

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO



FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
COLEGIO DE LETRAS MODERNAS

VOCES LÍRICAS FEMENINAS VS. LA VIOLENCIA PATRIARCAL:
UN ESTUDIO SOBRE EL USO DE
LAS IMÁGENES DE MUERTE Y RESURRECCIÓN
EN LA ESCRITURA DE SYLVIA PLATH Y TAYLOR SWIFT

TESINA

QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE:
LICENCIADA EN LENGUA Y LITERATURA MODERNAS
(INGLESAS)

PRESENTA:
ALEJANDRA ESCUTIA ANGULO

ASESORA:
ROCÍO SAUCEDO DIMAS

CIUDAD UNIVERSITARIA, CDMX, 2023





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 tesina se realizó en parte gracias a una beca otorgada por el Programa de Apoyo a Proyectos para Innovar y Mejorar la Educación (PAPIME) de la Dirección General de Asuntos del Personal Académico de la UNAM.

Dedicada a las mujeres de mi vida, siempre importantes y siempre aquí;
A mis mamás, por criar, educar y apoyar;
A la doctora Rocío Saucedo, mi asesora, por aconsejar;
A la maestra Julia Constantino, por motivar;
A Sylvia Plath y a Taylor Swift, por crear;
Por su amistad a Fernanda Roig, por publicitar
Y a Karolina Soria y Paola Toledo, por estar;
A mis profesoras, por acompañar;
A Em Hough y Summer Phillips, *in English, for y'all*;
A todas las autoras, por escribir, cantar y recitar.

For the rest, por creer;
A Nani Figueroa y Minelys Joan, por escuchar;
For Tea Williams, you'll get this one.

A mí, a mi curiosidad, a la ciudad, a la poesía, a la voz, al existir, al escribir y al habitar.

Agradecimiento especial para las que me apoyaron y no lo saben,
las que coexisten en mi espacio sólo en playlists, en audifonos y bocinas
y para las que comparten cuarto conmigo durmiendo en el librero:
Olivia Rodrigo, Bikini Kill, Marina Diamandis, Mon Laferte, Amaia Montero, Aretha Franklin,
Ana Tijoux, Janelle Monáe, Gillian Hills, María José Llergo, Amy Winehouse, Rosalía, Zaz,
Angèle, Brittain Ashford, Sati Kazanova, Ella Fitzgerald, Estrella Morente;
Charlotte, Emily y Anne Brontë, Jane Austen, Elena Garro, Rosario Castellanos, Audre Lorde,
Donna Tartt, Louisa May Alcott, Angela Davies, Emma Goldman, Svetlana Alexiévich, Emily
Dickinson, Christina Rossetti, Mary Shelley;
y todas las demás,
que sus voces sigan haciendo eco a través de los años e inspirando a otras a ser.

I
Know you appear
Vivid at my side,
Denying you sprang out of my head,
Claiming you feel
Love fiery enough to prove flesh real,
Though it's quite clear
All your beauty, all your wit, is a gift, my dear,
From me.
—Sylvia Plath, “Soliloquy of the Solipsist”

No one wanted to play with me as a little kid,
So I've been scheming like a criminal ever since,
To make them love me and make it seem effortless.
Is this the first time I feel the need to confess?
And I swear, I'm only cryptic and Machiavellian 'cause I care.

—Taylor Swift, “Mastermind”

ÍNDICE

Introducción	1
Capítulo I: Estética confesional: figura autorial, voz lírica y discurso autobiográfico	11
Capítulo II: Construcción de la voz lírica y el ciclo de muerte y resurrección	30
Conclusiones	52
Referencias	58

Introducción

“The Sylvia Plath story is told to girls who write
 They want us to think that to be a girl poet means you have to die.
 Who is it that told me all girls who write must suicide?
 I’ve got another good one for you,
 We are turning cursive letters into knives.”
 —Bikini Kill, “Bloody Ice Cream”

“Believe what I write, but don't ask me if it's true.”
 —Melissa Goldthwaite, “Confessionals”

