y la desesperanza.

2. QUIÉN HABLA CUANDO SE DICE YO? FIGURA AUTORAL Y AUTOFICCIÓN

En esta tesis, el estudio de la figura autoral resulta fundamental debido a que permite dilucidar distintos factores relacionados con la poesía posconfesional. En primer lugar, mi corpus está conformado por poesía, y al pensar en textos como *Vorlesungen über die Ästhetik* de Hegel, la poesía lírica se define como autorreferencial por antonomasia debido a que se espera que exprese las emociones y sentimientos de lx poeta que la escribe (81). En segundo lugar, la naturaleza de los textos que analizo es íntima ya que suele tratarse de poemas que hablan de vivencias cotidianas, lo cual contribuye a reforzar la consideración de la homologación entre la persona de carne y hueso, y el escritor²⁶. De hecho, 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 lxs lectorxs.

Finalmente, el que las autoras que estudio sean mujeres requiere otras consideraciones, por ejemplo, la cuestión de que la figura autoral externa está frecuentemente creada por un sistema literario patriarcal, o que la escritura de mujeres está históricamente relacionada con temas íntimos y domésticos, así como con estructuras autorreferenciales como las de Kim Addonizio, Sharon Olds y Ai.

2.1 YO SOY Y NO SOY YO. LA CONSTRUCCIÓN DE LA FIGURA AUTORAL

A lo largo de la historia literaria, el papel que han tenido lx autorx y lx escritorx se ha ido modificado de diversas maneras. Por ejemplo, en la Edad Media son muy frecuentes los textos anónimos, en el Romanticismo es común hablar del temple de lxs poetas en completa relación con sus textos, en los años treinta el New Criticism propone el paradigma de lo impersonal y a finales

²⁶ Según el mismo Meizoz, se entiende al ‘escritor’ como lx enunciadorx del texto sin la función de autorx en el campo literario que tiene el escritor, es decir que se trata de lo que puede desprenderse en el texto de quién escribe sin tomar en cuenta a lx autor de carne y hueso.

del siglo XX, Roland Barthes declara la muerte del autor. A partir de entonces, comenzó una etapa en la que se pretendió hacer análisis de 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, *La muerte*, 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 matar al autor en los estudios literarios y han escrito varias 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 esta última son muy distintas debido a que ella no ha contado históricamente ni con el reconocimiento ni con el poder simbólico de los autores hegemónicos. Además, esto implicaría no considerar a los cuerpos atravesados por la diferencia. Nattie Golubov 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).²⁷ Así, en este apartado examinaré la figura autoral de las poetisas que analizo, además de las posibilidades de la autoficción como un modo literario en el que éstas toman aspectos de su vida

²⁷ Como muestra de esto me comparto una cita de Joanna Russ 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 aún 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” (Russ, 116).

para ficcionalizarlos posteriormente y complejizar la posibilidad de la muerte de la autora al leerlos o analizarlos de una forma que Barthes no previó.²⁸

2.1.1 LA NOCIÓN HISTÓRICA DE LOS TÉRMINOS AUTOR Y ESCRITOR

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’.²⁹ José Luis Díaz, por ejemplo, hizo un recorrido muy esclarecedor de estas figuras en los cien años que hay entre 1750 y 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. Así, el ‘autor’³⁰ 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, aún cuando sus textos se queden en un cajón y no alcancen la posteridad. Esto determinaría cómo fueron 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 para el presente estudio 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

²⁸ Debido a la falta de espacio en esta tesis no hubo posibilidad de profundizar más en la figura autoral, pero un texto fundamental al respecto sería el libro *Horizontes teóricos y críticos en torno a la figura autoral contemporánea* coordinado por Adriana de Teresa Ochoa y publicado por la UNAM en 2019.

²⁹ 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.

³⁰ A veces también es llamado ‘escritor profesional’.

materiales de la función autor” (Díaz, 219) en donde lo que subrayé sugiere que sólo los así llamados ‘autores’ modificarían conscientemente la forma en la que quieren ser vistos, el decir, su figura autorial, lo cual califica peyorativamente esta práctica.

Actualmente, desde varias trincheras se utilizan términos como la ya antes mencionada figura autorial, imagen de autor, pose, postura, virtualidad autorial, *ethos* autorial, *ethos* discursivo para abordar estas problemáticas. Desde estos estudios existe una conciencia de que, dependiendo de quién sea lx autorx y cómo se haya conformado su figura autorial, se leerán de modo particular sus textos y el conocer información sobre ellos provocará efectos diversos. Pero, ¿qué es la figura autorial? Según Ruth Amossy, 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” (67). Más tarde Amossy afirmará que es importante distinguir entre las imágenes que el escritor proyecta de sí mismo de 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 lx lectorx y el texto como en sus implicaciones sociales dentro del campo literario.

2.1.2 FIGURA AUTORAL EXTERNA, INTERNA Y TEXTUAL

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 autorx externa, es decir, aquella que está producida por fuentes exteriores y no por lx autorx mismx. 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, 68). Esta producción de imagen de autorx externa obedece a distintos imperativos: función promocional, función cultural (como que se pueda discutir sobre unx autorx

sin haber leído su obra), gestión de patrimonio cultural (síntesis de lo que gravita alrededor de unx autorx consagradx y que interviene en la comunicación literaria como lo que se ama o se detesta de ciertxs autorxs), entre otros, dependiendo de los objetivos que se le fijen a cada autorx. Detrás de esta producción de autorx suelen estar lxs editorxs, críticxs, académicxs, periodistas e incluso lxs lectorxs de la obra. Por sus distintas funciones, es fundamental para el análisis de la figura de autorx tener en cuenta dónde se produce y quién la percibe ya que esto modificará la construcción de la figura autoral.

El segundo tipo es la imagen de autorx o figura autoral interna, que es aquella que lx mismx escritorex genera en cuanto a la manera en que habla de sí mismx frente a un público, sea de manera oral u escrita. Algunxs autorxs quieren controlar esta imagen, otrxs quieren desdibujarla, 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, 69). Esto no quiere decir que se le considere externa ya que siempre comienza a generarse por lx autorx, 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 autorx pasa obligatoriamente por un imaginario de época o social, y que las mismas palabras de unx autorx se leen de manera distinta conforme pasa el tiempo, y dependiendo del contexto. Por ejemplo, unx autorx de gran prestigio moral en una época puede ser tildadx de machista décadas después debido a 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, 72). La postura, entonces, se refiere al acto asumido por lx escritorex, la imagen consciente que produce de

sí mismx para representarse. El segundo es la ‘pose’ que tendría que ver con las estrategias que lx autorx pone en acción para aparentar lo que se es, aunque uno no sea eso. Por lo tanto, la pose tiene que ver con una ficcionalización, una producción de la figura propia. Lo interesante, y lo que Sylvia Molloy 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. (*Poses de fin*, 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 lx autorx “*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, *Poses de fin*, 45). De aquí que haya autorxs a lxs que se mira de cierto modo simplemente por la imagen que ellxs dan a conocer, aunque se trate de meras poses como podría notarse en el supuesto desenfado e inmediatez creativa de lxs *beat*, que ahora se sabe eran muy cuidadosxs con sus textos y tardaron años en escribir sus grandes obras.³¹

En cuanto al tercer tipo, se trata del *ethos* o figura autoral textual, es decir, de aquella que se desprende directamente de los textos. Como dice Ruth Amossy, “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 lx autorx es consciente de estar generando una imagen textual

³¹ 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” (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 188).

de sí mismx, “la noción de *ethos* permite aferrar la imagen que el locutor (presente o ausente) proyecta de su persona en el discurso. (...) [Y s]eñala 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 desde el narrador o el yo lírico, pero que puede ser distinto dependiendo de la obra que se analice de lx autorx. Este tipo de figura autoral textual responde a las preguntas ¿qué impresión causa el texto en quien lee?, ¿qué dice el texto sobre cómo es lx autorx?, ¿minuciosx, desagradable, parlanchínx?, ¿atentx a detalles de la naturaleza?, ¿amante de los pájaros? Hay que recordar que esto no significa que así sea realmente lx autorx, y que tampoco es importante hacer la comparación con la persona de carne y hueso, sino que ésta es la imagen de autorx que se desprende del entretejido del texto literario.

Las distintas figuras de autorx externa, interna y textual tienen similitudes, diferencias, y a veces pueden ser contradictorias. A pesar de esto, es necesaria una figura autoral para poder leer un texto, pues ésta aporta una idea de autoridad que, aunque es cambiante y depende del contexto histórico y personal, resulta muy esclarecedora para los estudios o la simple lectura. Además, considerar la distancia que hay entre el texto y la figura autoral ya sea externa, interna o textual, ayuda a no confundir lo vivencial con lo literario y no caer en falacias biográficas. En el caso de esta investigación, el estudio de la figura autoral es fundamental debido a que mi corpus está constituido por mujeres escritoras que emplean el modo posconfesional y a que un análisis posestructuralista eliminaría la implicación de los cuerpos atravesados por la diferencia. Es decir, las experiencias y opiniones de las autoras mismas sí interesan y sirven como guía y posible interpretación de su obra; no como una única lectura sino como una de las lecturas posibles. Así, la poética posconfesional complejiza el pacto de quien lee con la obra, al aportarles otras dimensiones a las figuras autorales, generar otras perspectivas y volverlas más dinámicas, de algún

modo, ‘encarnándolas’. Desde esta perspectiva, importa el cuerpo, la experiencia y el proceso creador de las autoras (Golubov, “La muerte del autor”, 87). Así, a continuación, analizaré desde distintas vertientes las figuras autorales de Sylvia Plath, la representante más conocida de la poesía confesional que funcionará como contrapunto, así como las de las autoras que nos atañen directamente: Kim Addonizio, Sharon Olds y Ai.

2.1.3 SYLVIA PLATH, ‘LA SUICIDA INTIMISTA’

En el caso de las figuras autorales suele interesarnos lo que circunda a lxs autorxs, 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. Frank Graziano, en el artículo “Una muerte en que vivir”, en referencia a lxs autorxs 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. 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 parezca la comprobación de cosas antes narradas. (12)

Muchas veces se habla de Sylvia Plath como ‘la poeta suicida’ e incluso es más fácil enterarnos de la escena con el horno y las toallas debajo de las puertas que de su misma poesía. Por si fuera poco, en varios textos críticos e incluso biografías como la de Linda Wagner-Martin, y sobre todo en la de Anne Stevenson se suele analizar los textos de Plath desde la perspectiva *postmortem* que menciona Graziano.

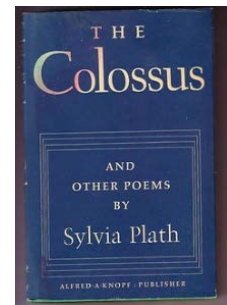


fig. 1



fig. 2

La segunda aproximación a Plath, sería a través de su estilo literario, y su presuntamente sencillo y narcisista modo de escritura, circunscrito a temas muy íntimos que, según la crítica de

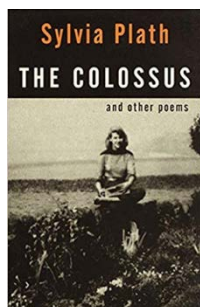


fig. 3

ese tiempo, no trascendían la experiencia personal del individuo.³² Al analizar las portadas de sus libros, se encuentran también 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 estos

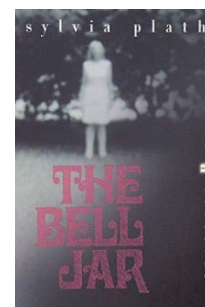


fig. 4

dos primeros libros, las primeras ediciones no son muy evocativas de Sylvia. 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 (fig. 1).

Con *The Bell Jar* sucede algo parecido; la primera edición publicada bajo el pseudónimo de Victoria Lucas nos muestra la silueta de una mujer que podría ser Sylvia Plath o cualquier otra (fig. 2). Sin embargo, aquí comienzan a haber algunas evocaciones que en el primer libro no eran posibles: la silueta muestra a la autora como un sujeto misterioso y pensativo, lo cual convenía a las editoriales para interesar al público.

Después de su muerte, son muchas las portadas que tienen una foto de Plath en la portada. El cambio es bastante brusco y tiene que ver directamente con una estrategia comercial ya que los libros de Sylvia se comenzaron a vender

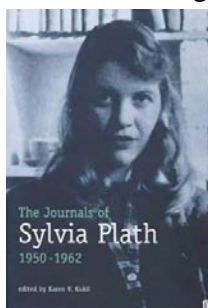


fig. 6

por el mito de su persona: una pobre chica atormentada, con dos hijos y que escribía poesía, que no encontró otra salida a su vida más que el suicidio. Algunas reediciones de *The Colossus* (fig. 3) y *The Bell Jar* (fig. 4 y 5), muestran la imagen de una Sylvia inocente, pura, sonriente

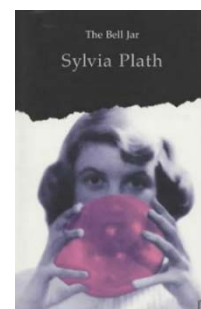


fig. 5

³² Me refiero a concepciones de la crítica que sin duda yo considero erróneas.

y juguetona. En el caso de sus diarios, su poesía completa y sus cartas, hay una foto que se repite

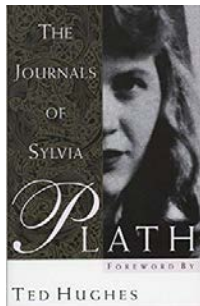


fig. 7

más que las otras, la cual puede considerarse la imagen autoral por antonomasia de Plath. Se trata de una foto en la que observa de frente, con la mirada fija 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 (fig. 6, 7 y 8). Es imposible mirar estas fotos y no pensar en la extrema relación que

el trabajo editorial establece entre la imagen física de Plath y sus textos. Si hubiera que agrupar los adjetivos relacionados, éstos serían: inocente, joven, rubia, bella, sonriente, juguetona, pícaro, decidida, estudiosa, misteriosa, pensativa, buena (fig. 9, 10 y 11). 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 crear un *ethos* o figura autoral textual muy definida.

En el caso del poema “Lady Lazarus” de Sylvia Plath, que forma parte de la serie que escribió días antes de suicidarse, puede verse que la idea del texto probablemente proviene de la terrible experiencia de estos últimos días y que hay una ‘personalidad’ que se filtra entre sus versos. Se trata de un poema que retrata una perspectiva definida de la muerte y el suicidio cuyo yo lírico es experiencial y descriptivo. Parece haber similitudes entre el yo del poema y la escritora como que en el texto se



fig. 8

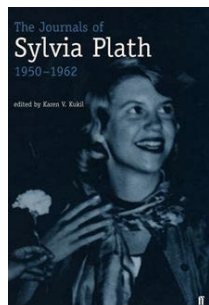


fig. 9

habla de dos intentos anteriores de suicidio: “This is Number Three” (22). Sin embargo, el *ethos* o figura autoral no se encuentra en estos puentes visibles y comprobables con la biografía de Sylvia, sino en lo que se filtra de ella; es decir, el *ethos* se “construye a través de las modalidades de enunciación” (Amossy, 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”

(1), “And like the cat I have nine times to die” (21), “Dying / Is an art, like everything else, / I do it exceptionally well” (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, y que debido a que debe morir nueve veces, cuenta las ocasiones en que ha muerto hasta este momento, lo cual ayuda a agregar a esta imagen autoral las características de obsesiva, repetitiva, 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. (35-42)

Como se ve en la segunda y tercera estrofa, el segundo intento de suicidio nos proporciona nueva información: el yo lírico 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 atribuírsele también a la autora lo cual tiene repercusiones en la manera en que sus lectorxs reciben su figura autoral textual: era depresiva y tenía tendencias suicidas, por ejemplo. Es por esto que, hacia el final del poema, se crea una necesidad en este personaje mítico de revivir ya que como un fénix necesita acercarse peligrosamente a la muerte para renovarse y ser más fuerte. Estos últimos versos dejan ver cierta fortaleza, a pesar de todo:

Out of the ash
I rise with my red hair
And I eat men like air. (82-84)

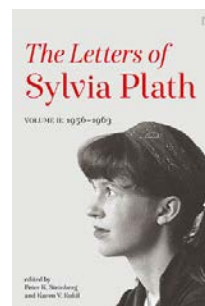


fig. 10

Pareciera bastante obvio que en este poema es posible identificar el yo lírico con la autora y al mismo tiempo saber que no se trata de ella, pues así es como funciona la autoficción. Del mismo

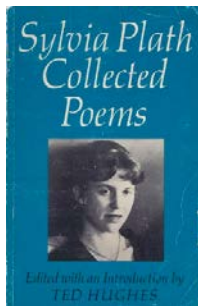


fig. 11

modo, este breve ejercicio puede darnos pautas para construir el *ethos* autorial de Sylvia como una mujer orgullosa, dramática, propensa al suicidio, pero de manera juguetona, consciente, ironizada y premeditada, por ejemplo, aunque 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 los textos.

En cuanto a la manera en que Sylvia Plath percibía sus textos, 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 era consciente de que esto no era suficiente para la creación artística, a pesar de la visión narcisista que los críticos del momento (M. L. Rosenthal, por mencionar un nombre) y los actuales (Helen Vendler, por ejemplo, ha llamado pornográfica a Sharon Olds) le han atribuido al movimiento confesional. En palabras de 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. (P. Orr, 1962)

Sylvia Plath sabía cómo era analizada su poesía, pero también estaba muy consciente de su proceso escritural y lo que para ella era importante en la literatura cercana a la experiencia personal.

2.1.4 KIM ADDONIZIO, BOHEMIA Y MULTIFACÉTICA

Por otra parte, y para pasar a Kim Addonizio (1954) hay que mencionar que existen puntos de encuentro con Plath, pero también diferencias bastante grandes que pueden tener que ver con la temporalidad de ambas autoras. En primer lugar, Addonizio está viva y es bastante consciente de la imagen autoral que genera tanto en sus textos como en su discurso. Como diría Nattie Golubov: “La activa colaboración del autor en fabricar su imagen pública es indispensable para lograr la reconciliación entre dos figuras autorales que hasta hace relativamente poco tiempo eran incompatibles: el autor ‘literario’ y la celebridad literaria” (*Del anonimato*, 34). Kim Addonizio conoce el aura que la relaciona con la poesía confesional y con los prejuicios que existen hacia ella por lo que en muchas ocasiones es sarcástica al presentarse. Podría decirse que la imagen autoral que crea de ella misma es transgresora. Como ejemplo transcribiré unas líneas de su libro de ensayos *Bukowski in a Sundress. Confessions from a Writing Life* (2016), en donde el mismo subtítulo también da cuenta de esta conciencia y voluntad de ruptura:

As a writer occasionally tarred with the brush of being a ‘confessional poet’, feathered with disdain and once even tied to a maypole by a roving band of critics, I’d like to reveal a few transgressions to you here and now. I hope you will forgive me. I can’t seem to stop telling you everything about me in the lineated memoir of my life. This may be because I’m a woman, which means I am an emotional land mine waiting to be stepped on, a weeping, oversharing harpy whose inner weather fluctuates wildly. And women, as everybody knows, often lack that quality of imagination men have in such abundance. (51)

Con un gran uso del humor y de la ironía, Kim dice de ella lo contrario a lo que ella sabe que es para ridiculizarlo y hacer evidente lo absurda que resulta esta forma de pensar que inunda los estudios sobre la poesía confesional y los prejuicios sobre la literatura escrita por mujeres.

Al observar la portada que tiene este libro (fig. 12), la figura autoral se enriquece. Al ser una autora viva, Addonizio puede decidir o al menos aprobar cómo es expuesta su imagen pública, al tiempo que la conoce y puede sacarle partido. Si bien no es posible rastrear si la decisión final de la portada fue de los editores o de la misma autora, lo más probable es que se haya tratado de

una suerte de mediación. Desde la figura autoral externa, la fotografía funciona como estrategia

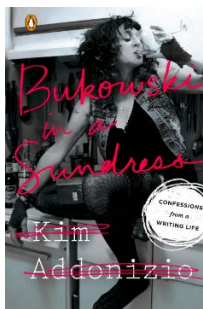


fig. 12

comercial ya que las personas relacionadas con una vida bohemia podrían interesarse por el libro, simplemente por su portada. La imagen que se proyecta en este libro es la de la autora misma, sentada en una cocina, sin zapatos, posando con una copa en la mano, el cabello desordenado, un vestido corto y medias negras. Se alcanzan a ver sus tatuajes y un libro recargado en sus piernas. Esta

‘pose’ de Kim, de informalidad, despreocupada y un tanto rockera, se repetirá en las otras dos portadas de sus libros en las que aparece. En *Tell Me* (2000), finalista del National Book Award, aparece recargada en una barra de bar, con una bebida en frente y mirada de hartazgo (fig. 13). Este libro está lleno de menciones al alcohol, tanto de sus propiedades curativas como destructivas, por lo que la

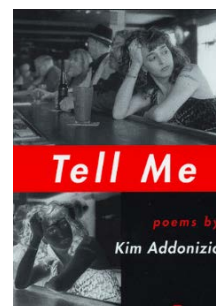


fig. 13

portada funciona como una buena ilustración de lo que el libro va a tratar, así como al mismo tiempo da la impresión de que ella es la protagonista del libro, o sea que sí serían sus vivencias las que se mencionan dentro de él. Como dice Molloy “exhibir no solo es mostrar, es mostrar de tal manera que aquello que se muestra se vuelva más visible, se reconozca” (*Poses de fin*, 44). Sin embargo, volveré más tarde a este tema ya que Kim Addonizio suele jugar con la ambigüedad de la identificación de ella con la voz poética en sus textos.