Sylvia Plath nació en Boston, Massachusetts, Estados Unidos, el 27 de octubre de 1932. Se le relaciona con el género de la poesía confesional, en el que también participaron autores como Anne Sexton, Robert Lowell, John Berryman, entre otros. A los ocho años de edad publicó su primer poema, y continuó escribiendo hasta su muerte en 1963; su obra se compone de poemas en su mayor parte, aunque también incluye una novela semi-autobiográfica, *The Bell Jar* (1963); libros para niños publicados después de su fallecimiento, como *The Bed Book* (1976) y *The It-Doesn't-Matter Suit* (1996); una colección de ensayos y cuentos condensados en *Johnny Panic and The Bible of Dreams* (1966), y entre sus obras publicadas se encuentran sus diarios íntimos y sus cartas, además de más de 400 poemas repartidos entre su primera colección, *The Colossus* (1960), su colección póstuma, *Ariel* (1965), y la colección más completa que existe, *The Collected Poems*, que recibió un premio Pulitzer en 1982. En el caso de su obra poética, ésta se centraba en tomar experiencias personales para plasmarlas en un poema que las expresara, ya fuera por medio de metáforas, sonidos o imágenes.

Es poco común encontrar análisis de la poesía de Plath que no tomen en cuenta el aspecto biográfico de su obra. Es un ejercicio común hacer conexiones entre aspectos “comprobados” de su vida que provienen de fuentes de “primera mano” tales como sus cartas o sus diarios, que se encuentran publicados. Resulta atractivo para el público lector buscar y encontrar detalles sobre su vida que se relacionen con los temas de su obra, lo que causa un efecto en la audiencia que

espera veracidad en sus poemas considerados confesionales después de conocer el contexto biográfico de los mismos.

Algo similar ocurre en el caso de Taylor Swift. Nacida en Reading, Pennsylvania el 13 de diciembre de 1989, comenzó a componer canciones a los 12 años y lanzó su primer álbum *Taylor Swift* (2006) a los 16. Su obra se compone principalmente de álbumes con canciones compuestas por ella misma o en colaboración con otros artistas. A su primer álbum le siguieron *Fearless* (2008), *Speak Now* (2010), *RED* (2012), *1989* (2014), *reputation* (2017), *Lover* (2019), *folklore* y *evermore* (2020). Ha ganado 324 premios de 765 nominaciones en total en varias categorías y es la artista más premiada en la historia de los American Music Awards. Es conocida por componer canciones con letras narrativas y confesionales; su enfoque principal son las relaciones románticas, las rupturas amorosas y el desamor. Con relación al aspecto autobiográfico de su obra, varias facetas de su vida han sido documentadas en tabloides y páginas de espectáculos en donde se habla de sus relaciones tanto reales como las que son rumores, además de sus conflictos con otras celebridades o sobre su grupo cercano de amistades. De igual manera, por lo menos hasta *1989*, Swift incluía mensajes ocultos en el folleto con las letras de las canciones del álbum, en las cuales dejaba pistas sobre la temática de cada canción. Sin embargo, ella nunca ha aceptado o desmentido ninguna de las teorías del público, que a su vez continúa especulando sobre a quién le escribió un sencillo o con qué aspecto de su vida se relacionan sus letras.

Para comprender uno de los posibles paradigmas de lectura que ha acompañado a la poesía confesional —que hasta cierto punto sigue vigente—, es necesario tomar en cuenta la definición que M. L. Rosenthal propuso en 1959 en su reseña de *Life Studies* de Robert Lowell: “[the author] removes the mask. His speaker is unequivocally himself, and [the poems are] a series of personal confidences, rather shameful, that one is honor-bound not to reveal” (“Poetry as Confession”, 109). Posteriormente, en 1967, en *The New Poets; American and British Poetry*

since *World War II*, Rosenthal definió la poesía confesional como: “when [the author] brings his private humiliations, sufferings, psychological problems into the poems... usually developed in the first person and intended without question to point to the author himself” (“Robert Lowell”, 25). En este fragmento, Rosenthal explica que, debido a esta conexión inherente entre la obra y la vida del autor, resulta complicado separar ambos elementos. Sin embargo, yo utilizaré la definición de David Yezzi al referirme al concepto de “poesía confesional”:

The ‘I’ of the poem is meant as a direct representation of the flesh-and-blood poet ... What makes a poem confessional is not only its subject matter —e.g., family, sex, alcoholism, madness— or the emphasis on self, but also the directness with which such things are handled. Unflinching and generally extreme in their diction and address ... what sets them apart from other poems that incorporate details from life, is their sense of worn-on-the-sleeve self-revelation and their artful simulation of sincerity. By relying on facts, on ‘real’ situations and relationships, for a poem’s emotional authenticity, the poet makes an artifice of honesty. (10)

Si bien la poesía confesional busca que la voz poética se comprenda como una representación de la poeta detrás de la misma, la inmediatez a la que se refiere Yezzi forma parte del “artifice of honesty” que él menciona; esta cercanía entre la voz lírica y la persona “real” es un recurso propio de la estética confesional, a pesar de que ambas entidades se encuentren separadas. Dicho esto, existe una diferencia entre los poetas comúnmente reconocidos como confesionales; por ejemplo, Lowell, Snodgrass y Ginsberg tienen un acercamiento particular a los tópicos de lo confesional diferente al que proporcionaban Plath y Sexton desde su perspectiva femenina como autoras a mediados del siglo XX. Edward Larrissy menciona que “an obvious way in which the content of women’s writing might be expected to differ from that of men’s would be by virtue of the experiences it records. Historically, the differences have been

emphasized and supplemented by marked differences in upbringing, education and pursuits” (102). De igual manera, de acuerdo con Sandra Gilbert: “even at her most objective [the female confessional poet] feels eccentric, not representative; peripheral, not central” (445). Esto puede verse en la poesía de Plath, y profundizaré en este tema en el primer capítulo.

Esta diferencia de perspectivas con respecto a sus contemporáneos está presente tanto en Plath como en Swift. En el caso de Plath, aunado a la mención de los sufrimientos y problemas psicológicos que menciona Rosenthal, su obra también habla sobre la violencia patriarcal masculina, la maternidad, su papel como hija y como mujer dentro de su contexto. En el de Swift, ella no habla sólo de sus “humillaciones privadas” y de sus sufrimientos, sino también de la destrucción que dejan ciertas figuras masculinas —usualmente parejas románticas— en su vida, su relación con su familia, y la transición de la infancia y adolescencia a la adultez desde un punto de vista femenino. Además de ser un punto de semejanza entre muchas otras mujeres creadoras, es también una de las similitudes principales entre Plath y Swift: aunque existen poemas y canciones en las que no se explicita el género de la voz lírica, es posible identificar el género de ésta con el de la autora.

Octavia Utley explica que “a poet chooses a voice or voices for a particular poem to engage the reader's interest or reveal his or her attitude toward the subject. The voice in the poem can be the voice of the poet, voice of an imaginary person, voice of a personified object, or voice of an abstraction” (pár. 12). Esta es la definición del término “voz lírica” que utilizaré en adelante cuando me refiera a la misma, además de entenderla también como un recurso artístico continuo que se transforma de un texto¹ a otro en el caso de ambas autoras. Por su parte, esta voz

¹ Al usar el término “texto” me refiero tanto a los poemas de Plath como a las canciones de Swift, con base en la definición de este concepto escrita por Nattie Golubov en *El circuito de los signos*: “Por texto no entiendo simplemente algo escrito (una novela, una nota periodística, un guión, un cómic), sino películas, programas de televisión, páginas web o grabaciones musicales, otras prácticas como el tatuaje o la homosocialidad de la afición deportiva, los usos cotidianos de

se relaciona con el concepto de la figura autorial, definida por Aina Pérez Fontdevila y Meri Torras Francès como:

un producto en sí mismo textual (es decir, como un corpus conformado por un conjunto de textos heterogéneos: biográficos, académicos, visuales, autográficos, etc.); [una] construcción significativa que no se sitúa fuera y antes de la “obra en sí”, sino que constituye uno de los productos del sistema literario. La figura autorial así entendida contribuye a la producción de sentido como un intertexto fundamental en la “lectura individual”, pero también en la circulación de la obra que lleva su nombre (y de los géneros discursivos con los que se vincula) y en su situación —central o periférica, canónica o marginal— en el campo literario. (2)

Con este término me referiré de ahora en adelante a la figura detrás del texto, que no es la voz lírica ni la persona “real”. Leer los poemas de Plath y las canciones de Swift asociando sus voces líricas con el género de la figura autorial no implica hacer una lectura biográfica de los textos debido a la separación entre estos elementos.