La otra portada en la que Kim aparece es la antología *Wild Nights. New and Selected Poems* publicada en Reino Unido. Se trata de una imagen mal enfocada de su rostro con el cabello alborotado, un gesto serio y, de nuevo, desinteresado (fig. 14). En los tres casos se trata de una ‘pose’ en la que ella exhibe una forma de vida exagerada y relacionada con excesos; “manejada por el *poseur* mismo, la exageración es estrategia de provocación para no pasar desatendido, para obligar la mirada del otro, para forzar una lectura, para obligar un discurso” (Molloy, *Poses de fin*, 44).

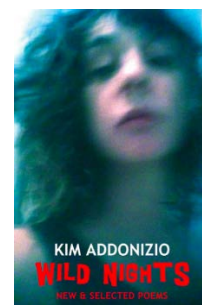


fig. 14

En el caso de su *ethos* o figura autoral textual, Addonizio también se presenta como despreocupada y bohemia como en el caso el poema “Affair” que comienza diciendo “God it’s sexual, opening a beer when you swore you wouldn’t drink tonight, / taking the first deep gulp, the foam backing up in the long amber neck” (1-2) y que habla de la necesidad de beber una cerveza la mayoría de las noches: “because what you are, aren’t you, is a drinker—maybe not a lush, / not an alcoholic, not yet anyway, but don’t you want / a glass of something most nights” (5-7), de donde se desprende su relación conflictiva con el alcohol que seguirá apareciendo en varios de los poemas de *Tell Me*. Por ejemplo, en “The Divorcée and Gin”, mediante una prosopopeya se equipara a la botella de alcohol con un amante, y a su ingesta con el acto sexual:

[...] I love
what you do to me at night when we’re alone,
how you wait for me to take you into me
until I’m so confused with you I can’t
stand up anymore. (10-14)

Si bien esta analogía ya es poderosa y nos presenta a una *persona* embriagada, en sus últimos versos la tensión se acrecienta al descubrir las problemáticas que puede ocasionar el alcoholismo en una relación:

And when you’re finished
you turn your face to the wall while I curl
around you again, and enter another morning
with aspirin and the useless ache
that comes from loving, too well,
those who, under the guise of pleasure,
destroy everything they touch. (7-13)

El lenguaje empleado remite deliberadamente a una relación de pareja, y el poemario también tiene muchos guiños al divorcio, por lo que otros rasgos que se desprenden del *ethos* autoral de este libro son el interés por las relaciones que se terminan.

En ocasiones los poemas funcionan como postales que se ven a la distancia a partir de las cuales se reflexiona sobre lo que sucedió en ese instante y que se miran en el presente bajo otra luz.

En “Near Heron Lake” la voz poética recuerda cuando pasó una noche en el descampado con su esposo y el miedo que sintió al escuchar sonidos cerca de su van estacionada. Luego recuerda “how afraid I was before I understood / what they were—only horses, not anything / that would hurt us” (12-14). Esta escena funciona como un presagio de lo que sucederá después: el doloroso fin del amor que para ese momento no parecía algo posible: “You were so beautiful. And I thought / the marriage might never end” (20-21). El *ethos* autorial de Addonizio muestra una herida, la seducción y fracaso de la bebida, todo esto desde la nostalgia y un toque de sarcasmo.

2.1.5 LA POETA QUE ENCARNA A LXS OTRXS: AI

Ai (1947-2010) es una poeta cuya incursión en el monólogo dramático le permite ponerse máscaras para hablar de temas íntimos desde distintas perspectivas y situaciones sociales. Pero comenzaré desde el análisis de su figura autorial interna. Lo primero que llama la atención de Ai, es su nombre,

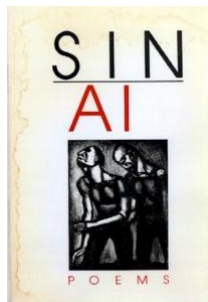


fig. 15

una sola palabra que incluso hace que sea difícil encontrarla en internet. Al preguntarle por él en entrevistas,³³ ella comenta que quiere decir ‘amor’ en japonés ya que su padre al que nunca conoció, era de nacionalidad japonesa. Así, se apresura a comentar que ella es 1/2 japonesa, 1/8 choctaw-chickasaw, 1/4 negra, 1/16 irlandesa, alemana, cheyenne del sur y comanche, y genera estos rasgos como constitutivos de su imagen de autora. Su carta de presentación es su multietnicidad y

no le gusta que la consideren perteneciente a alguna ‘raza’ particular. Probablemente sean también estas características las que lxs editores intentaron reforzar en su figura autorial externa al utilizar en sus portadas imágenes referentes a la exhibición de una poesía social centrada en la violencia y la etnicidad como puede verse en *Sin* (1986) (fig. 15) y *Greed* (1994) (fig. 16).

³³ Me refiero particularmente a la realizada por Elizabeth Farnsworth y a la de Lawrence Kearney y Michael Cuddihy.

Ai, además, aparece en dos de las portadas de sus libros; en la de su primer poemario, *Cruelty* (1973) su cara se encuentra en la portada con las manos a los lados de su cabeza y un abrigo de pelo probablemente proveniente de alguna de las etnias a las que pertenece o que justamente está puesto para sugerir exotismo. Está volteando ligeramente a un lado, aunque llega a verse su cara completa y a apreciarse sus peculiares rasgos faciales (fig. 17). En su cuarto poemario, *Fate*,

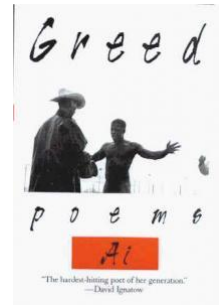


fig. 16

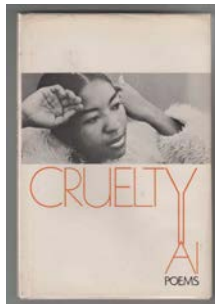


fig. 17

vuelve a aparecer ella en la portada, de perfil y con una vestimenta muy elegante en color blanco (fig. 18). En ninguna de estas fotos Ai mira directamente hacia al frente. Tampoco le gusta mucho hablar de sí misma. Cuando le preguntan si las anécdotas en sus poemas son vivenciales responde que ella habla desde la perspectiva de otrxs, de personajes que ella ha elegido para representar, como si

se tratara de una obra de teatro. Dice que sí hay vivencias tuyas en algunos casos, pero no cuáles.

Al igual que Kim Addonizio, Ai sabe que la poesía que utiliza el modo confesional suele ser considerada producto de la vida de lx poeta y, como puede verse en esta cita de la entrevista que le hicieron Lawrence Kearney y Michael Cuddihy, ella decide deslindarse de esta perspectiva:

My characters are just who they are—they're not, you know, vehicles for my own voice that much. My characters aren't me; some are archetypes, some are people I knew, most are made up. I used to preface my readings with a statement that I hadn't been pregnant and had never had an abortion—because people tended to believe all those things in *Cruelty* had happened to me. Which seems pretty naive. (Kearney, párr. 21)

La imagen de autorx interna de Ai, es decir aquella relacionada con su multiculturalidad y por lo tanto una amalgama de posibilidades, tiene una profunda relación con su *ethos* ya que, como mencioné anteriormente, Ai escribe monólogos dramáticos, herramienta que le permite mostrar realidades terribles, intensísimas y muy personales. En ellos les da voz a personas pobres, marginalizadas y en muchos casos, personas que han sido maltratadas, además de que deja ver su interés

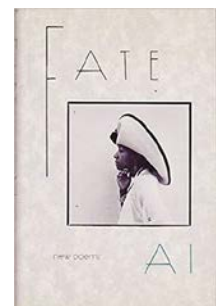


fig. 18

afectivo por las diferencias étnicas y culturales. Así, pese a que la poesía posconfesional no se basa en el relato autobiográfico verídico, de cualquier manera, la figura autoral interviene en la interpretación de los poemas, considerando su relación con el contexto mencionado: “el *ethos* se elabora [...] a través de una percepción compleja que moviliza la afectividad del intérprete, que extrae sus informaciones del material lingüístico y del contexto” (Maingueneau, “L’ethos”, 4, mi traducción). Aquí un fragmento del poema “Woman to Man” perteneciente a su primer libro de poemas *Cruelty*:

We don’t mix, even in bed,
where we keep ending up.
There’s no need to hide it:
you’re snow, I’m coal,
I’ve got the scars to prove it. (Ai, 8-12)

Este poema habla de las diferencias que la ‘raza’ puede generar incluso entre dos amantes. De hecho, el *ethos* de Ai también nos indica su preocupación por mostrar las complejidades y contradicciones del ser humano en donde la violencia puede existir en ambientes de amor.³⁴ Pongo ahora como ejemplo el poema “Twenty-year Marriage” del mismo libro, que habla de un matrimonio de veinte años en el que ambos se han lastimado, pero siguen juntos:

Hurry. I’ve got nothing on under my skirt tonight.
That still excites you, but this pickup has no windows. [...]
I’m the same size, shape, make as twenty years ago,
but get inside me, start the engine;
you’ll have the strength, the will to move.
I’ll push, you push, we’ll tear each other in half. (4-5, 8-11)

Como mencioné anteriormente, el *ethos* puede cambiar en cada texto, y en el caso de las técnicas de Ai esta situación se multiplica, sin que ello signifique que estas características específicas retraten las preferencias de la poeta de carne y hueso: “el lector se hace una imagen del escritor

³⁴ “The distinction between my ‘sex-and-violence’ poems and others you might read is that in mine the characters love each other” (Kearney, párr. 17).

con la ayuda de las diversas huellas que éste deja. Así, la imagen de autor se distingue de la del narrador, que, en lo que concierne, está incluido en el universo de la ficción” (Meizoz, 90). De igual modo, su imagen autoral interna y externa están más relacionadas con su escritura que con su vida personal de la cual no le interesa hablar ni que se identifique en sus poemas.

2.1.6 SHARON OLDS ESCRIBE SOBRE SU VIDA

Finalmente hablaré de Sharon Olds (1942) quien no necesita presentación. Al hacer la búsqueda de su nombre en Google, aparecen casi 16 millones de resultados. A diferencia de Kim Addonizio y Ai quienes tienen algunos premios y su reconocimiento se circunscribe al territorio estadounidense, Olds es una poeta muy conocida en Estados Unidos y también a nivel mundial. Sus múltiples premios entre los que destacan el Pulitzer, la beca Guggenheim y las más de cien antologías en las que se han publicado sus poemas, además de un estilo intenso e incisivo que aborda temáticas como el sexo, el dolor, la familia y el cuerpo han sido alabados, pero también criticados.

Desde la publicación de su primer libro *Satan Says* (1980), la poesía de Olds ha dado de qué hablar a críticxs y lectorxs, al causar un gran impacto. Podría decirse que Sharon Olds es una de las poetas con las que más puede identificarse la poesía posconfesional y es que trata los mismos temas de lxs poetas confesionales sin tener miedo de tocar situaciones incómodas y desagradables. Sin embargo, además de ser una autora conocida, su figura autoral externa es también la de una



fig. 19

autora seria y de culto. Tal vez por esto su imagen no circula en las portadas de sus libros. El único que encontré con su foto en la portada es una selección de poesía llamada *La materia de este mundo* publicada en Argentina, en donde Sharon aparece vestida de negro y pensativa, en una pose algo neutral lo cual es congruente con su discreción en cuanto a la exposición mediática (fig. 19). No da

muchas entrevistas, de hecho, una de las más importantes, que dio una mejor idea de quién era Sharon Olds y cómo escribía, se publicó hasta 2008 en *The Guardian*. En esta entrevista, confiesa por primera vez que escribe sobre sus vivencias y experiencias, cuestión que había evadido por años, pero afirma que “once a poem is written, and I like it enough to type it, and it’s rewritten, and maybe published, and I’m in front of people, reading it aloud – I’m not too embarrassed by that. It doesn’t feel personal. It feels like art –a made thing– the «I» in it not myself anymore” (*The Guardian*, párr. 21). Así, la imagen interna que Sharon proyecta es la de una poeta con confianza de sí misma que logra transformar las vivencias propias en poderosos poemas que al hacerse públicos siente distantes de su yo.

Como se ha visto anteriormente, “el *ethos* es una noción discursiva, éste se construye a través del discurso, no es una ‘imagen’ del locutor exterior a la palabra” (Maingueneau, *Le discours littéraire*, 205), es por eso que, aunque Olds no lo haya expresado en alguna entrevista, se puede encontrar en sus textos algunas características constantes como lo es la insistencia por recordar el momento exacto. Particularmente, me refiero al *ethos* autorial del poemario *The Father* (1992) del que es posible inferir una obstinación por entender los sucesos alrededor de la muerte del padre. Este libro abarca los sucesos desde que la hija sabe que el papá va a morir hasta después de su muerte. Se trata de un *ethos* obsesivo que produce el efecto de hacernos pensar que éste pudiera ser un rasgo de personalidad de la autora misma. Por ejemplo, hay una serie de poemas escritos alrededor del momento de la muerte del padre: “Wonder”, “My Father’s Eyes”, “The Last Day”, “The Exact Moment of His Death”, “His Smell”, “The Dead Body”, “Death”, “After Death”, “What Shocked Me When My Father Died”, “Death and Murder”, “I Wanted to Be There When My Father Died”. Como ejemplo, los versos siguientes que pertenecen al poema “The Exact Moment of His Death”:

When he breathed his last breath, it was he,

my father, although he was so transformed
no one who had not been with him
for the last hour would know him. (Olds, 1-4)

La apreciación del cambio de estado del padre de un momento a otro es brutal; aunque su cuerpo sea el mismo, la muerte lo ha tornado irreconocible. Sharon Olds analiza las implicaciones de su muerte, no en cuanto a ella y la falta que le hará, o a la trascendencia de su alma, sino en cuanto a la transformación de su cuerpo particular, como en los siguientes versos del poema “His Smell”:

In the last days of my father’s life
I tried to name his smell – like yeast,
ochre catalyst feeding in liquid,
eating malt, excreting mash–
sour ferment, intoxicant, exaltant, the
strong drink of my father’s sweat,
I bent down over the hospital bed
And smelled it. (1-8)

Se trata de una descripción burda, cruda de los momentos que anticiparon la muerte, en donde la voz poética incluso decide tener un contacto directo con lo desagradable. Así, seguirá describiendo poema a poema que su padre era, sobre todo, cuerpo, por lo que justo después de su muerte, ella se fija en lo siguiente:

I felt the dryness of his lips under
my lips, I felt how even my light
kiss moved his head on the pillow. (21-23)

Además de la obsesión por recordar, otros rasgos que se desprenden del *ethos* autorial de este libro son el interés por las transformaciones del cuerpo, hora a hora, además de la reiterada descripción de lo escatológico o repulsivo. Algunas de estas características se repetirán en otros de los textos de Olds, aunque de maneras distintas. Otras, no. Así, lo que lx lectorx construya de ella a partir de un texto u otro, será siempre un acercamiento, nunca una realidad de lx autorx de carne y hueso.

Si bien es cierto que en estas cuatro poetas la figura autorial tiene características similares debido a que sus textos tienen un común denominador (por los temas e intereses de su poesía), las

diferencias entre ellas también tienen que ver con cuestiones temporales y de distintas intenciones por parte de las autoras. Resultaría interesante volver a otros textos para analizar distintos *ethos* que pueden desprenderse de ellos. Más allá de si estas autoras modificaron su imagen autoral y en qué grado, habría que considerar también que la figura autoral que crearon tanto ellas textual y discursivamente, como la crítica externa, han moldeado lo que *son* para nosotrxs, sus lectorxs.

2.2 ¿PARA QUÉ AUTOFICCIÓN?

Es imposible negar que la publicación de “La muerte del autor” de Roland Barthes a finales de los años sesenta, así como los estudios de la teoría de la recepción una década antes, pusieron en tela de juicio la manera en que se analizaba la literatura.³⁵ Desde estas preceptivas, la figura autoral es disminuida o eliminada y la antigua equiparación del sujeto literario con aquel físico se ha visto enteramente cuestionada. Actualmente es casi imposible imaginar que en un trabajo académico se hable del narrador de una novela como lx autorx mismx,³⁶ a pesar de las señas biográficas que éste pueda tener. Algo parecido sucede en el caso de una obra teatral. Sin embargo, la poesía parece estar en una situación particular. Como menciona Laura Scarano, “ni siquiera un siglo de saneamiento metodológico para depurar de sustancialismo al yo lírico y superar la convencional atribución del poema a su autor real, han sido suficientes para eliminar nuestros prejuicios a la hora de interpretar el juego de la subjetividad del género lírico” (ctd en Ferrero, 115). Pareciera que el legado normativo del género, considerado históricamente como no ficcional³⁷ siguiera vigente.³⁸

³⁵ Existen muchas otras disciplinas que han cuestionado la equivalencia del sujeto de enunciación con el sujeto autoral como la Pragmática de la comunicación, la Teoría de la enunciación, entre otras.

³⁶ A menos que el estudio abarque cuestiones autoficcionales o autobiográficas, por ejemplo.

³⁷ Como se vio anteriormente, en su *Vorlesungen über die Ästhetik*, Hegel argumenta que la poesía épica – posteriormente decantada en la narrativa–, debe tratar las acciones que ocasionan los accidentes del mundo exterior, mientras que la poesía lírica manifiesta las emociones propias al equiparar inequívocamente al yo lírico con el escritor de carne y hueso.

³⁸ Más adelante, mencionaré la perspectiva de Käte Hamburger respecto a la poesía desde su concepción del ‘statement-subject’.

Por otro lado, desde la perspectiva de lx lectorx en el sentido más amplio, sucede con frecuencia algo similar. En la práctica, como dice Billy Collins:

we find that readers of contemporary poetry still make deep emotional investments in the poets (not the «speakers») whom they love to read. Despite our care in discriminating between the voice on the page and the biographical poet, despite our ability to distinguish linear memory from spatial memory, and willed memory from *mémoire involontaire*, we retain a felt, post-Romantic attachment to the author as a reliable self-expressive source—an equivalent to the human voice we hear arising from print. We may say one thing in discussion but feel something different when we are alone with the page. (89)

De esta manera, existe una inclinación por pensar al género lírico como un discurso de la sinceridad, portador de verdades del yo, al considerar como modo de enunciación lírica por antonomasia el uso del deíctico ‘yo’. Si bien es verdad que lo anterior implica una predisposición tanto metodológica como pragmática, también funciona como punto de partida para el género híbrido de la autoficción.

2.2.1 ¿ES POSIBLE LA AUTOFICCIÓN EN LA LÍRICA?

Históricamente han existido variados nombres y formas para las diversas ‘escrituras del yo’.³⁹ Sin embargo, un concepto ampliamente debatido y muy estudiado en las últimas décadas es el de la ‘autoficción’. Este término ha sido abarcado y teorizado sobre todo por académicxs franceses y surgió para hablar de textos narrativos, en particular novelas. Se trata de un término probablemente acuñado por Serge Doubrovsky en 1977 en su novela *Fils* y que pone en tensión conceptos como autoría, narrador y personaje en un texto ficcional. De hecho, este modo literario designa una indeterminación genérica. Como dice Manuel Alberca “se trata de novelas que parecen autobiografías, pero también podrían ser verdaderas autobiografías que se presentan como novelas,

³⁹ En la tradición en lengua inglesa se le suele llamar *life writing*. Se trata de un género literario que incluye las autobiografías, la epístola, el diario íntimo, entre otros.

en cualquier caso, las considero como la excepción o el desvío de la regla y una ‘tierra de nadie’ entre el pacto autobiográfico y el novelesco” (64).

Así, aquello que se crea al situarse frente a un texto de este tipo es un ‘pacto ambiguo’, en el cual, si bien no se puede tener la certeza de que existe una equivalencia entre lx autorx, narrador y personaje –la cual haría pensar en un texto meramente autobiográfico–, tampoco existe la certeza de que no la hay –como para pensar en un pacto ficcional propio del género novelístico–. Lx lectorx, entonces, al no lograr diferenciar lo ficticio de los hechos, sella un pacto ficcional sin dejar de lado el autobiográfico, es decir, crea un pacto ambiguo. Siguiendo esta idea, en la autoficción no se trata de discernir si lo que se nos cuenta es verdad o ficción. En cambio, habrá elementos llamados ‘autobiografemas’ o ‘realemas’ que serán los que nos llevarán a pensar el texto no sólo como ficcional. Existen dos mecanismos de ‘identidad nominal’, es decir, de la identificación de lx autorx con el narrador y personaje; la ‘explícita’ que funciona mediante el signo onomástico (el nombre propio) y la ‘implícita’ en donde hay señales textuales que cumplen una función identificadora en el texto. Estos elementos no ayudarán a verificar la exactitud de los datos en el texto, sino que advertirán su consistencia ambigua que es lo que interesa en la autoficción.