En el ámbito de la crítica literaria, la obra de Sylvia Plath es generalmente aceptada como parte del género de la poesía confesional debido al período histórico en el que se desarrolló y a los temas que trataba en sus textos. Sin embargo, también es posible considerar a Swift como una escritora confesional con base en los temas que aborda en su obra; no obstante, debido a la distancia temporal y a diferencias en el tratamiento de lo autobiográfico, la corriente más específica en la que se le podría clasificar es la escritura posconfesional. Erik Martiny explica que: “Le terme de post-confessionnel nous semble plus adapté pour décrire la poésie

las redes sociales en la presentación de un ‘yo’ o las identidades femeninas en relación con las marcas de ropa y el shopping, el fenómeno de la celebridad y los fans, todas estas actividades que podemos interpretar como ‘documentos’ para analizar las circunstancias de su producción y consumo/ recepción” (22).

confessionnelle récent car les poètes de confession qui écrivent aujourd’hui tendent à rejoindre l’esprit général de la poésie [confessionnelle] tout en se démarquant d’elle à certains égards” (2). Sobre las similitudes y diferencias entre una corriente y la otra, Gregory Orr sostiene que hay dos aspectos principales para explorar la relación entre la escritura confesional y la posconfesional: “The first stresses continuity and focuses on subject matter... The postconfessionals are best understood as extending and expanding the implications of the original confessional enterprise” (654), mientras que la segunda “emphasizes transformation and focuses on how the postconfessionals bring lyric strategies to bear on autobiographical material” (654). Si bien existe la influencia de la experiencia personal en la escritura confesional y posconfesional, esta última tiene una distancia temporal con respecto a la primera, lo que trae cambios en la manera en la que se tratan los temas abordados, así como el tratamiento de lo autobiográfico. Por ejemplo, las pistas de Swift en sus canciones, videos musicales y álbumes juegan con la división entre la vida “real” y lo artístico, sin recibir ninguna confirmación por parte de la autora sobre si las hipótesis de la audiencia son acertadas o no. Debido a su ubicación en el tiempo y al acto de acercarse a la estética de lo confesional para crear una propia, considero que Swift puede clasificarse como posconfesional; sin embargo, para los fines de esta tesina y debido a los temas que trata y la manera en la que se perciben su voz lírica, su obra, su figura autorial y los aspectos autobiográficos de su vida, me referiré a ella y a su obra como confesionales, para evitar cambios terminológicos en el análisis.

Otro aspecto importante que hay que recordar es que ambas mujeres dieron a conocer su obra dentro de ámbitos predominantemente masculinos. Plath publicó *The Colossus* en 1960 y recibiría reconocimiento póstumo con *Ariel* y *The Collected Poems* años después de su muerte. Esta distancia temporal entre la audiencia y la autora le proporcionó al público la oportunidad de mirar la poesía de Plath en retrospectiva y en comparación con el resto de sus contemporáneos,

sobre todo en el uso de las imágenes y la conformación de la voz lírica que se conecta con su biografía. Además, en su caso se añade otra capa a la percepción de su obra, que es la mitificación de la figura autorial como producto cultural y de consumo, lo cual ha dado origen a ciertas formas de lectura y homenaje a su poesía, en su mayoría de parte de poetas que encuentran inspiración en su estilo. Existen también canciones dedicadas a ella enfocadas en su enfermedad mental y su muerte, su rostro se ha utilizado para vender mercancía, y su poesía se asocia con el tipo de texto que disfrutaría una adolescente o mujer joven estereotipada que romantiza la imagen de la autora.²

En el caso de Swift, su álbum debut *Taylor Swift* compartió la lista de los álbumes country número uno junto con otros cantantes y grupos masculinos como Tim McGraw, The Rascal Flats, Keith Urban y Hank Williams Jr. Con el paso de los años y durante su transición del country al pop, se encontró en listas con artistas como One Direction, Justin Bieber, BTS, Calvin Harris y The Weeknd. Sin embargo, a pesar de que otras cantantes también se encontraban en las listas de Billboard —Beyoncé, Adele, Katy Perry—, la diferencia en la percepción y recepción de las artistas por parte del público aún representa un gran contraste con respecto a sus contrapartes masculinas dentro de la industria musical en los géneros que interpretan. De igual manera, se añade la capa de la mitificación de la figura autorial; a pesar de que Swift tiene la posibilidad de responder preguntas de la audiencia, en ocasiones incluso en tiempo real, elige no hacerlo. Sin embargo, el público conserva esa presunción del conocimiento de la “verdad”, aunque no sea negada ni confirmada. Entonces, se le atribuyen características a Swift de acuerdo con lo que puede interpretarse en su obra desde el punto de vista biográfico.

² Canciones como “Sylvia” de Ralph McTell, “Colossus” de Of Montreal y “Crackle and Drag” de Paul Westerberg hacen referencia directa a la poesía de Plath y asociándola con su salud mental y su suicidio.

También es importante mencionar que otra de las semejanzas entre ambas autoras se relaciona con su nacionalidad, conectada con el privilegio de clase y de raza (“whiteness”). Tanto Plath como Swift son mujeres blancas, estadounidenses y de clase media, lo cual les brindó acceso a ciertas oportunidades dentro de sus respectivos contextos, tanto en los círculos literarios de Estados Unidos e Inglaterra de mediados del siglo XX como en la industria de la música en el siglo XXI, respectivamente. La vida de clase media suburbana de Plath le permitió dedicarse a la escritura desde que era joven, con un ambiente propicio en lo económico que la llevó a recibir becas para su educación universitaria en Smith College y en Cambridge. La vida de clase media-alta de Swift en el poblado de Wyomissing en Pennsylvania le brindó la posibilidad de recibir educación privada durante su infancia, y les facilitó a sus padres acceder a su deseo de mudarse a Nashville para incursionar en la música country.

Autoras como Rachel Greenhaus y Eleanor Spencer-Regan han escrito sobre las similitudes presentes entre la obra de Sylvia Plath y de Taylor Swift desde el punto de vista periodístico en sus artículos “Taylor Swift’s 1989’s Confessional Poet” y “How Taylor Swift Became a Femme-Fatale —With a Little Help From Sylvia Plath”, respectivamente. Greenhaus plantea una serie de preguntas que no sólo asocian a Plath con Swift, sino también a ambas con la audiencia:

Why do we want Swift’s songs to be autobiographical? What does the whole critical apparatus that has popped up around researching the “facts” of her songs tell us about what she means to her listeners, her fans, and the pop cultural milieu she reigns over? Isn’t it noteworthy that these “facts” belong to the gendered realms of sex and relationships? We, via *Buzzfeed* and *US Weekly* construct the narrative or what [her songs] are about, just as Plath’s readers have done for decades using journals, letters, and

other ‘nonfiction’ sources just so we can roll our eyes and declare that it all seems a bit overdramatic. (pár. 9)

Este razonamiento, aunado a la mención del “gendered kind of judgement” (Greenhaus, pár. 9) por parte de la audiencia hacia la obra de ambas autoras con base en el hecho de que son mujeres escribiendo textos confesionales, además de otras similitudes señaladas en estos textos, sugieren un punto de partida para desarrollar una crítica desde el ámbito académico, ya que abren el camino para ahondar en el tema y profundizar en las semejanzas entre la obra de Plath y de Swift. Dado el contexto y las similitudes entre ambas artistas, el propósito de esta tesina es hacer una comparación entre las imágenes de muerte y resurrección y su asociación con el tema de la violencia patriarcal ejercida por figuras masculinas en algunos poemas de Sylvia Plath y las letras de algunas canciones de Taylor Swift, para identificar el rol de estos recursos poéticos en la creación de una persona artística explícitamente femenina dentro de su obra, así como reflexionar sobre cómo las autoras utilizan el poder discursivo de la “confesión” para explorar sus experiencias, navegando entre el espacio autobiográfico y el literario. Para esto utilizaré poemas y canciones en orden cronológico de composición y/o publicación: “Pursuit” (1956), “The Jailer”, “Daddy” (1962) de Plath; “Dear John” (2010), “I Did Something Bad” (2017) y “mad woman” (2020) de Swift. Este corpus fue seleccionado debido a las similitudes entre las imágenes que ambas voces líricas utilizan para representar el efecto de la violencia patriarcal y masculina en sus vidas, la cual las lleva a morir y resucitar como una transformación que desemboca en venganza o en auto-superación. El tono que utilizan es similar; el comienzo de la cronología del corpus establece el inicio del viaje de la voz lírica desde su entrada a una interacción o relación dañina con una figura masculina, hasta llegar al desenlace, en donde esta voz alcanza un cambio por medio de la resurrección. De igual manera, la reacción del público lector ante la voz lírica de las dos autoras tiene similitudes entre sí, a pesar de la distancia

temporal entre ambas, sobre todo con relación a la expectativa de verosimilitud por parte de la audiencia. Lo que propongo es priorizar una lectura crítica de los textos de Plath y Swift, en donde se considere la diferencia entre la voz lírica y la figura autorial de ambas autoras, así como los cambios que surgen en la percepción de la audiencia al momento de favorecer una interpretación biográfica sobre una que no lo es, así como considerar el poder discursivo de la “confesión” en la obra de cada autora para crear un espacio de reconocimiento, reflexión y validación de distintas emociones desde la experiencia, que se extiende a la audiencia que recibe sus textos.