Como se ha visto, los ejemplos anteriores se refieren a obras narrativas. Sin embargo, Laura Scarano, en libros como *Vidas en verso: autoficciones poéticas* o *Los lugares de la voz. Protocolos de la enunciación literaria*, ha estudiado la autoficción también en la poesía, al advertir al género lírico cercano a la ficción, más allá de las predisposiciones que suelen tener lxs lectorxs frente a la poesía. Incluso, la locación intermedia de la poesía entre el ejercicio de la autobiografía y la ficción confirma la posibilidad autoficcional del género. De hecho, Käte Hamburger en su texto “The Lyrical Genre” habla del yo lírico desde una perspectiva intermedia. Para ella, desviándose un poco de la perspectiva de Hegel –en donde se equipara al yo lírico con el poeta de carne y hueso– y la de críticxs contemporáneos –quienes la consideran mera ficción–, la poesía pertenece a la enunciación

real en donde el yo lírico, que ella llama 'statement-subject', no es un yo personal sino una función lingüística que puede o no equipararse al yo de carne y hueso ya que "there is no exact criterion, neither logical nor aesthetic, neither intrinsic nor extrinsic, that would tell us whether we could identify the statement-subject of a lyric poem with the poet or not" (Culler, 107). En el caso de la poesía confesional y posconfesional estos rasgos son llevados al extremo por lo que, aunque lxs lectorxs saben que este tipo de poesía no es factual, la experimentan como una realidad, muy parecida al pacto ambiguo que encuentra Manuel Alberca en la narrativa autoficcional: "we experience the lyric statement as a reality statement, the statement of a genuine statement subject, which can be referred to nothing but the subject itself. And precisely what distinguishes the experience of lyric poetry from that of a novel or a drama is that we do not experience a poem's statements as semblance, as fiction or illusion" (Hamburger ctd en Culler, 106).

De esta manera, aunque la identificación de los hechos del poema con lx autorx esté indeterminada, la poesía confesional y posconfesional realiza sentencias reales sobre este mundo. Ahora, en lo que respecta a las formas en las que puede realizarse esta autoficción, existen diversas gradaciones que van desde la escritura en primera persona en la que lx poeta desea recrear sucesos de su pasado, sin darse cuenta de que la memoria privilegia ciertos eventos e incluso puede llegar a crear reminiscencias de cosas que jamás ocurrieron, hasta el ejercicio intencionado de la *illusio* autobiográfica en la que lx poeta puede presentar hechos irreales como si hubieran sido ciertos, en donde aquello que importa son los mecanismos mediante los cuales se hace creer esta ilusión. En cualquiera de estos casos existe la impostación de un 'yo' íntimo, con guiños autobiográficos.

2.2.2 ESTRATEGIAS DE LA AUTOFICCIÓN

Al ser la contraportada del libro *Fils* de Serge Doubrovsky el origen del término 'autoficción', su definición fue generándose poco a poco, por lo que tanto Doubrovsky como lxs teóricxs de la época

moldearon y reconfiguraron el término. Al principio, la autoficción se estudiaba desde la escuela francesa y hasta hace poco comenzó a tomarse en cuenta en la inglesa. Además, en ambas escuelas tiene distintas preocupaciones, “whereas French writers of autofiction are dedicated to searching for an impossible truth in their work, Anglophone writers address themselves to the construction of the self in writing” (Dix, 20). A diferencia de la autobiografía convencional, la autoficción anglófona rompe con la idea de que lx narradorx o voz poética deba de referirse a hechos estables y factuales. Dix define la autoficción como “a form of autobiographical writing that permits a degree of experimentation with the definition and limits of the self, rather than the slavish recapitulation of known biographical facts” (Dix, 3). Por ejemplo, las biografías y autobiografías convencionales suelen ser escritas por o sobre personajes famosos además de contar los hechos importantes de sus vidas. En cambio, la autoficción suele retratar hechos aparentemente insignificantes sobre seres comunes y corrientes.

La experiencia constitutiva del texto será la de explorar al yo del *statement subject* del que habla Hamburger. Es decir, la autoficción sirve para la autoexploración y autoexperimentación de lx autorx que se está autorrepresentando en ella. Incluso dentro de la autobiografía contemporánea existe una preocupación por dejar de pensarla como un género que describe la realidad, y más bien considerar su posibilidad de agencia que implica no escribir lo que se debe contar o lo que se espera que se cuente según los discursos dominantes de poder ya que “when a writer is seen in relation to the dominant discourses of power s/he was simultaneously inscribing and resisting, the «innocence» of autobiography as a naive attempt to tell a universal truth is radically particularized by a specific culture’s notion of what truth is, who may tell it, and who is authorized to judge it” (Gilmore, 107). Así, la autoficción o autobiografía actual desestructura el concepto de autoridad en la autobiografía convencional para generar una autorepresentación activa y consciente.

En un inicio la autoficción para Doubrovsky requería la existencia del nombre propio de lx autorx en la obra para crear la homologación del personaje con lx narradorx. Laura Scarano llama a esta escritura en primera persona la ‘marca de nombre’ que es la estrategia más común en textos autoficcionales. Sin embargo, existen otras formas de crear ese vínculo de afinidad con el personaje como lo es la edad, la ocupación, los intereses culturales, etc. (Martens, 52). Se trata de eventos que podrían equipararse a lx autorx por el tono íntimo, las experiencias vergonzosas, o incluso, debido a alguna similitud que se encuentre con el poeta de carne y hueso. Como he mencionado, la autoficción está mucho más interesada en crear un texto de naturaleza ambigua que en contar una verdad unívoca. Por eso utiliza herramientas propias de la ficción como el “stream of consciousness, radical shifts in narrative perspective, a loose or open-ended causality and an open-ended symbolism that renders meaning opaque and elusive” (Dix, 3) que no suelen ser estrategias utilizadas en géneros meramente factuales como las biografías o autobiografías. También tiene un interés por la experimentación formal, que puede ser la hibridación entre varios géneros que incluyen a la novela, el ensayo, la narrativa y la *memoir*. Mediante estas estrategias, la autoficción desencadena efectos de lectura muy distintos a los de la ficción o los de la autobiografía, al habilitar diversos juegos, como lo es la creación de personajes que guardan similitudes con lx autorx u otras figuras y el distanciamiento del ‘yo’ factual a través de la ficcionalización y creación de múltiples universos posibles.

2.2.3 LAS POSIBILIDADES DE LA AUTOFICCIÓN

A diferencia de siglos pasados donde el concepto de realidad parecía más estable, la época contemporánea ha evidenciado que la objetividad es imposible pues está filtrada por la perspectiva de un sujeto. Así, simplemente al narrar la experiencia de lo que se ha vivido, ya existirían distorsiones de la memoria. En el caso de la autoficción a lo anterior se le agrega la intención de

ficcionalizar el contenido de los recuerdos. Pero, ¿qué implicaciones tiene esta conciencia al escribir sobre la vida propia? Como dice Dix, la autoficción “is less concerned with faithfully reporting what its protagonist did, or even how that person thought and felt, and is more concerned with the speculative question of how that subject might respond to new and often imagined environments” (Dix, 6), por lo que genera otra manera y otras posibilidades de experimentar lo factual, así como otro modo de ver la realidad: “this is not to say that autofiction denies the categorical existence of truth as such, but is to suggest that the truths that autofiction tells often exist in the order of symbolic meaning rather than as the revelation of empirical fact” (Dix, 13). Al colocarse la autoficción en la ambigüedad, lx lectorx percibe que hay posibilidades de que el texto sea vivencial, y esto lo hace ser más empáticox. De hecho, Jensen considera que la tensión entre los géneros y la ambigüedad inherente a la autoficción posmoderna proveen un espacio para interrogar los complejos modos en que el arte constituye lo humano y especula sobre las implicaciones de esta idea en el avance de los derechos humanos: “generating empathy in distant spectators is the first and most important step in addressing human rights violations. Human rights [...] [are] nothing more than the historical expansion of our capacity to empathize: expanding our circle of concern beyond our kin, our community, our region, our religion, our nation-state” (Jensen, 66).

En el caso del retrato de las enfermedades, la autoficción también juega un papel importante pues sensibiliza a lxs lectorxs y pone énfasis en los factores sociales que influyen en la experiencia de la enfermedad, al encarnar la voz de lx enfermx que los sufre o de sus familiares más cercanos: “the act of telling stories of sickness allows for a reorientation and reformulation of the experience and serves to restore the voice of the patient, which has often been lost through the reductionist biomedical focus on the body and disease” (Matthews, 126). Al pensar en la autoficción como una forma de adentrarnos a la intimidad de los sujetos, desde su posibilidad de agencia, se puede repensar la experiencia humana desde una perspectiva más amplia, y enfocada en los afectos y la

subjetividad:⁴⁰ “autofiction, via the conceptual complexity and indeterminacy of the *interesting*, constitutes humanity as a distinctive kind of aesthetic subject, one whose *intersubjectivity* generates an intimate version of «literary empathy», an intimacy, that may, finally, support and enable empathetic and rights-advancing humanity” (Jensen, 80). Así se constituye una autoficción política y feminista que visibiliza aquella mitad de la experiencia humana –la femenina, la íntima, la doméstica, la de lo grotesco y las pequeñas cosas– que la literatura hegemónica escrita por hombres suele dejar de lado según dice Joana Russ.

2.2.4 AUTOFICCIÓN CONSCIENTE

Cuando las autoras posconfesionales hacen uso de la autoficción, lo hacen para representarse a sí mismas. Como dijo Sylvia Aguilar Zéleny en uno de sus cursos: lo más importante en la autoficción es el yo que construimos en la ficción.⁴¹ Esto no quiere decir que cuenten sus experiencias personales tal y como las vivieron, sino que incluso se meten en la piel de otrxs para contar el modo en el que podrían haber sido sus vivencias. En el caso particular de Ai: “The voices she creates are of her and also outside of her” (Komunyakaa, 15). Se trata de un ejercicio de desdoblamiento en otros personajes que, sin embargo, crea una sensación de empatía o, mejor dicho, de acercamiento. Como ejemplo su poema llamado “The Country Midwife: a Day”:

I bend over the woman.
This is the third time between abortions.
I dip a towel into a bucket of hot water
And catch the first bit of blood,
as the blur-pink dome of a head breaks through.
A scraggy, red child comes out of her into my hands
like warehouse ice sliding down the chute.
It’s done, the stink of birth.

⁴⁰ Además, al tomar en cuenta el análisis sobre las emociones que hace Sara Ahmed y que retomo con la protesta afectiva, esto cobra un sentido más amplio.

⁴¹ Me refiero al curso *Los libros del yo. Taller de autoficción* que impartió Sylvia Aguilar Zéleny en Casa Tomada el 7 y 9 de enero de 2020 <<https://www.casatomada.com.mx/autoficcion>>.

[...]
I lift my short, blunt fingers to my face
And I let her bleed, Lord, I let her bleed. (1-8, 15-16)

Ai cambia de máscara dependiendo del efecto que quiera lograr y lo hace mediante la descripción de pequeños detalles que caracterizan a sus personajes como si se tratara de una obra de teatro. Tal y como dice Komunyakaa:

For Ai, the page was always her stage, and the voices in her poems were hers and they weren't hers. She mastered the shape-shifter's voice not as a form of ventriloquism, but through a unique personification where the most unspeakable acts still speak to us and where we are frightened by our own most secret thoughts and daydreams through acts of imaginative participation. She created characters that earned our attention. (14)

Si bien no podría afirmarse que Ai vivió la situación mostrada en "The Country Midwife: a Day" tal y como nos la cuenta, la forma en que explora la experiencia del yo genera una cercanía y una exposición de las emociones que es fundamental en la protesta afectiva al permitir dilucidar la manera en que operan socialmente los afectos. En palabras de Meg Jensen: "such texts engage readers' curiosity and empathy, precisely because they proclaim their fictional status while simultaneously hinting that there may be truths hidden within" (76).

En cuanto a Kim Addonizio, me referiré a dos ejemplos específicos en los que es evidente su uso de la autoficción. Ambos se encuentran en el libro *Lucifer at the Starlite*. En el poema "The Matter" hay un verso que llama la atención: "Some men will want to fuck your poems, and instead they will find you" (13); en él, Kim enfatiza la distinción que existe entre la imagen que proyecta textualmente y la persona que ella realmente es, pero la cual no se corresponde con quien se espera que sea. Es decir, en tan solo este verso, Kim problematiza la autorreferencialidad esperada. Sin embargo, esta afirmación se encuentra dentro de uno de sus poemas por lo que se trata de una estrategia metatextual de difuminación de fronteras entre lo vivencial y lo textual. Por utilizar el término que utiliza Laura Scarano, Kim Addonizio se encuentra en el 'dilema del borde':

Todas las especies discursivas calificadas como autobiográficas se instalan en lo que se ha llamado el *dilema del borde* (desde Jean Starobinski a Jacques Derrida), porque se trata de textos que trabajan sobre una virtual relación de semejanza entre discurso y vida, sujeto histórico y sujeto textual. No podemos separar radicalmente vida y obra, pero tampoco podemos explicar directamente una por medio de la otra, sino que tenemos que transitar por ese vaivén o *borde paradójico*, constitutivo de la autobiografía. ¿Es posible tal desplazamiento? ¿O ambos órdenes son irreductibles? De hecho, la lectura contribuye a cimentar la ilusión de que esto es posible. El análisis formal no puede discriminar por sí solo la consideración ficcional del género autobiográfico. (*Palabras en el cuerpo: literatura y experiencia*, 87)

Como se vio anteriormente en cuanto a Ai, este borde paradójico genera cierta empatía o cercanía con lxs lectorxs, que al mismo tiempo no tienen la certeza de en qué plano está lo que se dice. Esta relación de semejanza permite juegos como los de este otro poema de Addonizio:

I love you but I'm married
I love you but I wish you had more hair.
I love you more.
I love you more like a friend.
I love your friends more than you.
I love how when we go into a mall and classical muzak is playing, you can always name the composer.
I love you, but one or both of us is/are fictional.
I love you but «I» am an unstable signifier.
I love you saying, "I understand the semiotics of that" when I said, "I had a little personal business to take care of."
I love you as long as you love me back. ("Forms of Love", 1-10)

El poema continúa con la misma estructura sintáctica de anáfora (I love you...) y versos más tarde vuelve a mencionar el cabello, pero esta vez dice: "I love your hair" (19) lo cual contradice el primero "I love you but I wish you had more hair" (2). Más tarde, un verso antes del final, hay una tercera mención del cabello: "I love everything about you except your hair" (30). Kim Addonizio muestra las complejidades y contradicciones del deseo, al tiempo que juega con distintas perspectivas del *I*, pero también en varias partes se confunde el *you* al crear un poema que podría calificarse como polifónico. También menciona explícitamente la inestabilidad de los significantes y la ficcionalidad del yo. Así, pretende confundir a lx lectorx acostumbradx a encontrar una homogeneidad en el yo lírico de los poemas, ya que, en este caso, "el poema no podría ser

considerado ya la resultante estática –ni estética– de un yo y/o de un mundo, sino que yo y mundo confunden ahora sus límites, impulsados por la actividad del poema” (Kamenzain, 12).

Así, Kim Addonizio deconstruye al *I* y al *you*. Podría decir que comparte las reflexiones de Judith Butler respecto a la identidad, en donde unx podría desear algo en un momento del día, y tres horas después algo completamente distinto ya que la imposición social es la que nos hace querer ser siempre congruentes, a pesar de que nuestro impulso sea el de contradecirnos (305). Como puede verse, el uso de la autoficción por parte de las autoras está relacionado con su *ethos* o imagen autoral textual ya que es a través del texto, pero en referencia a su corporalidad como suelen difuminar las barreras entre el pacto autobiográfico y ficcional.

3. LAS IMPLICACIONES POLÍTICAS DEL ESTILO POSCONFESIONAL

Las características en las que más me interesa profundizar en este trabajo están relacionadas directamente con las implicaciones políticas de la poesía posconfesional. La idea de que “lo íntimo es político” tiene diversos alcances, dentro de ellos, evidencia esa otra mitad de la experiencia de la humanidad que suele no considerarse representativa al mostrar a la masculinidad como ‘normativa’ y a la feminidad como ‘anormal’ o ‘especial’, lo cual “permite a los hombres *no* vivir el sufrimiento femenino como algo representativo del sufrimiento *humano*, y por tanto masculino. El sufrimiento femenino es... menos relevante, menos significativo, menos amenazador que el dolor que experimentan los hombres” (Chesler, 211). Así, en la mayoría de los casos los temas que abarca la poesía posconfesional son atribuidos históricamente a las mujeres, además de que son muchas las escritoras mujeres que emplean este estilo poético. Políticamente esto tiene un alcance; hablar es hacer existir una experiencia concreta en otras realidades, ponerlas en evidencia. Por si fuera poco, la experiencia íntima en general (de los hombres, de otras culturas, etc.) también está poco visibilizada por lo que la poesía posconfesional funciona como una manera de hacerla existir públicamente en el mundo.

Así, en lugar de tratar temas evidentemente políticos, lxs poetas que escriben poesía posconfesional presentan una postura política a lo largo de su trabajo, es decir: “The awareness of the political dimension is pervasive among these poets, but it is not typically a polemical or ideological matter. Rather, the political insights of these poets are diffused throughout their work” (Rubin, 20). Como menciona Katha Pollitt: “There’s politics and politics. I doubt that I’d sit down and write a poem against nuclear war or in favor of the ERA, because there isn’t much to say on those subjects that can’t be said in a magazine article. But politics is more than newspaper headlines. It’s how you see the human condition in our time, your view of life” (Pollitt ctd en Rubin, 20). Es por esto que más allá de considerar que “first-person lyrics can embrace a larger

social vision, achieving revelation over narcissism, universal resonance over self-referential anecdote” (Graham y Sontag, 6), la exploración de la emocionalidad y la intimidad en la poesía dan paso a una protesta afectiva que tiene en sí un alcance político muy poderoso.

En este capítulo exploraré los recursos más recurrentes que constituyen la poética de la poesía posconfesional dentro de los libros *Tell Me* (2000) de Kim Addonizio, *Cruelty* (1973) de Ai y *The Father* (1992) de Sharon Olds. Debido a que, como se vio anteriormente, hay muchos elementos que la conforman, aquí trataré, uno a uno, aquellos relacionados con las temáticas utilizadas, la escritura en primera persona, el cuestionamiento de los paradigmas tanto poéticos como sociales, la expresión de la intimidad, así como el alcance político de las emociones. De este modo, veré cómo estos recursos textuales a veces de forma implícita, y otras de modo manifiesto, pretenden subvertir el discurso hegemónico de un modo parecido al que Hutcheon encuentra en el posmodernismo que “has a contradictory relationship to what we usually label our dominant, liberal humanist culture. It does not deny it [...]. Instead it contests from within its own assumptions” (6). Mediante la reflexión crítica y al reconocer las contradicciones de la sociedad capitalista en la que se encuentran, estos textos proponen una de las posibles maneras de acercarse a una literatura del yo: la poesía posconfesional.

3.1 LA PROTESTA AFECTIVA

Para Vivian Gornick el interés por la escritura experiencial en nuestra época podría explicarse desde la necesidad por dar testimonio. Se desea conocer la vida de las personas comunes y corrientes. Se desea reflexionar sobre diferentes realidades. Se desea sentir lo que lx otrx siente. Desde hace unos años, en la academia existe una apuesta por el ‘giro emocional’ o el ‘giro afectivo’ que ha resignificado los estudios literarios y de las ciencias sociales. Se trata de una ruptura con la epistemología basada en oposiciones como razón / cuerpo y objetividad / subjetividad, en donde el

primer término parece estar sobre el segundo, que además suele tener una posición femenina devaluada, y que estructura el pensamiento heteronormativo occidental (Ahmed, *La promesa*, 37). Así, en muchas ocasiones, el análisis teórico se suele realizar intentando ser objetivo y frío, al dejar de lado la emocionalidad. Sin embargo, ¿cómo puede comprenderse al ser humano si no es desde su subjetividad? Como dice Helena López, “las emociones y afectos *son* propiedades y estados internos de los sujetos” (“Emociones”, 261) y estas emociones están integradas por elementos expresivos, fisiológicos, conductuales y cognitivos, además de modificadas culturalmente. Por ejemplo, para comprender el miedo no sólo habría que entender qué lo causa y por qué sino qué discursos está generando respecto a lo que ocasiona ese miedo y la marca que deja en los cuerpos que lo sienten.

Socialmente las emociones negativas son evitadas ya que alejan al individuo de su propósito de ser feliz,⁴² sin embargo, no hay que subestimar

el potencial político de los afectos negativos como plataformas posibles desde las cuales transformar la realidad, movilizar formas colectivas de organización y producir demandas políticas interseccionales desde las cuales agenciar espacios novedosos que, a través de la capacidad desalienante de su incomodidad, reactiven los repertorios cancelados de otras formas de imaginación política. (Cuello, 18)

Es por esto que las emociones y afectos podrán dar cuenta de la experiencia humana desde una perspectiva más amplia con múltiples variables ya que en distintas épocas y lugares, la tristeza y la alegría se han expresado de modos disímiles y han tenido diversas implicaciones. Audre Lorde, por ejemplo, sitúa al enojo como centro de la lucha feminista y antirracista. En el caso de esta tesis, uso el término ‘protesta afectiva’ partiendo de las ideas propuestas por Sara Ahmed en su *Política cultural de las emociones* y *La promesa de la felicidad*, del giro afectivo que estudia Helena López en su artículo “Emociones, afectividad y feminismo”, en conjunción con la premisa feminista “lo

⁴² Al respecto véase *La promesa de la felicidad* de Sara Ahmed que es una crítica al imperativo social de estar felices y alejados de las emociones negativas.