Capítulo I: Estética confesional: figura autorial, voz lírica y discurso autobiográfico

“My reputation's never been worse, so
You must like me for me”
—Taylor Swift, “Delicate”

“What ceremony of words can patch the havoc?”
—Sylvia Plath, “Conversation Among the Ruins”

En su ensayo “Dangerous Confessions: The Problem of Reading Sylvia Plath Biographically”, Tracy Brain menciona que “my position is not that Plath never wrote about herself, but we can seldom know when she did, because so little of her life and thoughts can be reliably documented” (11). Esto es relevante tanto en el caso de Plath como en el de Swift; a pesar de que es posible que las autoras hayan tomado inspiración de sus experiencias personales para crear su obra, el público no puede estar seguro. Sin embargo, la presunción de honestidad en relación con el discurso artístico de las autoras afecta la manera en la que percibimos su obra, debido a que la mayor parte de la audiencia comprende a la figura autorial como un todo indivisible y sin ninguna distinción entre cada uno de los elementos que la conforman. Esto se toma como una verdad absoluta, y no como un recurso literario válido para representar la experiencia femenina en el ámbito artístico; al final, todo vuelve al nombre de la persona “real” que creemos conocer por medio de su obra. Esto también influye en la manera en la que la crítica reacciona ante estas máscaras creadas por ellas para expresarse artísticamente por medio de lo confesional. En este capítulo me enfocaré en la importancia del discurso autobiográfico en este género artístico como estrategia creativa, así como el impacto de este recurso sobre la crítica y el público general, con base en el interés por la escritura confesional creada por mujeres y los juicios que ésta acarrea. De igual manera, señalaré dos aspectos importantes en los que la voz lírica de las autoras se diferencia de la de sus contemporáneos masculinos, así como de los significados atribuidos al cuerpo femenino y la asociación entre vulnerabilidad y feminidad. Después expondré tres dimensiones que interactúan de forma notoria en el género confesional: la voz lírica, quien habla

en el poema; el discurso en apariencia autobiográfico que permea la obra escrita; y por último, la figura autorial, que de alguna forma sirve como recipiente donde convergen todos los aspectos anteriores dentro del texto.

En su texto “Confessionals”, Melissa A. Goldthwaite sostiene que: “The “selling” of confession requires an audience willing to “buy”. It is not the supposed truth of confessing that matters, it is the ordering and reordering of experience transformed by language, imagination, and myth that fascinates, that draws to these writings through identification, through the imagined intimacy of literary confessionals (57-63). Es en esta experiencia transformada por el lenguaje, la imaginación y el mito donde radica la fuerza artística y el atractivo de lo “autobiográfico”, ya que le proporciona al público una fantasía de identificación y la ilusión de intimidad con la autora. Con respecto a esto, Georgiana Banita en su texto “The Same Identical Woman” introduce un análisis de una colección de poemas escritos por fans y publicados en un foro en internet dedicado a Sylvia Plath entre 1998 y 2007; esto como un intento de “descifrar” la visión de la autora a través de la reinterpretación de sus metáforas y esfuerzos lingüísticos. Banita explica que “[there is] an idealized presence of Sylvia Plath, [which] is thus fixated into a popular icon. The archive of public memory allows only for a simplified, theatrical plot going by the name of the poet, one that gets superimposed onto other similar tragic stories” (53). El público lector idealiza a Plath con base en sus propios análisis del uso del vocabulario o las metáforas, pero la conjunción entre la voz lírica y figura autorial también influyen en este veredicto.