íntimo es político”. Así, me interesa llevar la reflexión social de estas autoras a un nivel textual, a una categoría de análisis. Y que, así como se analiza la voz poética, la rima o las figuras retóricas, pueda analizarse la protesta afectiva en el poema, para de este modo dar cuenta de lo que implica socialmente que las emociones se presenten de un modo u otro en el texto.

Se trata de un deseo de llevar a la página el análisis de las emociones y advertir a la poesía, en este caso, como una reelaboración productiva de ellas. Como dice Helena López, “Uno, lo emocional es político. Dos, lo emocional es una instancia epistemológica. Es decir, conocemos cuando sentimos. Tres, este conocimiento emocional requiere de una reelaboración productiva, una traducción, para activarse como una acción transformadora” (“Emociones”, 262). Para que exista, para que lo íntimo sea político, debe salir de la vivencia para enunciarse, volverse reclamo en las marchas, volverse política pública o volverse poema a través de la protesta afectiva para así generar una acción en el mundo real a partir de los textos. Habría que preguntarse qué emociones se encuentran en el texto, de dónde surgen socialmente y qué implican, además de qué emociones produce este texto en sus lectorxs y, si son distintas, a qué podría deberse esa diferencia. Las emociones, afectos y pasiones están en la base de la política feminista, producen un saber distinto y una solidaridad afectiva. Y esta materialización de la expresividad de lo emocional se encuentra en distintos momentos de la poesía posconfesional. A través de las siguientes páginas seguiré profundizando en la idea de la protesta afectiva al tiempo que señalaré el modo en que operan las emociones de los textos mencionados y, en general, los elementos que conforman la poética posconfesional. Para comenzar hablaré de las implicaciones de escribir desde la primera persona.

3.1.1 ESCRIBIR EN PRIMERA PERSONA

Si bien la poesía es la tierra del yo, la realidad es que ha habido distintas maneras de acercarse a la experiencia personal. En cuanto a la poesía posconfesional, y al formar parte fundamental de su

poética, el escribir en esta primera persona está relacionado con la exploración de aquellas pequeñas cosas a las que el panorama general de la literatura hegemónica no pone tanta atención. Así, en este tipo de escritura el foco se encuentra en la visión personal que se tiene sobre una situación particular. Por ejemplo, cuando Kim Addonizio habla sobre su matrimonio en “Crafts Fair, Picuris Pueblo” no intenta hacer una generalización de éste, sino crear empatía –o al menos reconocimiento– con los lectorxs al expresar su propia visión de él:

Why not admit
there's no place our love will be easy again,

however far we drive into the mountains;
why not say it here, where the air
is heavy with flies, where nothing is trying

very hard to be graceful
or even kind. (*Tell Me*, 14-20)

Mediante una experiencia común y corriente en una visita a un pueblo cercano para intentar salvar su relación, el yo lírico reflexiona desde la desesperanza sobre la dificultad de su amor. La revelación en este tipo de escritura no es ‘universal’ o metafísica, sino que “descubre el misterio de lo que nos resulta familiar” (Gornick, 72). Contra la idea de que las vidas importantes merecen ser narradas en una biografía mientras que las pequeñas deben formar parte de la ficción, aparece la poesía posconfesional y autoficcional. Como dice Vivian Gornick, “una vida importante es, por definición, una vida sobre la que uno reflexiona, una vida a la que uno trata de dar sentido y acerca de la que quiere dar testimonio. (Y como sabemos) esta época se caracteriza por la necesidad de dar testimonio” (Gornick, 86).

En *Tell Me*, el interés por desdoblar a esta primera persona e indagar en sus profundidades se encuentra en los textos mismos. El poema “The Singing” habla de un pájaro que canta y en cuyo sonido se refleja el yo lírico: “I could say it's the bird of my loneliness / asking, as usual, for love, for more anyway than I have; I could as easily call it / grief, ambition, knot of self that won't

untangle, fear of my own heart” (6-8), en donde llama la atención la mención de la soledad en relación directa con el imperativo social del amor. Y más tarde lo único que podrá escuchar será al yo desprendiéndose de este canto: “I, I, I, isn’t it the sweetest / sound, the beautiful, arrogant ego refusing to disappear?” (11-12). A mi parecer éste es uno de aquellos poemas de Addonizio que pueden funcionar como una poética personal sobre su poesía; aquella fascinante exploración del yo⁴³ que se encuentra en sus textos. Por otra parte, en el caso de Ai, su nombre poético tiene la misma pronunciación que la primera persona del singular en inglés: *I*, lo cual podría ser casual y sin embargo llama la atención en una autora que explora a muchos yos en sus monólogos dramáticos. Los temas que aborda la poesía posconfesional suelen ser domésticos, sobre amor, la familia, los sentimientos y por ello considerados ‘femeninos’ y menos relevantes. Por eso, reconocer la importancia de la escritura en primera persona es un acto político.

3.1.2 ¿POR QUÉ LA FAMILIA?

Uno de los temas más recurrentes en la poesía posconfesional es la familia. El libro *The Father* (1992) de Sharon Olds que gira alrededor de la muerte del padre y la exploración de la relación entre ambos es un ejemplo perfecto de ello.⁴⁴ En muchas ocasiones la familia se vuelve el lugar propicio para que las poetisas se encuentren a sí mismas. Y en muchas ocasiones se trata de historias

⁴³ Quisiera mencionar que si bien en los poemas quien habla es un yo lírico y no importa si las autoras vivieron aquello que cuentan o no, se trata de una exploración del yo, de una inspección de lo que la autora podría haber sentido de haberse encontrado en aquella situación. Es por esto que a veces diré yo lírico para referirme a quien habla y a veces diré el nombre de las autoras. Sin embargo, no por ello me refiero a las escritoras de carne y hueso sino a su figura autoral en el entendido de que la poética posconfesional invita a establecer un grado, aunque no unívoco ni estable, de identificación entre el yo lírico y figura autoral e incluso con la autora. Así, aunque la figura autoral de Kim Addonizio exprese haber vivido algo en sus textos, esto no quiere decir que la autora lo haya hecho también, y, sin embargo, para sus lectorxs lo escrito en primera persona sí causará el efecto de pensar que le sucedió a alguien de carne y hueso, y le generará empatía, o, en el mejor de los casos, estos actos de traducción que conmueven y que serían el centro de la protesta afectiva

⁴⁴ No cito ese libro en esta sección ya que profundizaré más adelante en la manera en que Sharon Olds lidia con el duelo.

de dolor. Ai, por ejemplo, no duda en explorar aquellos lugares oscuros de las relaciones familiares, como puede verse en el poema “Child Beater”, en donde la voz poética se refiere a su hija de la manera siguiente:

I yell at her, but she keeps rocking;
back, her eyes open, forward, they close.
Her body, somehow fat, though I feed her only once a day,
reminds me of my own just after she was born.
It’s been seven years, but I still can’t forget how I felt.
How heavy it feels to look at her. (5-10)

Se trata de una disertación muy impactante en la que la hija representa los temores y lo que le desagradaba a la madre de ella misma. Además, al pensar que cuando la niña nació, siete años antes, es cuando la madre se percibía gorda y se desagradaba a sí misma, la situación se vuelve más cruda y nos lleva a vislumbrar las expectativas corporales y socialmente fundadas del yo lírico. También

Kim Addonizio se siente reflejada en su hija, aunque de forma distinta:

When my daughter confessed she’d wanted to end her life at ten–
stepped out on the window ledge and stood there, at the end

of a decision—we promised never to kill ourselves, never
to abandon each other. And I’ve never told her about the night

two years later when I came to a place of myself
where it seemed, for the first time, possible

the way a door appears suddenly in a fairy tale, where the wall was solid. (*Tell Me*, “The
Promise”, 1-7)

En este caso no existe un desagrado ante la hija, sino una identificación con lo terrible que piensa hacer. Ambas han deseado terminar con su vida. Y esto es lo que la lleva a hacer una promesa con ella, aunque más tarde piense en romperla. La hija funciona como un reflejo, pero también como la posibilidad de hacer las paces con ella misma debido al amor por alguien más, lo cual me hace pensar en cómo los vínculos afectan las decisiones y formas en que llevamos nuestra vida.

Tal y como se vio en el apartado sobre lxs poetas confesionales, las problemáticas en estos poemas reflejan aquellas existentes en la sociedad. El poema “Therapy” de la misma Addonizio recrea escenas de infancia en las que la violencia y el alcohol irrumpen: “My brother’s in the house. I close my door. / He’s in the kitchen. Bottles, knives. He breaks the lock, / drags me by one arm across the floor” (1-3) e inmediatamente el yo lírico lo revive todo, aunque se trate de algo que está contando en terapia: “my father’s drinking—Christ, the whole sick / drama of my childhood’s on display / like a document in a museum” (7-9) y que funciona como un testimonio desde la rememoración de lo que le ha hecho daño. De hecho, en muchas ocasiones, en los poemas que utilizan este estilo poético, lo que se cuenta resulta incómodo ya que no pertenece a lo que una vida debería de ser, a las emociones que una buena vida produciría. Esto se debe a que las emociones están jerarquizadas socialmente y resultan fundamentales para la existencia de la ‘prosperidad’.

Como dice Sara Ahmed:

La jerarquía entre emoción y pensamiento/razón queda desplazada, por supuesto, por una jerarquía entre las emociones: algunas son «elevadas» como señales de refinamiento, mientras que otras son «más bajas», como señales de debilidad. La historia de la evolución se narra no solo como la historia del triunfo de la razón, sino de la capacidad de controlar las emociones y de experimentar aquellas que son «apropiadas» en diferentes momentos y lugares (Elias 1978). (*La política*, 23)

Así, la expresión de las emociones no deseadas o ‘más bajas’ pone en tela de juicio lo apropiado, el deber ser.

Finalmente mencionaré un fragmento del poema “The Moment” en el que Addonizio se da cuenta de que su madre, deportista, ganadora de campeonatos de tenis y para ella, la imagen de la gracia, está envejeciendo: “She’d hurt her ribs, she explained, but it wasn’t injury / that I saw, not the temporary setback that’s followed by healing, the body’s tenacious renewal; / I saw for the first time old age, decline, the inevitable easing toward death” (3-5). En realidad, la revelación para Kim no es sólo que su madre envejezca sino la angustia al saber que ha comenzado el proceso de

decadencia, que se encuentra cada vez más cerca de la muerte. La sencilla dificultad de la madre al buscar unas llaves es la que la lleva a darse cuenta de que el tiempo ha pasado con todas sus terribles consecuencias. Si bien estas historias de dolor son distintas en cada caso determinado y es imposible sentir lo mismo que otrxs, como dice Ahmed en su libro *La política cultural de las emociones*: “El ‘conocimiento’ de esta historia como una forma de involucramiento no es un conocimiento sencillo u obvio. [...] No puedo aprender esta historia –que significa desaprender el olvido de esta historia– y seguir siendo la misma” (Ahmed, 72). Por lo que el reconocimiento del dolor en otrxs, en este caso a través de la poesía, que causa tristeza en unx, en este caso, lx lectorx, puede y debe tener consecuencias transformadoras.

3.1.3 RUPTURA CON ESTEREOTIPOS DE GÉNERO

Las autoras de escritura íntima se han situado contra los prejuicios que reconoce Joanna Russ en su libro *Cómo acabar con la escritura de las mujeres*:

privadas de una tradición, acusadas de todo tipo de cosas, de ser indecentes, ridículas, excepciones, indignas de ser amadas, de miseria, de locura y (posteriormente) de suicidio, criticadas por ser femeninas, criticadas por no ser femeninas, trabajando con las experiencias equivocadas si sus temas son calificados de femeninos, elitistas o una imitación si no lo son, condenadas en cualquier caso a ser de segunda categoría o (en el mejor de los casos) a ser anomalías. (178)

Como puede observarse, se espera que la escritora haya vivido poco para que sea una buena mujer; sin embargo, esto hace que no tenga muchas experiencias y que por lo tanto su literatura sea considerada menor. Estos prejuicios tienen un fundamento moral pues la calidad literaria se analiza con base en quien escribe además de que se piensa que la escritura de las mujeres refleja sus valores o ética personal. Incluso hay motes que se hacen pasar por etiquetas literarias cuando en realidad están relacionados con el deber ser de la época: “lo que sigue sin ser aceptable está claramente etiquetado, no como ‘indecente’ (término decimonónico), sino con el calificativo moderno de

‘confesional’” (Russ, 71). Esto tiene que ver con los temas que trata el texto literario y con lo que se considera es importante escribir. Ya desde 1929 en *A Room of One’s Own*, Virginia Woolf afirmó que:

But it is obvious that the values of women differ very often from the values which have been made by the other sex; naturally, this is so. Yet it is the masculine values that prevail. Speaking crudely, football and sport are «important»; the worship of fashion, the buying of clothes, «trivial». And these values are inevitably transferred from life to fiction. This is an important book [...] because it deals with war. This is an insignificant book because it deals with the feelings of women in drawing-room. A scene in a battlefield is more important than a scene in a shop—everywhere and much more subtly the difference of value persists. (74)

Y en algunas ocasiones el problema no tiene que ver con los temas que se abordan o la perspectiva desde la que se tratan sino con cuál es el género de la persona detrás del texto escrito pues “Los tabúes siguen siendo los mismos: sexualidad inaceptable y furia. La obra de Plath es ‘confesional’, la de Allen Ginsberg no lo es. En los hombres, la furia puede ser cualquier cosa, desde revolucionaria a estúpida, pero la mayor parte de las críticas no la calificarían de ‘confesional’” (Russ,74). Pareciera que la misma condición de ser mujer determina la manera en que los textos van a ser leídos; en muchas ocasiones sin analizar realmente su contenido.

Así, ya sea siguiendo la norma o saliéndose de ella, la escritura de las mujeres sigue siendo criticada. Tal vez sea por esto que Kim Addonizio crea su figura autoral desde la ruptura con la mujer bien portada. Ella cuenta en su libro de ensayos personales llamado *Bukowski in a Sundress* que este es un término que utilizaron como insulto para referirse a ella y en vez de tomárselo de esa forma escribió un ensayo hablando de la anécdota.⁴⁵ Este insulto se refiere a su escritura en la que habla de alcohol y amores perdidos de manera un tanto explícita. De hecho, en “Good Girl” le

⁴⁵ En el ensayo menciona que no había leído a Bukowski más que en algunos poemas sueltos y que su escritura le parece misógina. También evidencia los celos entre escritorxs, así como la intención de un jurado de perjudicarla al llamarla de esta forma.

habla a un tú autorreflexivo (un yo desdoblado) que es una mujer contenida que por portarse como debe, no hace lo que quisiera:

Look at you, sitting there being good.
After two years you're still dying for a cigarette.
And not drinking on weekdays, who thought that one up?
Don't you want to run to the corner right now
for a fifth of vodka and have it with cranberry juice
and a nice lemon slice (*Tell Me*, 1-6)

Addonizio muestra de manera apetitosa el alcohol y el irse de fiesta para convencerse de salir de su zona de confort y de “the backyard / that you're so sick of staring” (6-7) en donde expresa su hartazgo por lo cotidiano. Del mismo modo usa la seducción en poemas como “The Divorcée and Gin” en donde la ausencia de amor transforma a la botella de ginebra en el amante, y en “Affair” donde el abrir la botella de cerveza Pacífico ya es en sí una experiencia sexual: “God it's sexual, opening a beer when you swore you wouldn't drink tonight, / taking the first deep gulp, the foam backing up in the long amber neck” (1-2). Llama la atención cuando dice que había jurado no beber esta noche pues si se analiza en conjunto, *Tell Me* (2000) es un debate constante entre el placer de la bebida y lo terrible del desconocimiento o la culpa respecto a hasta donde pueden llegar los daños de éste:

and enter another morning
with aspirin and the useless ache
that comes from loving, too well,
those who, under the guise of pleasure,
destroy everything they touch. (*Tell Me*, 19-23)

Por otro lado, Addonizio utiliza el sarcasmo para desestabilizar los discursos fijos, o por ejemplo, la pregunta de Freud en su poema también llamado “What do women want?” que pretende afirmar que las mujeres son seres inasibles y complejos, a lo que la autora responde que sólo quiere un vestido rojo. ¿Cómo enuncia la voz poética lo que desea? Lo hace en términos de ruptura. Detrás de todo este poema existe un subtexto que es el de lo que la sociedad ha pensado, o dictado, que

las mujeres deben de desear, y más allá, lo que las mujeres deben ser. Así, la frontalidad del discurso presenta una posibilidad de transformación o al menos de cuestionamiento. En la misma línea, en otros de sus textos Addonizio rompe con los estatutos de la buena mujer al hablar de las partes íntimas del cuerpo masculino con la misma naturalidad con la que habla de sus pecas o sus muñecas.⁴⁶

It's true I can't forget any part of him,
not the long vein rising up along the underside of his cock,
or the brushy hair around his balls, dank star of the asshole,
high arches of his feet, strawberry mole on his left cheek— (*Tell Me*, “Beginning with His
Body and Ending in a Small Town”, 1-4)

Otro modo en que esta poeta presenta la escisión con el deber ser está en su visibilización de los fallos en el matrimonio, institución que se considera eje de la moral normativa ya que como Sara Ahmed señala en su crítica al imperativo de la felicidad, “si ciertas formas de vida promueven la felicidad, entonces para promover la felicidad es preciso promover dichas formas de vida” (*La promesa*, 36). El sarcasmo de Addonizio en el poema “Imagine the marriage lasting” o su desencanto del amor en “why do they look to me like two / people roped together and thrown overboard, / sinking and thrashing in the stove's light?” (6-8) muestran su experiencia con el matrimonio. El alcance político de esta visión está en su poder disruptor, ya que ser aguafiestas cuestiona el deber ser al mostrar que lo que se supone que debería causar la felicidad no resulta prometedor.⁴⁷

⁴⁶ Un análisis más profundo del cuerpo masculino en la poesía reciente, aunque desde el panorama mexicano puede encontrarse en mi tesis de licenciatura “El cuerpo masculino en la poesía mexicana a partir de mediados del siglo XX” (BUAP). En ella se observa que el cuerpo masculino tiene muy poca presencia en la escritura de mujeres y se advierten algunos procedimientos que se repiten cuando éste aparece.

⁴⁷ Como dice Sara Ahmed, “Reconstruir la historia de la felicidad es reconstruir la historia de su distribución. La felicidad se distribuye de muchas y complejas maneras. Sin duda, ser un sujeto bueno está ligado a ser percibido como una causa-de-felicidad, como alguien que hace felices a otras personas. Por ende, ser malo es ser un aguafiestas” (*La promesa*, 49).

Hablar de las vidas particulares es un acto político fundamental, sobre todo cuando se trata de personas subalternas pues se trata de “pueblos subyugados a los que todavía no se reconoce su dolor” (Ahmed, *La política*, 67). Los monólogos dramáticos de Ai son testimonios, confesiones de personajes que tal vez reales, tal vez completamente ficticios, enuncian una realidad social. Pero el testimonio se ha visto muchas veces como un discurso minoritario, propio de las mujeres que sólo cuentan su verdad personal sin que ésta sea importante para la Historia. Ai, desde la intimidad, y no desde la objetividad pedida por la crítica hegemónica, habla por y desde estos personajes subalternos, para representarlos en su individualidad y multiplicidad.⁴⁸

Textos como “Woman to Man”, “Tired Old Whore”, “Forty-Three-Year-Old Woman, Masturbating”, “Young Farm Woman Alone” y “The Widow”, todos pertenecientes a *Cruelty*, exploran diferentes subjetividades y hacen evidente la intersección de diversos rasgos identitarios: etnicidad, género y clase social, por mencionar algunos. En particular y referente al ser mujer, Ai pone en tela de juicio quién tiene el poder en las relaciones de pareja, las cuales son violentas y despiadadas: “the characters hurt each other out of a fear of being hurt, and often they are doubly hurt (...). All the contradictions of so-called democracy live in her speakers” (Komunyakaa, 12). La malicia también es una emoción y Ai no la esconde, así como tampoco esconde los bajos placeres de sus personajes. Su poema “The Color Thief” tiene como yo poético a un hombre que se escabulle de noche al cuarto de una niña y le toca los pezones. Se trata de una escena fuerte e incómoda sobre todo por la manera tan natural en la que se relata. A pesar de la bella metaforización del evento con colores y frutas que el hombre roba:

I take the nipples in my hands.

⁴⁸ Para profundizar en este tema, véanse los artículos “Breaking the Code of Silence: Ideology and Women’s Confessional Poetry” de Judith Harris y “Beyond Confession: The Poetics of Postmodern Witness” de Alicia Ostriker en el libro *After confession. Poetry as Autobiography* editado por Kate Sontag y David Graham. También véase “The Narrative Self: Race, Politics and Culture in Black American Women’s Autobiography” de Nellie Y. McKay en el libro *Women, Autobiography, Theory. A Reader*, editado por Sidonie Smith y Julia Watson.

They are hard
and almost as magenta as plums.
drop them into my basket
and leave quickly (14-18),

se trata de un poema sobre una niña que sufre abuso. Así, los personajes de Ai nos ponen a prueba moralmente. Al mostrar los matices de estos comportamientos cuestiona la idea de que el agresor es sólo un villano y evidencia que la violencia no se da en términos de blanco o negro, sino en distintas gamas en las que, desde su perspectiva, en muchas ocasiones el amor sigue ahí. De igual modo, desestabilizando el deber ser, en *Cruelty* (1973) las mujeres son infieles:

You sit on the porch steps,
rubbing your knuckles on your pants.
I press the hen against my skirt
and go into the kitchen.
As I slice through the right wing,
I hear you come inside, and soon, your mouth is on my arm.
I wait for you to ask me how it was with the other man,
but you don't need to.
You have it all now, even what was his. ("Possessions", 1-9)

Mostrando esta complejidad en los afectos, Ai vuelve a estos personajes más cercanos a sus lectorxs. Si bien es imposible sentir el dolor de otrxs, como sugiere Ahmed, esto

no significa que sea simplemente suyo, o que no tenga nada que ver conmigo. Aquí quiero sugerir, de manera cautelosa y tentativa, que una ética de respuesta al dolor involucra estar abierta a verse afectada por aquello que una no puede conocer o sentir. [...] La inaprehensibilidad de su dolor me lleva de vuelta a mi cuerpo, aun cuando no sienta dolor, para sentirlo, explorar sus superficies, habitarlo. [...] De cara a la otredad de mi propio dolor, me desarmo, ante ella y para ella. (Ahmed, *La política*, 63-64)

Y así es aquí cuando el efecto de la protesta afectiva tiene lugar: al conectar con lx otrx más allá de la empatía, al saber que se debe de actuar no en cuanto a lo que se sabe y se comparte con lx otrx, sino justamente en cuanto a lo que no se sabe, a lo que va más allá de unx mismx.

3.1.4 EL DISCURSO POSELEGÍACO Y LA PÉRDIDA

La elegía tradicional es el género de la lamentación. *The Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics* la define como “a poem of loss or mourning” (Braden, 3467), en donde “the object in question is usually another person, often specifically identified: an important public figure or someone with a close personal connection to the poet, such as a spouse, lover, parent, child, or friend” (3473). Resulta importante saber a quién se le escribe, ya que debe tener una conexión importante con el yo lírico. En la enciclopedia también se mencionan los estados de ánimo que la elegía suele abordar: “sorrow, shock, rage, longing, melancholy, and resolution—often in quick succession” (Braden, 3477). Así, suele escribirse para acompañar el proceso de duelo que implica la pérdida de un ser querido. Sin embargo, Jahan Ramazani en su *Poetry of Mourning* observa que la elegía moderna difiere en varias cuestiones con aquella fundacional.

En este apartado mostraré que tanto las elegías de Ai como las de Sharon Olds funcionan de un modo que Ramazani ubica desde Thomas Hardy. Aunque tradicionalmente el duelo suele girar en torno al extremo dolor por la muerte de alguien, una de las *personae* de Ai se expresa de la manera siguiente:

Husband, for a while, after I shoot you,
I don't touch your body,
I just cool it with my paper fan,
the way I used to on hot nights,
as the moon rises, chip of avocado

and finally, too bored to stay any longer,
I search your pockets, finding a few coins. (“Prostitute”, 1-7)

Sólo el tedio y la indiferencia podrían ser más impresionantes que el desprecio ante un cuerpo muerto. Aunque no se conozcan las circunstancias bajo las cuales la mujer mató al hombre, puede atisbarse la complejidad de su relación en estos versos. En particular “I just cool it with my paper fan, / the way I used to on hot nights” (3-4) da cuenta de la cotidianidad que ambos compartían.

Al considerar que la elegía tradicional suele estar acompañada de angustia o melancolía, estos textos ponen a prueba el modo de entender la muerte. Se trata de un cuestionamiento de los límites de la elegía, e incluso de las imposiciones sociales mismas ya que se pone en duda el ‘respeto’ y la devoción hacia el difunto. En “The Corpse Hauler’s Elegy”, también de Ai, el transportista se ha relacionado tan a menudo con los cadáveres que ya no encuentra impacto en ellos; la muerte no le provoca angustia o furia. Incluso se detiene a comer a la mitad del camino:

Beside the river, I stop the wagon,
load with the plague dead
and have a drink.
I fill my mouth and swallow slowly,
then climb back into my seat.
The old horse drops one turd, another.
Corpses, I give you these flowers. (1-7)

Los dos últimos versos generan un paisaje desagradable e incómodo para lx lectorx, en donde, sin embargo, lo terrible tiene un lugar normalizado. Tal vez a esto se refiera Ramazani cuando dice que “the modern elegy can also help us to rediscover modern poetry” (*Poetry*, x) ya que “«healthy» and «successful» mourning is, I think, inadequate for understanding the twentieth-century elegy” (*Poetry*, xi).

Además de la indiferencia o la desmitificación de la muerte, en la poesía posconfesional la elegía suele expresar las contradicciones de emociones durante el duelo, sobre todo con los seres más cercanos. Como Plath, quien escribe varias elegías a su padre entre las que se encuentra “The Colossus”, nombre que le da a su primer libro, Sharon Olds escribe todo un volumen de poemas alrededor de la muerte de su padre, pero a diferencia del padre de Plath que es una figura patriarcal, gigante, que lo ensombrece todo, el padre de Olds es un padre ausente, pequeño, del que nos muestra mucho más de su camino hacia la muerte que de lo que fue en vida. Incluso podría decirse que, en este libro, Sharon Olds va a descubrir mucho más de sí misma que de su padre. Y lo hará

tanto desde el amor como desde el coraje y el odio. Pero la elegía moderna es un reflejo de la complejidad de las emociones en una época que ya no está regida por el pasado deber ser:

The modern elegy is not a refuge for outworn nostalgias and consolations. The characteristic elegy of our time evinces the astrigency of modern death and bereavement (though many lesser twentieth-century elegies bear little on the changing conditions of grief). At its best, the modern elegy offers not a guide to ‘successful’ mourning but a spur to rethink the vexed experience of grief in the modern world. We should turn to it expecting not so much solace as fractured speech, not so much answers as memorable puzzlings. Anything simpler or easier would betray the moral doubts, metaphysical skepticism, and emotional tangles that beset the modern experience of mourning and of self-conscious efforts to render it. We need elegies that, while imbued with grief, can hold up to the acid suspicions of our moment. (Ramazani, *Poetry*, x).

El que todo el poemario *The Father* sea una elegía da la impresión de que el luto no llega a su fin. Incluso, hace pensar que el libro funcionaría igual si tuviera menos o más poemas y sin embargo cada uno de ellos nos acerca a las complejidades de la manera de sentir de la voz poética.

Esta sensación de incompletud tiene que ver con que no se alcanza una sensación de consuelo, y ni siquiera se intenta hacerlo, como suele suceder en la elegía tradicional. Aquí tampoco existe una descripción grandilocuente que nos diga cómo es el padre, sino que los poemas poco a poco nos van dando una idea de cómo es; una persona que dice “*Women are so / stupid it destroys your mind*” (“The Want”, 16-17), que es “this man who had never asked me for anything” (“The Look”, 4), o “his eyes bulging, those used India- / ink-eraser eyes that had never really / looked at me” (“The Look”, 8-10). Podría decirse que *The Father* es una elegía extendida ya que inicia con la hija enterándose de que su padre está por morir. Más de la mitad del libro incluye los cuidados de la hija al padre y el intrincado proceso que es estar a cargo de alguien moribundo que no ha estado presente en su vida. El yo lírico no busca consuelo, sino que entra en un estado de introspección que problematiza sus afectos: “the modern elegist tends not to achieve but to resist consolation, not to override but to sustain anger, not to heal but to reopen the wounds of loss”

(Ramazani, *Poetry*, xi). Al pasar las páginas la voz poética va reflexionando sobre su falta de contacto. Y sin embargo es ella a quien el padre llama para pasar sus últimos días:

I'm not sure
how he felt about my life. Only twice
did he urge me to live—when the loop of his seed
roped me and drew me over into matter;
and once when I had the flu and he brought me
ten tiny Pyrex bowls
with ten leftovers down in the bottoms. (“The Pull”, 26-32)

Y entre esos momentos en los que comienzan a conocerse ya al final de su vida, Olds se acerca al terror y desconsuelo que significó tenerlo de padre:

We don't speak,
he knows that this is simply someone
I want to get rid of, who makes me feel
ugly and afraid. I do not say
the way you did. (“The Ferryer”, 23-27)

Ramazani encuentra dos tipos de duelo: el normativo y el melancólico en donde el primero sería perteneciente a la elegía clásica y el segundo a la elegía moderna: “shading it as a difference between modes of mourning: the normative (i.e., restitutive, idealizing) and the melancholic (violent, recalcitrant)” (*Poetry*, xi). *The Father* es un libro profundamente violento en donde la poeta incluso se refleja en lo que detesta, por ejemplo, al final del libro, después de que el padre muere, ella ve a un hombre que confunde con él:

Dear Dad, I saw your double today
through the curtain to First Class. Reddish faced,
he had the pitted, swelled, fruit sucker
skin cheek lips of the alcoholic, still a
businessman, not fired yet. (“Letter to My Father from 40,000 Feet”, 1-5)

Este hombre es un alcohólico, y a través de lo que ve en él, el yo lírico comienza a recordar a su padre quien perdió su trabajo por esta enfermedad. Y, sin embargo, unos versos después:

I wanted to go very close to him,
I did not want to gaze at him or kiss him,
I just wanted to put my long

arms around him, smell the ironed
cotton, feel the heat of his chest
against my cheek, the bog male body
free of cancer. (12-18)

La presencia de un hombre tomando y perdiendo la compostura es tan fiel retrato del padre que ella desea abrazarlo para constatar que su cuerpo está sano, libre de cáncer. Pero lo que podría parecer un recuerdo amoroso o más bien una reconciliación se transforma en desesperación y violencia pocos versos después:

I guess I am saying
I hate you, too, there's a way I want
to take that first-class toper and throw him
down on the ground, arm-wrestle him
and win, bang his forearm on the earth
long after he cries out. (27-32)

La voz poética dice de forma impulsiva y desesperada que lo odia y quisiera aventarlo y golpearlo. De hecho, en este poema en concreto, se muestran muy bien las complejidades y contradicciones de la elegía moderna además de la intensidad emocional del estilo posconfesional.

Al percibir que la elegía moderna encuentra una ruptura con los valores de elevación, contención, respeto y reconciliación de la elegía tradicional, podría considerarse anti elegíaca, o una contraelegía, como menciona Ramazani: "I contend that the elegy flourishes in the modern period by becoming anti-elegiac (in generic terms) and melancholic (in psychological terms) (*Poetry*, xi). En *The Father*, la muerte del padre le duele al yo lírico a pesar de que su relación no ha sido buena; más bien ha sido casi inexistente. Por eso Olds se pregunta cómo se sentirán aquellos que sí han sido criados con amor:

If I had dared to imagine
trading I might have wished to trade
places with anyone raised on love,
but how would anyone raised on love
bear this death? ("Wonder", 26-30)

El yo lírico busca aceptación y muestras de afecto o, como lo llama ella, “his glint of recognition” (“My Father’s Eyes”, 29). En particular, en “Beyond Harm” la poeta tiene miedo de que el padre pueda retractarse del ‘I love you’ que le dijo alguna vez y por equivocación. Sin embargo, después de su muerte ella reflexiona que ya no habrá nada que pueda cambiar estas palabras y que por lo tanto su padre la amará por siempre: “But then, a while after he died, / I suddenly thought, with amazement, he will always / love me now, and I laughed– he was dead, dead!” (24-26), aunque esto no tenga mucho sentido pues él está muerto.

La contraelegía viola las normas y transgrede los límites de la elegía tradicional: “the modern elegy more radically violates previous generic norms than did earlier phases of elegy: it becomes anti-consolatory and anti-encomiastic, anti-Romantic and anti-Victorian, anti-conventional and sometimes even anti-literary” (Ramazani, *Poetry*, 2). Así, Olds rompe el ‘respeto’ al padre moribundo al hablar de sus partes íntimas:

I would look
at him, at his naked body, the thick
bud of his glans, his penis in all that
dark hair (“The Lifting”, 24-27),

Así como también puede verse en el poema “After Death”:

holding his hand, did she draw off the sheet
and look at him, a last time,
kiss his nipples, navel, dead
warm penis. (27-30)

Y aunque no encuentre consuelo, tiene esta necesidad frecuente por querer descifrar al padre, aunque al final de su vida:

I had thought the last thing between us
would be a word, a look, a pressure
of touch, not that he would be dead
and I would be bending over him
smelling him, breathing him in
as you would breathe the air, deeply, before going into exile. (“His smell”, 35-40)

Y ya que no lo logra por el plano emocional, intenta hacerlo por el plano físico, al inclinarse hacia el cuerpo muerto para intentar asirlo mediante el olfato.

Olds sólo tiene el cuerpo del padre para poder reconocerse en él, para poder entenderlo, para enmendar las cosas, aunque no lo logra completamente como se vio con anterioridad. En muchos poemas el padre sólo es cuerpo y el luto también es por ese cuerpo y su descomposición, y no por el ser que murió:

I am glad we burned my father before
the bloom of mold could grow from him,
maybe it had begun in his bowels but we burned his bowels,
cleansing them with fire. Now I'm learning
to think of his corpse without shock,
almost without grief. ("The Mortal One", 7-12)

Lo que le agobia no es que el cuerpo esté muerto sino el que ese cuerpo pudiera contaminarse. Ese interés por la materialidad del padre está también al abrazar la urna: "this is who he was now, four or five / pounds of bone in a box, which I lifted / and rocked" ("The Urn", 11-13), en donde el reconocimiento es completamente físico: "the others would be here any minute and I / wanted to open the urn as if then / I would finally know him" ("His Ashes", 18-20). E incluso al acercarse a la tumba y aunque no se trate de su cuerpo material sino de uno simbólico, el contacto es brutal: "When I kissed his stone it was not enough, /when I licked it my tongue went dry a moment, I / ate his dust, I tasted my dirt host" ("One Year", 39-41), pues sólo en la materialidad es donde ella se siente en contacto con él. De hecho, después de la muerte, mientras las demás personas le rezaban a Dios por su alma:

I was the
only one there who knew
he was entirely gone, the only one
there to say goodbye to his body
that was all he was ("The Feelings", 13-17)

El desencanto de la relación con su padre la hace tener un contacto mayor con su cuerpo. Además, como se verá más adelante en el apartado “3.2.1 Distorsiones de la memoria”, Olds reconoce en el cadáver de su padre algo muy parecido a lo que veía de pequeña cuando completamente borracho su padre pasaba días enteros recostado en el sillón de la sala.

3.1.5 LO DESAGRADABLE Y LO INCÓMODO

La poesía posconfesional, de la mano de su predecesora poesía confesional, utiliza como recurso y también como perspectiva crítica el hablar de lo desagradable, feo o incómodo para referirse a sus experiencias. Se trata de una posición desde la que, en vez de mirar las aristas positivas, se escudriña aquellas que no son bellas o deseables, y que incluso pueden llegar a ser grotescas. En el caso de Sharon Olds esta estrategia es frecuente al hablar del cuerpo del padre y su descomposición como en este caso:

I think of it with wonder now,
the glass of mucus that stood on the table
in front of my father all weekend. The tumor
is growing fast in his throat these days,
and as it grows it sends out pus [...].
So my father has to gargle, cough,
spit a mouthful of thick stuff
into the glass every ten minutes or so (“The Glass”, 1-5, 7-9),

en donde la perspectiva que se va generando alrededor de este personaje es desagradable y visibiliza la contradicción de los afectos en una relación padre-hija. Al querer dar testimonio y evidenciar realidades no hegemónicas, lxs poetas desbancan la idea moral de lo correcto –pues como dice Sara Ahmed la idea de la “felicidad se basa en la premisa de que las emociones son transparentes y constituyen los cimientos de la vida moral. Si algo es bueno, nos hace sentir bien; si algo es malo, nos hace sentir mal” (*La promesa*, 28) –para evidenciar que la realidad es mucho más compleja y crean así ambigüedades dentro de sus textos. Por ejemplo, en el poema “Garbage”,

Kim Addonizio se pregunta sarcásticamente por qué no se suele pensar a dónde va la basura después de meterla en una bolsa y, mediante un *you* autorreflexivo y sarcástico, comienza a contar su recorrido para cuestionar la relación con ella:

oh, don't think now of all the food you've wasted,
scraped off plates or gone bad on the shelf, in the fridge,
you couldn't help it, you meant to save everyone, the children especially,
but it keeps filling up the house. (*Tell Me*, 22-25)

Pareciera como si el desconocimiento de este proceso, como si el no mirar hacia ella la desapareciera por completo. La relación que tiene el ser humano con lo desagradable, con lo escatológico suele ser así. Pero la poesía confesional trae estos elementos para cuestionar el deber ser, pues como dice Sara Ahmed: “El sentimiento de repugnancia puede ser también un elemento en una política que busca cuestionar «lo que es»” (*La política*, 158).

En otro poema suyo, “Salmon”, pueden rastrearse elementos que serían parte de su visión literaria. Éste se sitúa en la expedición de un grupo de turistas por un río para ver los salmones mientras nadan a contracorriente para desovar, en donde el yo lírico es espectador de este sorprendente fenómeno de la naturaleza y sabe que debe concentrarse en aquellos detalles hermosos como sería lo usual:

I should stand

on the bridge with my camera,
frame the white froth of rapids where one
arcs up for an instant in its final grace. (*Tell Me*, 6-9)

Sin embargo, opta por bajar hacia ese lugar en donde la presencia de la muerte se hace visible en la putrefacción de los salmones:

But I *have* to go down among
the rocks the glacier left
and squat at the edge of the water

where a stinking pile of them lies,
where one crow balances and sinks

its beak into a gelid eye
I have to study the small holes
gouged into their skin, their useless gills,
their gowns of black flies. (10-18)

Y más tarde la razón de este cambio de perspectiva es visible en la preocupación de Addonizio frente a los salmones desde una sensibilidad que sería imposible si hubiera visto sólo lo hermoso; los otros son detalles que nadie a su alrededor está viendo pero que ella no puede dejar de mirar hasta considerarlos parte de sí misma. Además, encuentra cierta belleza en lo putrefacto y terrible:

I can't
make them sing. *I want to*,
but all they do is open
their mouths a little wider

so the water pours in
until I feel like I'm drowning. (18-23)

Los verbos en cursivas (auxiliares, excepto por 'want')⁴⁹ son dignos de atención. En ellos la intención de esta mirada, de la perspectiva que dota a la otredad de valor para ser observada, es fundamental ya que describe cómo operan los poemas de Kim Addonizio: éstos no se limitan a hablar de los temas felices o aquellos dolorosos tan sólo como contracara de la felicidad, sino expresan aquello que no suele decirse por ser incómodo, aquellas cosas que nos gustan, aunque no 'debería' de gustarnos, como en el poema "Leaving Song":

Good bye to your drunkenness,
which I admit I liked because of how
you'd cry sometimes, or follow me from room
to room, naked, dripping from a bath,
able to say what you couldn't, sober. (10-14)

Al profundizar en lo que no es agradable sitúa este tipo de poesía se sitúa contra el imperativo de la felicidad que implica tantas y tan complejas relaciones de poder.

⁴⁹ Las cursivas son mías.

3.2 MÚLTIPLES VERDADES

Hubo una época en que la Verdad de las cosas estaba centrada en la religión, más tarde la Ilustración puso en jaque esta creencia para dotar del valor de verdadero a la ciencia y el progreso. Sin embargo, incluso las ciencias exactas fallan y los discursos políticos manejan a conveniencia el concepto de la verdad. Así, actualmente vivimos una época de profunda problematización de términos como ‘verdad’ o ‘esencia’ desde estudios posestructurales como los de Michael Foucault y Jacques Derrida, desde la filosofía posmoderna con Gianni Vattimo o desde el feminismo con Judith Butler. Podría decirse que en nuestros días la verdad “es reconocida como una cuestión de interpretación, de puesta en acción de paradigmas que, a su vez, no son «objetivos» (ya que nadie los verifica ni falsifica, salvo basados en otros paradigmas...), sino que es un tema de consenso social” (Vattimo, 18). Así, en palabras del mismo Vattimo, nos encontramos en la época de decir adiós a la verdad, o al menos cuestionar los discursos hegemónicos desde los cuales se generan estas visiones particulares de lo verdadero, bueno, o deseable por mencionar algunos valores relacionados. En el caso particular de esta tesis habría que preguntarnos: ¿cómo afecta una visión tajante de la verdad a la invisibilización de las experiencias de las mujeres? Al respecto Helena López menciona:

Si el conocimiento patriarcal de la modernidad dominante metropolitana es producido por una razón comprometida con una noción «neutral» y «universal» de objetividad. Si esta razón objetiva sabemos que se construye a partir de la exclusión e invisibilización de numerosos sujetos y saberes generizados, sexualizados, racializados y producidos por su posición respecto a las relaciones de producción capitalista. Entonces no debería sorprendernos que a lo largo de la historia del movimiento y el pensamiento feministas la categoría de experiencia, entendida como un conocimiento encarnado (*embodied*), haya tenido una importancia decisiva. (“Emociones”, 265)

Siguiendo esta idea, la perspectiva desde la que se suele observar la realidad y la experiencia no sólo no es la considerada como ‘verdadera’ sino que es excluyente y actúa de formas perjudiciales

para los cuerpos que no entran dentro de las categorías deseables: Hombre/mujer, Heterosexual/homosexual, Objetividad/subjetividad, Razón/cuerpo etc.

La poesía escrita por mujeres, así como la poesía posconfesional –por tratar temas que no son ‘importantes’ o tratarlos de un modo más apegado a las emociones– suele considerarse no ‘verdadera’, no trascendente, extraña, excepcional, fuera de la regla. Joanna Russ se cuestiona quién podría pensar que estas experiencias no son ‘universales’, además de por qué se haría esta distinción:

¿Pero quién es esa persona que lee? ¿Quién la que escucha? Las técnicas para falsear las vidas de las mujeres y minusvalorar la escritura de las mujeres que he descrito funcionan eliminando el contexto: escribir se separa de la experiencia, las escritoras son separadas de sus tradiciones y las unas de las otras, lo público se separa de lo privado, lo político de lo personal, todo ello para imponer una serie de criterios absolutos. Lo que asusta del arte negro, o del arte de las mujeres, o del arte chicano –y demás artes– es que pone en cuestión la idea misma de objetividad y los criterios absolutos. (Russ, 212)

Por lo tanto, las escrituras íntimas y la expresión de los afectos ponen en jaque esta idea absoluta de la realidad. Para las escritoras posconfesionales, lo privado y lo público se entrelazan, igual que lo político con lo personal. Y entonces, se posibilita una visión en la que la verdad no es unívoca, fija o excluyente y, por lo tanto, existen inconsistencias en las formas de actuar de los yos íntimos, inconsistencias, contradicciones en los afectos. Por ejemplo, Sharon Olds no ve la muerte de su padre como ‘negativa’ o ‘mala’ ya que la sitúa por fuera del mundo moral:

My father's dying is not evil.
It is no good and it is not evil,
it is out of the moral world altogether.
When the nurses empty his catheter bag,
pouring the pale, amber fluid
into the hospital measuring cup, it is
neither good nor bad, it is only
the body. (“Death and Morality”, 1-8)

Esta manera de nombrar la muerte, sin reparos, es bastante cruda, y lo es por las expectativas sociales que se tienen respecto a la muerte de alguien. También dentro de su duelo se encuentra con las contradicciones de amar y odiar a su padre al mismo tiempo y se aleja así de una sola verdad:

I wanted to watch my father die
because I hated him. Oh, I loved him,
my hands cherished him, laying him out,
but I had feared him so, his lying as if dead on the
flowered couch had plummelled me,
his silence has mauled me. (“I Wanted to Be There When My Father Died”, 16-21)

Por otra parte, en varios textos de Kim Addonizio hay incertidumbre; por ejemplo, en estos versos ella no sabe qué es lo que quiere, pero se encuentra buscándolo desesperadamente: “I don’t know / what I want, only that I’m desperate for it, that I can’t stop asking” (*Tell Me*, “The Singing”, 12-13). Y esta no búsqueda de la verdad, como puede verse en el poema “Things That Don’t Happen”, implica cierto derrotismo:

this is an eulogy for the things that don’t happen, for the stillborn,
the unstamped passport, the ring given back or pawned, or simply tossed
into a drawer with the final papers, the ones that say you failed
as everything fails (11-14)

y desánimo: “And each day the terror, your house, / with its blood-smirched doorpost, the angel passing over but stopping somewhere else” (“Things That Don’t Happen”, 22-23). Así, en lugar de que a veces existan los percances, la pérdida se encuentra en suspenso, pues siempre está ahí, aunque sólo a veces se manifieste: “Isn’t the loss held in abeyance each day, the benign tumor, the wreckage / at the intersection where you might have been standing, except that you caught the streetcar” (“Things That Don’t Happen”, 32-33). Esta falta de certezas es constante en la poesía posconfesional. Si bien el considerar que la verdad existe genera seguridad, la apertura a una visión de mundo menos restrictiva y discriminatoria genera esta pérdida de seguridad que se desea mostrar en los poemas. Además, en estos textos, “la intensidad de sentimientos nos lleva de vuelta a las

superficies de nuestro cuerpo: el dolor me atrapa y me hace retornar a mi cuerpo” (Ahmed, *La política*, 57). Tal vez la poesía posconfesional desee esta vuelta al cuerpo sobre otras certezas.

3.2.1 DISTORSIONES DE LA MEMORIA

A diferencia de la biografía o autobiografía, en la autoficción no suele respetarse el orden de la narración; “Su corte es distinto al de una memoria que cuenta las cosas que sucedieron, ya que explora un tema distinto al autor mismo; si se tratara sólo de recordar, el enfoque sería distinto” (Gornick, 74). En el caso de Olds, ella no cuenta cómo sucedieron las cosas, sino que genera un discurso que muestra cómo ella percibió o quiere que sus lectorxs perciban la manera en que ocurrieron. Por ejemplo, los poemas de Olds están en desorden: no hay una cronología de la muerte del padre. En el poema “The Request” de la página 28 dice que muere:

She came over to him,
touched him, spoke to him, and he closed his
eyes, and he passed out and never
came up again, now he could move
steadily down (24-28),

y dos poemas después, en la página 31 se encuentra el poema “My Father’s Eyes” que comienza diciendo “The day before my father died” (1). Posteriormente los siguientes poemas tienen primeros versos como “The last day of my father’s life” (“The Last Day”, 1), “When he breathed his last breath” (“The Exact Moment of His Death”, 1), “In the last days of my father’s life” (“His smell”, 1) o “When the intern listened to the stopped heart” (“The Feelings”, 1).

Este ‘orden’ no lineal recrea la obsesión con la muerte del padre desde la memoria ya que la voz poética no desea contar su cronología sino cómo la muerte se inscribe en su memoria, es decir, qué es lo que recuerda cuando piensa en este particular evento de su vida. Además, tiene que ver con el dolor que le producen estas situaciones. Como dice Sara Ahmed, “El recuerdo puede ser el objeto de mi sentimiento en ambos sentidos: el sentimiento adquiere forma por el contacto con

el recuerdo, y también implica una orientación hacia lo que se recuerda. De modo que puedo sentir dolor cuando recuerdo tal o cual cosa, y al recordar tal o cual cosa puedo atribuirle la calidad de doloroso a lo que recuerdo” (*La política*, 28). Pareciera que al escudriñar en su memoria poco a poco va descubriendo lo que quiere decir: la única certeza que tiene de su padre está en su quietud y en su muerte:

for a moment it was fully
he, my father, dead but completely
himself, a man with an open mouth and
black spots on his arms. (Olds, “The Exact Moment of His Death”, 22-25)

¿A qué se refiere con que es él completamente en la muerte? Su padre es cuerpo, su padre es inmovilidad. Así, en el poema “The Dead Body” la voz poética se molesta porque después de la muerte, los doctores y la esposa dejan solo al cuerpo. En estos versos va tejiendo un discurso en el que al principio podría pensarse que no quiere desprenderse del padre justamente porque acaba de morir y le cuesta dejarlo ir, sin embargo, en los siguientes versos:

and now
we would stand outside the door and he was
alone—as if all we had cared about was his consciousness,
this man who had so little consciousness, who was
90% his body (4-8)

llama la atención que diga que su papá no tiene conciencia. Y anteriormente se le ha visto describir su cuerpo y sus procesos con mayor profundidad que su carácter o peculiaridades. Será hasta versos posteriores cuando vaya más allá y dé un poco más de luz sobre su relación con él.

Así, lo que su padre representa en el momento de su muerte es lo mismo que encarnó para ella toda su infancia: tan sólo el cuerpo de un alcohólico que solía pasar tardes enteras desmayado en el sillón de su sala. La memoria es selectiva y el mayor recuerdo que se nos brinda sobre la relación entre el yo lírico y el padre es esta imagen:

So what if his soul was gone, I knew him
soulless all my childhood, saw him

lying on the couch in the unlit end of the
living room on his back with his mouth open
and nothing there but his body. (22-26)

Según Gornick, en los textos de este tipo, es fundamental tanto la memoria como la estructura que se elija para acomodar estos recuerdos: “La memoria act[úa] como un principio organizador que determin[a] la estructura de [las] observaciones. La estructura imp[one] un orden. El orden molde[a] mejor las frases. La modelación aument[a] la expresividad del lenguaje. La expresividad potenci[a] la asociación de ideas” (Gornick, 10). En el caso de Olds, la forma de hacerlo es la reiteración del mismo evento que se menciona varias veces de pasada y que brinda, en cada ocasión, un pequeño detalle extra como lo serían algunas referencias sobre el alcoholismo del padre:

When I was a child, you lay, at night,
alive, a man who had removed his own
liver and brain and put them on the table, small
organ of the bourbon, large organ of the chaser. (“Parent Visiting Day”, 18-21)

O la quietud del cuerpo cercana a la muerte la hace generar una analogía más que es la de la quietud de su tumba:

Later I would
pass the living room, and see him
asleep, passed out, undulant, lax,
indifferent. And his grave
it was much like that. (“Natural History”, 21-25)

De cualquier modo, estas formas de expresar los recuerdos modifican el discurso lineal hegemónico para transformar el texto en una experiencia personal donde lo que se recuerda puede ser un mismo evento *ad infinitum* con pequeñas variaciones cuando se le evoque.

3.2.2 MULTICULTURALIDAD Y POÉTICA TRANSNACIONAL

Ai es una poeta nacida en Texas de nacionalidad estadounidense. Sin embargo, y debido a análisis como el de lo transnacional que proponen autorxs como Jahan Ramazani y que: “deploys, in

approximate order of their appearance, a variety of transnational templates— globalization, migration, travel, genre, influence, modernity, decolonization, and diaspora— to indicate the many many ways in which modern and contemporary poetry in English overflows national borders, exceeding the scope of national literary paradigms” (Ramazani, *A Transnational*, xi), resulta evidente que la identidad étnica de Ai⁵⁰, es mucho más compleja que aquella que fundamenta los paradigmas de la literatura nacional blanca hagemónica. De hecho, Ai ha sido incluida en recopilaciones de poetas negros,⁵¹ de poetas asiático-estadounidenses⁵² y en antologías de poesía escrita por mujeres.⁵³ Además, en sus primeros años se refería a sí misma como escritora chicana y ha sido activista de grupos minoritarios diversos. Sin embargo, y si bien estas categorías son creadas tanto por la industria editorial para tener un público más definido y enfocar sus ventas como por las disciplinas de las humanidades para delimitar su objeto de estudio y ayudar a acercarse a paradigmas identitarios que son importantes para comprender la obra de, en este caso, Ai, ¿podría decirse que su obra poética es una simple suma de estas partes?

La misma Ai no se considera una poeta negra a pesar de haber sido considerada dentro de esta ‘categoría’ por antologadores, reseñistas y críticos:

Also, I don’t feel black. I can’t be more honest than that. I was telling Lawrence the other night that my mother was a maid and my grandmother was a maid; most of the black women I know were maids. I certainly relate to «the black experience» on that level, the human level of having to be a maid all your life. That means a hell of a lot more to me than an educated black person using a bunch of «dems» and «dats» when he writes poetry, even though he doesn’t talk like that himself. It’s pretentious. My experience is not «the black experience»—it’s simply the experience of having lived as a poor person. (Kearney, párr. 37)

⁵⁰ Según las entrevistas realizadas por Elizabeth Farnsworth y a la de Lawrence Kearney y Michael Cuddihy.

⁵¹ Véase Redmond, Eugene. “Five Black Poets: History, Consciousness, Love and Harshness”. *Parnasus* 3.2, 1975.

⁵² Véase Huang, Guiyou. *Asian American Poets. A Bio-Bibliographical Critical Sourcebook*. Connecticut: Greenwood Press, 2002.

⁵³ Véase: Cucinella, Catherine. *Contemporary American Women Poets: An A-to-Z Guide*. Connecticut: Greenwood Press, 2002.

Estas rotundas palabras de Ai serán fundamentales para comprender el por qué no hay notas contundentes en su poesía que reflejen la etnicidad de la voz poética. Si bien hay algunos casos textuales que muestro a continuación, la translocalidad de Ai se encuentra mucho más profundamente en su figura autoral y las intenciones detrás de su obra –que la mantienen lejos del esencialismo y estereotipos de la ‘experiencia negra’–, que en su poesía como tal. Como dice Ramazani, estas formas identitarias no pueden ser predecidas: “The cultural politics of transnationalism, as of nationalism, is situational and cannot be predicted— both ethnic separatism and cross-cultural interchange, both global dialogue and imperial imposition are in some sense «transnational»” (*A Transnational*, 31). A diferencia de la literatura de migración que mira con nostalgia el lugar de origen y cuya escritura es la reivindicación de ese pasado perdido, la literatura transnacional tiene en cuenta la herencia intercultural y los cruces transatlánticos y globales, así como los intercambios, influencias y confluencias desde una perspectiva mucho más positiva en la que ni el pasado o presente son negados y en donde se analiza más bien su riqueza, aunque con un enfoque político. Al respecto Ramazani afirma que “these varying regional emphases acknowledge that poets negotiate, accept, indigenize, resist, and transform foreign influences and global historical forces in accordance with their specific historical and cultural conditions” (xiii). De igual modo, la perspectiva transnacional ofrece “opportunities to interpret multiple poetic cultures, localities, and nationalities in relation to one another” (*A Transnational*, xiv).

En cuanto a su multietnicidad, que es su carta de presentación cuando le preguntan sobre ella, más que sentirla como determinante en su escritura, Ai prefiere ponerla en tela de juicio e incluso usarla para desestabilizar las categorías identitarias: “Though Ai denies none of these as influences, she calls each of them into question as the category that furnishes her a stable and essential identity. If one cannot escape cultural definition, she implies, one can at least use the very multiplicity of one’s identifications to destabilize culture’s categories of definition” (Ingram, párr.

3), por lo que al identificar y estudiar su obra desde estas identidades esencialistas existe el riesgo de perder parte de su riqueza si no se le estudia también desde una perspectiva aún más abierta, que analice los cruces interculturales, multiétnicos y translocales que conforman su identidad autoral y los yos de sus poemas, aunque su identidad étnica no sea siempre explícita. En el caso de Ai su poesía adquiere un valor colectivo y esto es sumamente importante ya que, si bien sus personajes son múltiples y muchas veces hablan de cuestiones particulares, en la mayoría de los casos, la autora no evidencia su identidad o su trasfondo cultural o contextual aunque sí los sitúa en la marginalidad no blanca, y evoca y moviliza a través de ellas las “fuerzas históricas globales” que menciona Ramazani y que le aportan una dimensión transnacional a su poesía. Todo esto se debe a que su intención es que cualquiera pueda sentirse representadx por ellxs; Ai no pretende ‘dar voz’ a lxs otrxs, sino que intenta ‘ponerse en el lugar de’ los diferentes sujetos para visibilizar varias problemáticas y realidades sociales muy distintas entre sí.⁵⁴

Como bien dice Ramazani, “deconstructive pressure needs to be applied not only to mononational narratives but also to the distinction between indigenists and cosmopolitans” (*A Transnational*, 42). Por esto, propone un término más, el de las *poéticas translocales* que ni fijan su identidad en la ‘raza’, nación, género sexual o forma poética de escritura, ni consideran que la globalización ha hecho su labor volviéndonos a todxs iguales y homogénexs. Esta poética

highlights the dialogic intersections –sometimes tense and resistant, sometimes openly assimilative —of specific discourses, genres, techniques, and forms of diverse origins. Located in translocation, transnational and cross-ethnic literary history thus differs from «postnational» or «postethnic» history, in which writers are viewed, when these terms are

⁵⁴ Para comprender más a fondo la discusión entre ‘dar voz’ y ‘ponerse en el lugar de’, véanse: “¿Puede hablar el sujeto subalterno?” de Gayatri Spivak y “¿«Dar voz al Otro»? Los métodos biográficos y las narrativas de los migrantes: un debate ejemplar en ciencias sociales” de María da Gloria Marroni. En esencia la problemática estriba en que no hay modo posible en que un sujeto comprenda cabalmente lo que es vivir la experiencia de lx otrx. Esto es algo a considerar ya que históricamente han sucedido casos en que en pos de los derechos humanos se ha intentado tomar acciones ‘a favor’ de otros cuerpos que pueden no convenir en que esto sea ‘lo mejor’ para ellos. Si bien no creo que alguno de estos términos logre eliminar dicha problemática quiero hacer evidente que en los poemas de Ai se pretende abrir la posibilidad de varias realidades que en muchas ocasiones son distintas al *statu quo*.

used more broadly, as floating free in an ambient universe of denationalized, deracialized forms and discourses. (*A Transnational*, 43)

De hecho, la misma Ai se niega a identificarse con un solo grupo étnico y pone en cuestionamiento las barreras culturales en su misma obra. Incluso Ai critica a aquellxs que se sienten muy cercanxs a su identidad étnica y considera racistas a quienes piensan que ciertos comportamientos pertenecen a una ‘raza’ en particular:

People whose concept of themselves is largely dependent on their racial identity and superiority feel threatened by a multiracial person. The insistence that one must align oneself with this or that race is basically racist. And the notion that without a racial identity a person can't have any identity perpetuates racism... I wish I could say that race isn't important. But it is. More than ever, it is a medium of exchange, the coin of the realm with which one buys one's share of jobs and social position. This is a fact which I have faced and must ultimately transcend. If this transcendence were less complex, less individual, it would lose its holiness. (Poetry Foundation, párr. 4)

Como ejemplo de esto observo que, textualmente, muchas veces no es reconocible la identidad racial de sus personajes, sino sólo sus preocupaciones y su condición de subalternos. En otros casos, la identidad es más evidente, pero no cae en estereotipos ya que Ai relata situaciones puntuales de estos personajes. Todo esto es posible debido a la forma poética que Ai utiliza en sus textos: el monólogo dramático.⁵⁵ Así, en algunos poemas de Ai, encuentro un uso del inglés que no sigue al pie de la letra las normas, sino que se adapta a los personajes que recrea, que en muchos casos son afrodescendientes, en otros de una etnicidad no definida, pero en la mayoría de los casos distinta a la blanca hegemónica de la sociedad estadounidense. Lo que hace Ai es que en varios poemas adopta las estructuras léxicas del habla popular en donde se eliminan verbos, sustantivos, etc.; “You not supposed to know yet” (“Lesson, Lesson”, 5).⁵⁶ O bien, este otro ejemplo:

But I say misery's another man's child.

⁵⁵ Se trata de la producción lírica de una voz poética ficcional en donde “the poet does not speak in his own but in an assumed character, not in the actual but in an assumed situation, and the first thing we do as readers is to determine precisely what character and what situation are assumed. In this examination lies the possibility of critical understanding and, at the same time, of the illusion and the enjoyment” (John Crowe Ransom ctd. en Culler, 264).

⁵⁶ De su segundo libro *Killing Floor* (1979).

Like this one. Francisco's son, not yours.
Francisco I took to bed,
Francisco who left Villa in 1917. ("Father and Son", 34-37)⁵⁷

De este modo, la poeta modifica el idioma inglés 'literario' o 'culto' para desterritorializar desde adentro del mismo lenguaje. Este uso de la lengua tiene una función creadora que evidencia una nueva expresividad y una nueva intensidad, al mismo tiempo que se aleja de las estructuras del monólogo dramático tradicional. Algunas de sus voces poéticas tienen un lenguaje particular y otras no, justamente porque la poeta no quiere homogeneizar un 'habla popular', ni tampoco decir que estas situaciones pertenecen a un grupo social específico.

Ai recurre a la intimidad y no a los grandes temas desde múltiples y diversas voces en sus poemas para hablar de las problemáticas sociales. De esta manera, encarna personajes que, si bien en el pensamiento hegemónico suelen estar atrapadxs en un condicionamiento o determinismo debido a su definición cultural, en su cotidianidad específica confiesan algo que han hecho o vivido y que lxs redefine como individuos concretos. Algunos relatan actos violentos cometidos, otrxs simplemente una profunda desesperación frente a su situación. Incluso hay varios casos en los que parejas evidencian las problemáticas que tienen respecto a su diferencia racial como en este poema llamado "1931" en donde ella es blanca y la voz poética proviene de un hombre negro:

I bend to kiss your breasts, but you push me away
and I go to the bedroom to look at my son.
His irises, two blue, baby onions
come apart as he wakes. [...]
I can't blame you for not wanting me. (1-4, 6)

Así, en vez de recurrir a los grandes estereotipos de la discriminación racial, Ai nos presenta una pareja de personas que se aman y en donde, sin embargo, sigue existiendo una diferencia entre ellxs debido a su color de piel y a lo que cada unx ha tenido que vivir, dependiendo de sus

⁵⁷ También de su segundo libro *Killing Floor* (1979).

condiciones: “I know you’ll follow, always behind or ahead of me, / never at my side” (10-11). Respecto a la multiplicidad de voces como herramienta política, Ai recurre a varios personajes de clase social baja para enunciar sus problemáticas y también a muchas celebridades como Jimmy Hoffa, Elvis Presley o James Dean para presentarlos de forma paródica desde su intimidad y de este modo desmitificarlos. La poética transnacional también considera que las influencias literarias son importantes al momento de analizar un texto. Ramazani menciona cómo D. H. Lawrence y Langston Hughes podrían considerarse pertenecientes a universos literarios completamente distintos por las enormes diferencias entre sus geografías, visión política y estéticas, y sin embargo, ambos comparten a Whitman como una figura fundamental en su poética (*A Transnational*, 33). En el caso de Ai, ella tuvo una educación de catolicismo mexicano en sus primeros años de vida, y varias de las lecturas que considera más cercanas a ella pertenecen a la literatura en español como lo son Miguel Hernández, César Vallejo, Pablo Neruda, Juan Rulfo y Gabriel García Márquez por lo que esto también podría interesar al hacer un análisis de su obra desde este enfoque.⁵⁸

3.2.3 VOZ POÉTICA COMPLEJA Y CAMBIANTE

Se suele llamar yo lírico al enunciante de un poema y existen ciertas ideas de lo que éste representa: equivalencia con el poeta, una perspectiva unívoca y congruente. Sin embargo, no sólo existe esta manera de contar. Hay veces en que, aunque aparentemente se hable en primera persona, ésta puede estar haciendo referencia a muchas otras voces. Como dice Shira Wolosky: “Even a «lyric I» that does seem to be speaking as a single poetic voice may in fact represent or inscribe a multiplicity of

⁵⁸ “I don’t believe my work is influenced by anybody. People may not believe that, but the hell with them. I am inspired though, by other writers. Miguel Hernandez, and Vallejo, when I was younger. I really love Hernandez’s work. I recognize Neruda as a master, though I don’t particularly care for his work. A Chilean poet, Enrique Lihn, his early work is very inspiring. My greatest inspiration comes from fiction, especially Latin American. Some Russian work, also. Juan Rulfo. Asturias’s *Men of Maize*. And, of course, Marquez—whom I really love. “Cuba, 1962” was inspired by reading *One Hundred Years of Solitude*, though I wrote it months later” (Kearney, párr. 29).

voices, a number of different points of view or ways of seeing and speaking” (105). Por eso el término ‘voz poética’ parece funcionar mejor para textos, como la poesía posconfesional, que privilegian la multiplicidad de posibilidades sobre una verdad absoluta, la fluidez sobre el estatismo. Incluso, la complejidad de esta voz poética llega a ser mayor “in poems that are quite explicitly structured through a speaker who is not the poet. In such a poem, the speaker is specifically defined or presented as an invented character and is often presented as if speaking to an invented addressee” (Wolosky, 106). En el caso de Ai, el monólogo dramático es la forma poética que utiliza en casi todos sus poemas.

Cuando le han preguntado la razón, ella dice que se debe a que su primer profesor de poesía le dijo que cuando se escribe en primera persona, los textos son más potentes, además de que le interesa explorar esta forma porque puede ser alguien más sin serlo realmente (Farnsworth, párr. 4). Años más tarde ha dicho que le gusta usar el monólogo porque es como la puesta en escena de un personaje que puede crear o modificar en su totalidad (Morin, párr. 13). Las voces que Ai crea provienen de pobres, ricos, personajes famosos, personas desconocidas, incluso de lxs muertxs, y suelen hablar de relaciones amorosas, sexo, violencia, amor y muerte. Según Jonathan Culler, lx lectorx de los monólogos dramáticos suele fijarse sobre todo en su contenido narrativo y en la voz que enuncia pensándola como un personaje completo que, por convención, no habla en verso (269). Así, el uso de la métrica, rima, ritmo y figuras retóricas se relacionan con el artificio de lx poeta, pero no con la voz poética.

Desde esta perspectiva, Ai tiene un quiebre con la tradición del monólogo dramático⁵⁹ que permitiría “la creación de algo diferente a una literatura de maestros” (Deleuze, 30), lo cual es una

⁵⁹ Perteneciente a una fuerte tradición inglesa con autores como Robert Browning, Lord Tennyson y T.S. Eliot. Al modificar la forma en que escribe un monólogo dramático Ai se reapropia de la tradición inglesa para no situarse dentro de ella, pero tampoco en contra de ella. Este tipo de procesos de hibridación son muy comunes en la poesía translocal.

posibilidad de la literatura menor en donde lx escritorx, por estar al margen, no tiene que cumplir con las formas al pie de la letra y en cambio, tiene la “posibilidad de expresar otra comunidad potencial, de forjar los medios de otra conciencia y de otra sensibilidad” (Deleuze, 30). Y esto se ve particularmente ya que en varios de sus poemas la voz poética sí ‘habla’ como lo haría el personaje ficcional, desde un *slang* personal y una emotividad propia como en el poema “Abortion”⁶⁰ en donde un hombre negro llega a su casa y al entrar se da cuenta de que su esposa acaba de abortar como se lo había advertido anteriormente, debido a la desesperación respecto a la pobreza en la que se encuentran:

Woman, loving you no matter what you do,
what can I say, except that I’ve heard
the poor have no children, just small people
and there is room only for one man in this house. (7-10).

Como puede observarse, el lenguaje es bastante llano, y el contenido poético está en esa forma tan sutil de expresar lo terrible. Ai suele acercarse hasta este punto en sus personajes y narrar su vida desde una perspectiva que, si bien desentraña los pensamientos más íntimos de estos, no los juzga. Así, las experiencias retratadas en sus poemas, sobre todo las de *Cruelty* (1973), son de quienes no suelen tener ilusiones respecto a la vida, además de que no encuentran el modo de escapar de las múltiples crueldades que caen sobre ellxs.

Sin embargo, en Ai lo personal se vuelve político de diversos modos. Por un lado, muestra las problemáticas de la identidad racial fija como en el extraordinario poema “Passing Through”⁶¹ en donde Bertha, hija de madre blanca y padre negro, es criada en una sociedad negra a pesar de ser físicamente blanca. Esto crea profundos problemas en ella, ya que, al tener habilidades para cantar blues, debe pintarse la cara para poder ser aceptada por el público:

⁶⁰ De su primer libro *Cruelty* (1973).

⁶¹ De su sexto poemario llamado *Vice* (1999).

«What do I do with this? » Asked Bertha.
He said, «you're going to pass for colored».
Suddenly she was wearing blackface.
Suddenly she was safe on the other side
of the door she slammed on the past
and it was standing open at last. (138-143)

En este poema es interesante la cuestión de la translocalidad y multiculturalidad ya que no existe modo de determinar qué identidad prevalece en Bertha. La misma voz poética es mutable y cambia a lo largo del poema. Así, cualquier respuesta a esta pregunta caería en la reducción de su identidad.

Como puede verse, la voz poética de estos poemas también es compleja emocionalmente. Ai se pone en el lugar de los sujetos marginados, muchas veces pobres y de quienes han abusado. Pero también se pone en el lugar de lxs abusadorxs. Como ejemplo, el poema “Cuba, 1962”⁶² en donde un explotador encuentra a su trabajadora muerta en el cañaveral:

I wake, thinking it is the sun
and call Juanita, hearing her answer,
but only in my mind.
I know she is already outside,
breaking the cane off at ground level,
using only her big hands.
I get the machete and walk among the cane,
until I see her, lying face-down in the dirt. (3-10)

Ai le da la oportunidad de explicar el daño que ha hecho, aunque no se arrepienta de él, lo cual subvierte de nueva cuenta el discurso hegemónico de la maldad en donde ésta debe ser negada, eliminada o, al menos, provocar sentimientos de culpa. Los últimos versos del poema hablan de lo que siente el explotador sobre hacer daño: “If you eat too much of it, you want more, / you can never get enough” (20-21). En otros casos, Ai retrata la violencia doméstica, aunque de igual modo, inserta un elemento distintivo: el amor que hay entre lx abusadx y lx abusadorx.⁶³ Ai

⁶² Poema encontrado en *Cruelty* (1973).

⁶³ Como ha mencionado Ai en distintas entrevistas, en sus poemas no hay odio, a pesar de la violencia doméstica y sexual que pueda haber en ellos, lo cual complejiza a sus personajes ya que dejan de ser estereotípicxs abusadorxs o abusadxs sufrientes y lleva el cuestionamiento de las relaciones humanas a otro nivel. “The poems are not hate poems.

desterritorializa el amor al complejizar las relaciones interpersonales ya que en muchas de ellas hay violencia y no es tan sencillo colocarse de un lado u otro del bien y del mal. Lxs personajes de Ai no se mienten a ellxs mismxs, en cambio, muestran sus pensamientos sin matices, en un estado puro. En este caso habla la mujer de un granjero quien ha intentado dejar varias veces a su esposo, pero siempre se arrepiente:

I pick up my suitcase and set it down,
as I try to leave you again.
I smooth the hair back from your forehead
I think with your laziness and the drought too,
you'll be needing my help more than ever.
You take my hands, I nod
and go to the house to unpack,
having found another reason to stay. ("Why Can't I Leave You", 6-13)⁶⁴

La visión particular de la mujer frente a su relación tóxica no pretende ser moralizante, aunque sí causa sentimientos encontrados en lx lectorx debido a su conformismo:

I know we can't give each other any more
or any less than what we have.
There is safety in that, so much
that I can never get past the packing (18-21).

Ponerse en el lugar de estas visiones de mundo también hace presente la ambivalencia de afectos que suele constituir a los seres humanos, sean estos contradictorios o nocivos. En cuanto a la protesta afectiva, el evidenciar estas experiencias puede generar lazos: "la experiencia del dolor no desconecta al cuerpo en el presente, sino que vincula a este cuerpo con el mundo de otros cuerpos, un vínculo que depende de los elementos que están ausentes en la experiencia vivida del dolor" (Ahmed, *La política*, 59), de ahí su posibilidad transformadora.

A lot of women's poetry approaches the theme of trouble between men and women in terms of hatred, I think, or "giving it to the man" in the same way that men have given it to women—and I never wrote from that point of view." ("Ai Interviewed by Lawrence Kearney and Michael Cuddihy", parr. 17).

⁶⁴ De *Cruelty* (1973).

Además de ponerse en el lugar de los que no tienen voz, Ai lo hace en el lugar de las celebridades –Emiliano Zapata, Marilyn Monroe, León Trotsky, Alfred Hitchcock, entre otros– que sí suelen ‘tener voz’, pero modificándola desde el cariz de la perspectiva íntima, lo cual implica, a su vez, un acto político. En vez de tratarlos como seres intocables, la poeta desequilibra su identidad pública al mostrarlos en situaciones cotidianas e incómodas y al ficcionalizar versiones de sus vidas. En ellas, la voz poética no es autoritaria ni unívoca sino basada en diversas posibilidades. Como dice Tamara Kamenzain se trata de una “especie de post-yo que, liberado de las disquisiciones acerca de su posición en el texto, se hace presente, irrumpe alegremente, pero ya no a la manera centralista y autoritaria de aquel incuestionado yo aural, sino en un estado de apertura tal que, salido de sí, confunde sus límites con el mundo que se hace presente en esa operatoria” (Kamenzain, 11). En el fragmento del poema “The Resurrection of Elvis Presley”:⁶⁵

Some nights I'd wake in a sweat.
I'd have to take off my p.j.'s.
I'd imagine I was Tony Curtis
and I'd get a hard-on,
then, ashamed, get up
and stare at myself in the mirror by nightlight (10-15),

el uso de la parodia, frecuente en la literatura posmoderna y también en la poesía posconfesional, modifica la visión de la celebridad, convirtiéndola en un ser como cualquier otro, casi como los anónimos personajes de sus otros poemas. Además, en este poema Ai construye una identidad transhistórica que va más allá de la muerte de Elvis. Lo mismo sucede en otros textos en los que la esclavitud es presentada como un suceso de la actualidad. En general, podría decirse que tanto en los poemas sobre las celebridades como en aquellos que retratan a la ‘gente común’, Ai sensibiliza a los lectores frente a los problemas sociales.

⁶⁵ Este poema se encuentra en su poemario *Fate* (1991).

Por otro lado, y aunque sin nombrarlo con el nombre de transnacional o literatura menor, dentro de los estudios de la poesía posconfesional también se están cuestionando las fronteras identitarias. Desde esta perspectiva, la transculturalidad tanto originaria como de intercambios culturales, y de idiomas, no sólo modifica la identidad de lx poeta sino el cómo se escribe: “the many intuitions and natural instincts inherited or created by place associations certainly contribute to our core sense of self; therefore, they contribute to our poetic voice and vision” (Blaeser, 272). A veces, es complicado saber cuántas voces convergen en un poema y no es sencillo diferenciar el lugar textual en donde se muestran estas identidades.

Los monólogos dramáticos de Ai son testimonios, confesiones de personajes que tal vez reales, tal vez completamente ficticios, enuncian una realidad social. Estos poemas están llenos de emociones, y “que sabemos cuando sentimos y que este conocimiento está inducido por estructuras sociales es, hay que recordarlo, una de las reivindicaciones del feminismo de los años setenta contenida en el ya célebre lema: «lo personal es político»” (López, *Prólogo*, 11). Así, aunque el testimonio se ha visto muchas veces como un discurso minoritario, propio de las mujeres que sólo cuentan su verdad particular sin que ésta sea importante para la Historia, Ai, desde la intimidad, y no desde la objetividad pedida por la crítica, habla por y desde estos personajes subalternos, para representarlos en su individualidad y multiplicidad.

CONCLUSIONES. HACIA UNA POÉTICA DE LO POSCONFESIONAL.

Cuando empecé con esta investigación, tenía clara mi intención de hacer una poética de la poesía posconfesional, pero no el camino que tendría que recorrer para identificarla. En un inicio, al preguntarme qué la distanciaba de su predecesora poesía confesional me pareció que la autoficción era su elemento diferencial constitutivo, siendo que, desde mi perspectiva, la poesía confesional tenía como intención la expresión de lo factual. Sin embargo, conforme fui avanzando en las lecturas me di cuenta de que mi errónea interpretación de la poesía confesional provenía justamente de los estudios que se había hecho sobre ella y no fue hasta descubrir a críticas como Miranda Sherwin o Jo Gill que comencé a comprender que la autoficción y, por lo tanto, la intención autorial de posicionarse en un pacto ambiguo de escritura se encuentra en ambas. Al continuar con mi búsqueda, encontré una fuerte intención política desde la enunciación de la intimidad y los afectos en la poesía posconfesional por lo que mi visión sobre su poética se vio enteramente influenciada por ella. En ese sentido, mi estudio de los elementos que conforman la poética posconfesional son vistos a través de ella. La protesta afectiva se volvió el eje desde el cuál analizar y mirar la poética posconfesional.

Como se vio anteriormente, una de las principales críticas que se le hace a la poesía confesional, la posconfesional y en general a la escritura íntima es que no es ‘universal’ y por lo tanto no entra en la esfera de otro tipo de literatura más ‘importante’. Es por eso que a lo largo de esta tesis se aborda cómo esta manera de pensar no es más que la encarnación de un pensamiento hegemónico y patriarcal que no acepta la diferencia. Joanna Russ en su libro *Cómo acabar con la escritura de las mujeres* hace un listado de las estrategias más frecuentes para deslegitimar la escritura de las mujeres –que yo ampliaría a las escrituras subalternas⁶⁶– y pone como ejemplo el

⁶⁶ Me refiero a cualquier escritura que no entre en la categoría de la literatura hegemónica o canónica pudiendo hablar de temas que no se consideran ‘universales’ (menstruación, parto) o aquellos textos escritos por alguna minoría social.

hablar de que su estilo no es adecuado, o que los temas que trata no son objetivos: “A pesar de estar repleto de hechos y referencias, tiene el *estilo* inadecuado; es personal y no suena académico, acusación que se hace con frecuencia a la escritura feminista moderna. Esto quiere decir que su tono no es lo suficientemente impersonal, objetivo, árido –en resumen, no lo suficientemente patriarcal– como para producir pensamiento” (Russ, 144). En esta cita también se toca otro de los temas fundamentales que se abordan en esta tesis: el que sólo mediante la objetividad o la razón pueda producirse conocimiento.

Por eso, propongo que la poética de la poesía posconfesional, además de estar compuesta por procedimientos y elementos discursivos, se encuentra encaminada a producir una protesta afectiva que consiste en el posicionamiento político desde la enunciación de la intimidad y el cuestionamiento de los afectos en los textos y que, a través de la reelaboración productiva, busca generar una acción en el mundo real al ahondar en la experiencia humana desde una perspectiva más amplia. Me encantaría en futuras investigaciones explorar de manera más profunda esta protesta afectiva en otrxs autorxs y a través de un estudio más exhaustivo.

Pero, ¿cuál es la poética de la poesía posconfesional? Como se vio en el segundo capítulo, el estilo posconfesional se sitúa después de 1970 y retoma los intereses principales de la poesía confesional para adaptarlos a su contexto y utilizarlos para cuestionar las estructuras literarias y sociales hegemónicas. Me refiero al marco temporal del posmodernismo literario comprendido desde la perspectiva de Linda Hutcheon, en donde se le considera una fuerza problematizadora de nuestra cultura respecto a los parámetros de lo que se considera ‘normal’ socialmente. En ese sentido estricto, la poesía posconfesional sería profundamente posmoderna ya que, como se ha visto, pone en jaque tanto estrategias formales normalizadas como estructuras sociales, ideológicas y diversos tipos de paradigmas. Así, el interés central de este estilo poético es la exploración del yo en donde se describen vivencias sin que éstas presenten lo vivido de forma totalitaria, por

ejemplo, en *The Father* de Sharon Olds, hablar sobre la muerte del padre no implica que así deba de vivirse un luto, sino que ésta es una de las posibilidades de hacerlo, en contraposición con la elegía tradicional normativa que implicaba un resarcimiento de los daños. Además, la poesía posconfesional puede o no ser factual ya que más bien está escrita desde la autoficción que retoma una subjetividad en clave autobiográfica y por ello involucra la figura autoral de modos que le son propios.

Hay varios elementos que se repiten en este estilo poético por lo que los considero conformadores de su poética, sin que esto signifique que un poema que no incluya alguna de ellas ya no pueda considerarse posconfesional. Es importante mencionar que no se trata de procedimientos exclusivos de la poesía posconfesional sino que son lo suficientemente recurrentes como para considerarlos constitutivos de su poética. Dentro de ellos se encuentra el uso de la primera persona en conjunto con un interés autobiográfico o autoficcional que genera un pacto ambiguo al eliminar los bordes entre realidad y ficción. De hecho, políticamente esto genera la posibilidad para lx autorx de enunciar distintas realidades, además de que, en lx lectorx, produce empatía y todo un espectro de emociones que se movilizan al pensar que se encuentra frente a hechos reales. Además, el tomar como categoría de análisis a la protesta afectiva en los textos elimina la idea metafísica de que sólo a través de la razón se construye el conocimiento y hace que se reflexione a qué estructuras sociales responde el que ciertas emociones aparezcan en el texto, así como por qué genera otras emociones o afectos en sus lectorxs.

La poesía posconfesional desestabiliza las estructuras de poder de las que habla. Por ejemplo, en el caso de Kim Addonizio, el sarcasmo recorre gran parte de su obra, y al poner atención en lo que se dice sobre las mujeres, como en su poema: “What do women want?”, ridiculiza la sentencia de Sigmund Freud. Otra de las características que conforman esta poética es la diversidad de voces que, aunque en primera persona, visibilizan distintas realidades, así como

las contradicciones internas en los textos que evidencian el desacuerdo con considerar a la identidad fija y congruente en todo momento.

Por otra parte, los elementos discursivos que conforman este estilo tienen que ver con temas, estados de ánimo e intereses diversos. Y al igual que en la poesía confesional, aquellos domésticos, íntimos y familiares son los más comunes en la poesía posconfesional. Sin embargo, suelen ser abordados de formas distintas y mediante los procedimientos enlistados anteriormente. También tienen una gran importancia los múltiples procesos de formación identitaria desde donde se sitúa el discurso, por lo que es fundamental tener presente las figuras autorales, así como su etnicidad, cultura, religión, género y/o orientación sexual, ya que cada una de estas particularidades tiene implicaciones en los textos que hay que tomar en cuenta en su análisis, aunque no se trate de cuestiones definitivas o definitorias. En el caso de Ai, la multiethnicidad en su figura autorial y en la intención política detrás de sus textos es fundamental, si bien ella misma no desea dar la impresión de un esencialismo racial en sus poemas. De ahí que la transnacionalidad pueda resultar pertinente al discutir la poesía posconfesional. Otra de las características más notables de este estilo poético es la exploración de las emociones ya que de éstas se desprende el conocimiento de sus vivencias. En muchos casos, los poemas suelen explorar emociones negativas como la desesperación, el trauma, lo grotesco y lo desagradable, sin posibilidad de redención o cambio. También la desesperanza tiene un lugar central ya que en la poesía posconfesional suele haber una búsqueda exacerbada de respuestas que no se encuentran. El fracaso, el duelo, la conmiseración, pero también el cinismo y la maldad son emociones tanto indeseables socialmente como contradictorias, pero que generan una amalgama de posibilidades y un posicionamiento –y cuestionamiento– político desde su enunciación. Incluso un género literario tan antiguo como la elegía se ve trastocado por la poesía posconfesional, ya que deja de ser un homenaje al difunto para

señalar lo complejas que son las relaciones interpersonales en donde no sólo se recuerdan los momentos luminosos sino –y a veces con mayor frecuencia– aquellos oscuros y terribles.

Es verdad que lo íntimo es político y que el enunciar las cosas hace que existan, por lo que este estilo poético abre la posibilidad de múltiples realidades que conviven unas al lado de otras. Tanto desde esta desarticulación de los patrones hegemónicos como desde un profundo cuestionamiento de las estructuras sociales, la poesía posconfesional propone una protesta afectiva a través de la visibilización de la experiencia íntima y desde la exploración de las emociones con el objetivo de ampliar el panorama de la experiencia humana. La empatía que produce a lxs lectorxs reconocerse en las vivencias de otrxs es el primer paso para conectar y cuestionar las violaciones de los derechos humanos. El hablar de lo grotesco, lo terrible o las enfermedades, rompe con tabús y puede generar lectorxs más sensibles y conectados con sus emociones.

Como puede verse, si bien otras formas literarias tratan temas evidentemente políticos, la poesía posconfesional trata temas que en primera instancia podrían no parecerlo, pero lo hace desde una postura política al poner el foco en lo que desde varias aristas y desde inmemoriales tiempos no ha sido considerado importante o merecedor de la poesía o su análisis: la experiencia íntima, doméstica, los afectos diversos, las emociones incómodas, los pequeños temas.

OBRAS CITADAS

- Addonizio, Kim. *Bukowski in a Sundress. Confessions from a Writing Life*. Nueva York: Penguin Books, 2016.
- . *Lucifer at the Starlite*. Nueva York: W. W. Norton, 2009.
- . *Tell Me*. Nueva York: BOA Editions, 2000.
- Ai. *The Collected Poems of Ai*. Nueva York: W. W. Norton & Company Ltd., 2010.
- Ahmed, Sara. *La política cultural de las emociones*. Trad. Cecilia Olivares Mansuy. México: UNAM/CIEG, 2014.
- . *La promesa de la felicidad*. Trad. Hugo Salas. Buenos Aires: Caja Negra Editora, 2019.
- Alberca, Manuel. *El pacto ambiguo. De la novela autobiográfica a la autoficción*. Madrid: Biblioteca Nueva, 2007.
- Aleshire, Joan. “Staying News: A Defense of the Lyric”. *After Confession: Poetry as Autobiography*. Ed. Kate Sontag y David Graham. Minnesota: Graywolf Press, 2001.
- Alexander, Paul. *Rough Magic. A Biography of Sylvia Plath*. Cambridge, Massachusetts: Da Capo Press, 1999.
- Amossy, Ruth. “La doble naturaleza de la imagen de autor”. *La invención del autor. Nuevas aproximaciones al estudio sociológico y discursivo de la figura autorial*. Compilación, traducción e introducción de Juan Zapata. Medellín: Editorial Universidad de Antioquia, 2014.
- Anaya, José Vicente. *Los poetas que cayeron del cielo. La generación beat comentada y en su propia voz*. México: Juan Pablos Editor, 1998.
- Axelrod, Steven Gould. *Robert Lowell: Life and Art*. Nueva Jersey: Princeton, 1979.
- Becker, Robin. “The Personal is Political is Postmodern”. *American Poetry Review*. Noviembre/Diciembre 1994, Vol. 23, p. 23-26, 4 p.
- Bernstein, Charles. *¡L=A=N=G=U=A=G=E contraataca!* México: ALDUS, 2013.
- Berryman, John. *His Toy, His Dream, His Rest*. Nueva York: Farrar, Strauss & Giroux, 1968.
- Blaeser, Kimberly. “The Voices We Carry”. *After Confession. Poetry as Autobiography*. Ed. Kate Sontag y David Graham. Minnesota: Graywolf Press, 2001.
- Braden, G. y E. Fowler. “Elegy”. *The Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics*. 4ta edición. Nueva Jersey, 2012.
- Butler, Judith. *Deshacer el género*. Madrid: Paidós, 2012.
- Catelli, Nora. *En la era de la intimidación seguido de: El espacio autobiográfico*. Rosario: Beatriz Viterbo, 2007.
- Chesler, Phyllis. *About Men*. Nueva York: Simon & Schuster, 1978.
- Collins, Billy. “My Grandfather’s Tackle Box: The Limits of Memory-Driven Poetry”. *After Confession. Poetry as Autobiography*. Ed. Kate Sontag y David Graham. Minnesota: Graywolf Press, 2001.

- Collins, Lucy. "Confessionalism". *A Companion to Twentieth-Century Poetry*. Ed. Neil Roberts. Oxford: Blackwell Publishing, 2001.
- Cucinella, Catherine. *Contemporary American Women Poets: An A-to-Z Guide*. Connecticut: Greenwood Press, 2002.
- Cuello, Nicolás. "Presentación: El futuro es desilusión". *La promesa de la felicidad*. Autor: Sarah Ahmed. Trad. Hugo Salas. Buenos Aires: Caja Negra Editora, 2019.
- Culler, Jonathan. *Theory of the Lyric*. Cambridge: Harvard University Press, 2017.
- Deleuze, Gilles y Félix Guattari. *Kafka. Por una literatura menor*. Versión de Jorge Aguilar Mora. México: Ediciones Era, 1990.
- Díaz, José Luis. "La noción de autor (1750-1850)". *Literatura: teoría, historia, crítica*. Vol. 13, No. 2, Julio-diciembre 2011. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia.
- Dix, Hywel. "Introduction: Autofiction in English: The Story so Far". *Autofiction in English*. Ed. Hywel Dix. Londres: Palgrave Studies, 2018.
- Dosse, François. *El arte de la biografía. Entre historia y ficción*. Trad. Marcela Carolina Cinta Vázquez. México: Universidad Iberoamericana. Departamento de Historia, 2007.
- Doubrovsky, Serge. "Autobiographie /Verité/ Psychanalyse". *L'Ésprit créateur*. Otoño, 1980.
- ----. *Fils*. Paris: Gallimard, 2001.
- Eliot, T.S. "Hamlet and His Problems". *The Sacred Wood: Essays on Poetry and Criticism*. Nueva York: Alfred A. Knopf, 1921.
- ----. "Tradition and the Individual Talent". *The Sacred Wood: Essays on Poetry and Criticism*. Nueva York: Alfred A. Knopf, 1921.
- Farnsworth, Elizabeth. "A 1999 PBS Interview with Ai". *Modern American Poetry*. <http://www.english.illinois.edu/maps/poets/a_f/ai/pbsinterview.htm>
- Ferguson, Marta. "The Postmodern Postconfessional Lyric". *The Missouri Review*, Volume 32, Número 4, Invierno 2009, pp. 173-188. <<https://muse.jhu.edu/article/367274>>
- Ferrero, Graciela. *Luis García Montero, el oficio de un realista*. Granada: Valparaíso Ediciones, 2014.
- Fernández Porta, Eloy. *Emocíonese así. Anatomía de la alegría (con publicidad encubierta)*. Barcelona: Anagrama, 2012.
- Finch, Annie. "Coherent Decentering: Toward a New Model of the Poetic Self". *After Confession. Poetry as Autobiography*. Ed. Kate Sontag y David Graham. Minnesota: Graywolf Press, 2001.
- Frow, John. *Genre*. Nueva York: Routledge, 2015.
- Gill, Jo. *Modern Confessional Writing. New Critical Essays*. Nueva York: Routledge, 2006.

- . "Textual Confessions: Narcissism in Anne Sexton's Early Poetry". *Twentieth Century Literature*, Vol. 50, No. 1 (Primavera, 2004), pp. 59-87. Ed. Duke University Press. <<https://www.jstor.org/stable/4149253>>
- Gilmore, Leigh. *Autobiographics. A Feminist Theory of Women's Self-Representation*. Nueva York: Cornell University Press, 1994.
 - Golubov, Nattie. "La muerte del autor y la institucionalización de la autora: reflexiones sobre la figura autoral femenina". *Erotismo, cuerpo y prototipo en los textos culturales*. UANL, 2015.
- . "Del anonimato a la celebridad literaria: la figura autoral en la teoría literaria feminista" publicado en el número 16 de la revista *Mundo Nuevo* de Caracas, 2015.
- Gornick, Vivian. *Escribir narrativa personal*. Barcelona: Editorial Paidós, 2003.
 - Graham, David y Kate Sontag. "Containing Multitudes". *After Confession. Poetry as Autobiography*. Ed. Kate Sontag y David Graham. Minnesota: Graywolf Press, 2001.
 - Graziano, Frank. "Una muerte en que vivir". *Semblanza, antología poética de Alejandra Pizarnik*. México: FCE, 1984.
 - Gray, Jeffrey, "«Necessary Thought»: Frank Bidart and the Postconfessional". *Contemporary Literature*, Vol. 34, No. 4 (Invierno, 1993), pp. 714-739. <<http://www.jstor.org/stable/1208807>>
 - Gregory, Elizabeth. "Confessing the Body. Plath, Sexton, Berryman, Lowell, Ginsberg and the Gendered Poetics of the «Real»". *Modern Confessional Writing. New Critical Essays*. Nueva York: Routledge, 2006.
 - Gullans, Charles. "Poetry and Subject Matter: From Hart Crane to Turner Cassity" *The Southern Review* 7.2 (Primavera 1970).
- . "Review of *Live or Die*". *Anne Sexton. Telling the Tale*. Ed. Steven E. Colburn. Michigan: The University of Michigan Press, 1998.
- Heberle, Renee. "The Personal is Political". *The Oxford Handbook of Feminist Theory*. Ed. Lisa Disch y Mary Hawkesworth. Nueva York: Oxford University Press, 2016.
 - Hegel, G. W. F. *Poética*. Buenos Aires: Terramar Ediciones, 2005.
 - Hout, Nikolas. "Ai (1947-)". *Asian American Poets. A Bio-Bibliographical Critical Sourcebook*. Ed. Guiyou Huang. Connecticut: Greenwood Press, 2002.
 - Hunt, Celia. "Autofiction as a Reflexive Mode of Thought: Implications for Personal Development". *Autofiction in English*. Ed. Hywel Dix. Londres: Palgrave Studies, 2018.
 - Hutcheon, Linda. *A Poetics of Postmodernism. History, Theory, Fiction*. Nueva York: Routledge, 1996.
- . *The Politics of Postmodernism*. Nueva York: Routledge, 2002.

- Inez, Colette. "Family Talk: Confessional Poet? Not Me". *After Confession. Poetry as Autobiography*. Ed. Kate Sontag y David Graham. Minnesota: Graywolf Press, 2001.
- Ingersoll, Earl., Judith Kitchen, et al. *The Post-Confessionals*. Nueva York: Associated University Presses, 1989.
- Ingram, Claudia. "About Ai's Poetry". *Modern American Poetry*. <<http://www.modernamericanpoetry.org/content/claudia-ingram-about-ais-poetry>>
- Jensen, Meg. "How Art Constitutes the Human: Aesthetics, Empathy and the Interesting in Autofiction". *Autofiction in English*. Ed. Hywel Dix. Londres: Palgrave Studies, 2018.
- Kamenzain, Tamara. *Una intimidad inofensiva. Los que escriben con lo que hay*. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2016.
- Kamuf, Peggy. "Escribir como mujer". *Otramente: Lectura y escritura feministas*. México: Fondo de Cultura Económica, 1999.
- Kaplan, Caren. "Resisting Autobiography: Out-Law Genres and Transnational Feminist Subjects". *Women, Autobiography, Theory. A Reader*. Ed. Sidonie Smith y Julia Watson. Wisconsin: The University of Wisconsin Press, 1998.
- Kearney, Lawrence y Michael Cuddihy. "Ai Interviewed by Lawrence Kearney and Michael Cuddihy" *Modern American Poetry*. Anteriormente publicado en *Ironwood* 12 6, no. 2 (1978). <<https://www.modernamericanpoetry.org/content/ai-interviewed-lawrence-kearney-and-michael-cuddihy> >
- Kendall, Tim. *Sylvia Plath: A Critical Study*. Nueva York: Faber & Faber, 2001.
- Kevles, Barbara. "The Art of Poetry: Anne Sexton". *Anne Sexton. The Artist and her Critics*. Ed. J. D. McClatchy. Indiana: Indiana University Press, 1978.
- Kirsch, Adam. *The Wounded Surgeon: Confession and Transformation in Six American Poets*. Nueva York: W. W. Norton, 2005.
- Komunyakaa, Yusef. "The Autobiographical 'I': An Archive of Metaphor, Imagery, and Innuendo". *After Confession. Poetry as Autobiography*. Ed. Kate Sontag y David Graham. Minnesota: Graywolf Press, 2001.
- Laddaga, Reinaldo. *Estética de laboratorio*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2010.
- Lamarque, Peter y Stein Haugom Olsen. *Truth, Fiction and Literature. A Philosophical Perspective*. Nueva York, Oxford University Press, 1994.
- Lehmann-Haupt, Christopher. "Grimms' Fairy Tales Retold." *New York Times* (27 Sept. 1971): 31.
- Lejeune, Philippe. *El pacto autobiográfico y otros estudios*. Madrid: Megazul-Endymion, 1994.
- López, Helena. "Emociones, afectividad, feminismo". *Cuerpo y afectividad en la sociedad contemporánea*. Eds. Sabido, Olga y García, Adriana, México: UAM-A, 2014.

- ----. “Prólogo”. *La política cultural de las emociones*. Sara Ahmed. Trad. Cecilia Olivares Mansuy. México: UNAM/CIEG, 2014.
- Lorde, Audre. *Black Past*. “(1981) Audre Lorde, «The Uses of Anger: Women Responding to Racism». <<https://www.blackpast.org/african-american-history/speeches-african-american-history/1981-audre-lorde-uses-anger-women-responding-racism/>> 12 de agosto de 2012.
- Lowell, Robert. *Life Studies. / For the Union Dead*. Nueva York: Farrar, Straus and Giroux, 2007.
- Maingueneau, Dominique. “L’éthos: un articulateur”, publicado en el dossier “L’ethos en question. Effets, contours et perspectives”, *COntEXTES*, 13, 2013.
----. *Le discours littéraire: paratopie et scène d’énonciation*. París: Armand Colin, 2004.
- Marroni, María da Gloria. “¿«Dar voz al Otro»? Los métodos biográficos y las narrativas de los migrantes: un debate ejemplar en ciencias sociales”. *Tla-Melaua. Revista de Ciencias Sociales. Facultad de Derecho y Ciencias Sociales. Benemérita Universidad Autónoma de Puebla*. México / issn: 1870-6916 / Nueva Época, año 10, núm. 41, octubre 2016/marzo 2017, pp. 202-221. <<http://www.scielo.org.mx/pdf/tla/v10n41/1870-6916-tla-10-41-00202.pdf>>.
- Martens, Lorna. “Autofiction in the Third Person, with a Reading of Christine Brooke-Rose’s *Remake*”. *Autofiction in English*. Ed. Hywel Dix. Londres: Palgrave Studies, 2018.
- Martiny, Erik. “«Salvation addiction»: vers une vision post-confessionnelle de la mère dans la poésie de Sharon Olds”. *E-rea. Revue électronique d’études sur le monde anglophone*. 9.1 2011. Septiembre. <<https://journals.openedition.org/erea/1908>>
- Matthews, Graham J.. “Illness Narratives and the Consolations of Autofiction”. *Autofiction in English*. Ed. Hywel Dix. Londres: Palgrave Studies, 2018.
- McDaniel, Jeffrey. “Post-Confessional Poetry”. *Poetry Foundation*. <<https://www.poetryfoundation.org/harriet/2007/06/post-confessional-poetry>>
- McKay, Nellie Y. “The Narrative Self: Race, Politics, and Culture in Black American Women’s Autobiography”. *Women, Autobiography, Theory. A Reader*. Ed. Sidonie Smith y Julia Watson. Wisconsin: The University of Wisconsin Press, 1998.
- Meizoz, Jérôme. “Aquello que le hacemos decir al silencio”. *La invención del autor. Nuevas aproximaciones al estudio sociológico y discursivo de la figura autorial*. Compilación, Traducción e introducción de Juan Zapata. Medellín: Editorial Universidad de Antioquia, 2014.
- Middlebrook, Diane Wood. “What Was Confessional Poetry?” *The Columbia History of American Poetry*. Ed. Jay Parini. Nueva York: Columbia University Press, 1993.
- Miller, Nancy K. *Subject to Change: Reading Feminist Writing*. Nueva York: Columbia University Press, 1988.
- Molloy, Sylvia. “Otro Sarmiento”. *Citas de Lectura*. Buenos Aires: Ampersand, 2018.

- . *Poses de fin de siglo. Desbordes del género en la modernidad*. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2012.
- Morin, Tomas Q. “An Interview with Ai”. *Association of Writers & Writing Programs*. Diciembre, 2003.
<https://www.awpwriter.org/magazine_media/writers_chronicle_view/2547/an_interview_with_ai>.
 - Nelson, Deborah. *Pursuing Privacy in Cold War America*. Ed. Carolyn G. Heilburn and Nancy K. Miller. Nueva York: Columbia University Press, 2002.
 - Ngai, Sianne. *Ugly Feelings*. Cambridge: Harvard University Press, 2005.
 - Nicol, Bran. “Eye to I: American Autofiction and Its Contexts from Jerzy Kosinski to Dave Eggers”. *Autofiction in English*. Ed. Hywel Dix. Londres: Palgrave Studies, 2018.
 - Orr, Gregory. The Postconfessional Lyric. *The Columbia History of American Poetry*. Ed. Jay Parini. Nueva York: Columbia University Press, 1993.
 - Orr, Peter. “A 1962 Sylvia Plath Interview with Peter Orr”. *Modern American Poetry*. <http://www.english.illinois.edu/maps/poets/m_r/plath/orrinterview.htm>
 - Osborne, John. “The Beats”. *A Companion to Twentieth-Century Poetry*. Ed. Neil Roberts. Oxford: Blackwell Publishing, 2001.
 - Ostriker, Alicia. “Beyond Confession: The Poetics of Postmodern Witness”. *After Confession. Poetry as Autobiography*. Ed. Kate Sontag y David Graham. Minnesota: Graywolf Press, 2001.
 - Packard, William. *The Craft of Poetry. Interviews from the New York Quarterly*. Nueva York: Doubleday, 1974.
 - Phillips, Robert. *The Confessional Poets*. Carbondale: Southern Illinois University Press, 1973.
 - Plath, Sylvia. *The Collected Poems*. Nueva York: Harper Perennial, 2008.
 - Poetry Foundation. Ai. <<https://www.poetryfoundation.org/poets/ai>>
 - Pozuelo Yvancos, José María. *De la Autobiografía. Teoría y estilos*. Barcelona: Editorial Crítica, 2005.
 - Quian Quiroga, Rodrigo. *Qué es la memoria*. México: Paidós, 2015.
 - Ramazani, Jahan. *A Transnational Poetics*. Chicago: The University of Chicago Press, 2009.
 - ----. *Poetry of Mourning. The Modern Elegy from Hardy to Heaney*. Chicago: The University of Chicago Press, 1994.
 - Rankine, Claudia. “The First Person in the Twenty First Century”. *After Confession. Poetry as Autobiography*. Ed. Kate Sontag y David Graham. Minnesota: Graywolf Press, 2001.
 - Robbins, Amy. “Alice Notley’s Post-Confessional I: Toward a Poetics of Postmodern Witness”. *Pacific Coast Philology*, Vol. 41 (2006), pp. 76-90. <<http://www.jstor.org/stable/25474201>>.

- Rosenbaum, Susan. "Confessional Poetry". *The Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics*. 4ta edición. Nueva Jersey, 2012.
- Rosenthal, Macha Louis. "Poetry as Confession". *Critics on Robert Lowell*. Ed. Jonathan Price. Florida: University of Miami Press, 1972.
- Rosenthal, Macha Louis y Sally M. Gall. "Continuities, Post-Confessional and Eclectic". *The Modern Poetic Sequence: The Genius of Modern Poetry*. Nueva York: Oxford University Press, 1983.
- Rubin, Stan Sanvel. "Introduction". *The Post-Confessionals*. Nueva York: Associated University Presses, 1989.
- Russ, Joanna. *Cómo acabar con la escritura de las mujeres*. Trad. Gloria Fortún. Prólogo. Jessa Crispin. Madrid: Dos Bigotes, 2018.
- San Agustín. *Confesiones*. Madrid: Akal, 2003.
- Scarano, Laura. *Palabras en el cuerpo: literatura y experiencia*. Buenos Aires: Biblos, 2007.
- ----. *Vidas en verso: autoficciones poéticas*. Santa Fe: Ediciones UNL, 2014.
- Sexton, Anne. *The Complete Poems*. Nueva York: Mariner Books, 1999.
- Sherwin, Miranda. "Confessional" *Writing and the Twentieth-Century Literary Imagination*. Nueva York: Palgrave Macmillan, 2011.
- Solnit, Rebecca. *Men Explain Things to Me*. Chicago: Haymarket Books, 2014.
- Spivak, Gayatri. "¿Puede hablar el sujeto subalterno?" *Orbis Tertius* 1998, año 3 no. 6, p. 175-235.
<http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/art_revistas/pr.2732/pr.2732.pdf>.
- Stevenson, Anne. *Bitter Fame: a life of Sylvia Plath*. Con material adicional de Lucas Myers, Dido Merwin y Richard Murphy. Boston: Houghton Mifflin, 1989.
- Vattimo, Gianni. *Adiós a la verdad*. Barcelona: Gedisa, 2010.
- Voigt, Benjamin. "Sylvia Plath 101. Tracing the Poetics of a Lyrical Genius". *Poetry Foundation*. <<https://www.poetryfoundation.org/articles/70268/sylvia-plath-101>>
- Wagner-Martin, Linda W. *Sylvia Plath*. Trad. Ángela Pérez. Barcelona: Circe Ediciones, 1989.
- Wolosky, Shira. *The Art of Poetry. How To Read a Poem*. Nueva York: Oxford University Press, 2008.
- Woolf, Virginia. *A Room of One's Own*. Nueva York: Harcourt Publishing Company, 1989.