Con respecto a la separación entre la figura autorial y la voz lírica, en su introducción al álbum *reputation*, Swift declara que “we think we know someone, but the truth is that we only know the version of them they have chosen to show us” (pár. 2). Con respecto a este fragmento, Lorenzo Martín del Burgo cita a Chuck Klusterman, quien escribió que “el mayor de [los]

poderes [de Swift] es la capacidad para identificar su música y su vida personal de forma tan estrecha como para formar un todo indisoluble que acaba haciendo a ambas más interesantes sin importar nuestra identificación emocional con cualquiera de las dos” (pár. 3). Desde que Swift comenzó a ganar fama, sus canciones se han leído como confesiones autobiográficas; el ejercicio de encontrar al novio o ex novio al que le dedicó una u otra canción es una actividad común entre fans y entre miembros de la prensa de tabloides. Por lo tanto, se piensa que se “conoce” a Swift, pero pensando sobre esto más a profundidad, sólo se conoce el rostro que ella ha decidido construir, tanto en sus canciones como en su vida pública. Esto es relevante respecto a la manera en la cual la voz lírica y la figura autorial están conectadas, a pesar de ser diferentes: ambas son fabricadas y cumplen un propósito específico, que en este caso sería “disfrazar” la presencia de la persona real tanto en su obra como en la manera en la que es percibidas en público. Esta performatividad de la figura autorial es parte importante de su visión artística, y es incluso útil como estrategia comercial.

Laura Rizzo afirma en su “análisis” de “I Did Something Bad” para la revista *Elite Daily* que el significado de la canción es “fácil de comprender” (pár. 1). Sin embargo, considero que esa facilidad es aparente sólo cuando se toma la biografía como base para “analizar” un texto; es un intento superficial, con “pruebas” circunstanciales y conexiones que puede parecer que encajan de una manera perfecta, que se propone como interpretación única sin posibilidad de pensar en textos de esta naturaleza con base en la separación entre la voz lírica y la figura autorial. En una variedad de reseñas del álbum *reputation* y en las críticas al mismo,³ se utilizan palabras como “sin duda”, “obviamente” y “es claro” para nombrar un suceso, a una persona —o a varias— como objeto de la supuesta dedicatoria de Swift en sus canciones; es posible que las

³ Reseñas tales como la de Chris Willman para la revista *Variety*, la de Jamieson Cox para *Pitchfork*, la de Rob Sheffield para *Rolling Stone* o la de Kitty Empire para *The Guardian*, todas publicadas en 2017, incurren en esta práctica.

supuestas pistas y la biografía de la autora encajen una con la otra, pero por más piezas que tengamos como audiencia, al final la verdad escapa el control de la autora y del público. A pesar de que es necesario reconocer que la inclusión de estas “pistas” por parte de Swift en sus canciones es beneficiosa para su éxito en ventas, ya que juega con la expectativa de honestidad que tiene la audiencia, es importante comprender esta ambigüedad y performatividad como una estrategia artística y comercial, y no como una declaración hecha con total sinceridad y desde lo personal en lugar de lo autorial. Por este motivo, la fijación del público con encontrar la “verdad” no aporta nada que no se haya dicho antes, y se pierde la oportunidad de reconocer a la figura autorial de Swift por lo que es: una compositora con la capacidad de representar experiencias y volverlas colectivas. Asumir que sólo existe una única interpretación de sus palabras es desperdiciar posibles discusiones fructíferas sobre las técnicas de composición que utiliza, así como las técnicas musicales y vocales para transmitir una idea. A pesar de ser canciones pegadizas y conectadas con el aspecto biográfico de su vida, también tienen algo que decir fuera del mismo, explorando las muchas otras dimensiones que forman parte de la creación de una canción única o de un álbum entero.

Con relación a esta performatividad, Leah Donnell declara en su artículo “Taylor Swift Is The 21st Century's Most Disorienting Pop Star” que: “as a famous, attractive, thin, white, very wealthy woman, she is a very unsympathetic underdog. Because Swift dresses, dances, speaks and sings the way we expect white women to, the fact that she’s playing a character too is often overlooked. It’s easy to assume that Swift really is exactly who her songs say she is” (pár. 28). Debido a esta línea tan borrosa entre las distintas entidades que conforman la figura de Taylor Swift, todas sus características físicas y “reales” se asocian con lo que expresa en sus canciones. De igual manera que en el caso de Plath, quien usaba imágenes del Holocausto y de la Segunda Guerra Mundial, de la quema de brujas y de otros eventos históricos mayores y violentos para

describir sus propias experiencias negativas, el hecho de que Swift trate de mostrar sus experiencias como la “underdog” que sufre de agresiones y violencia por parte de otras personas podría considerarse como exagerado e injustificado. Sin embargo, Donella también reconoce que una de las características más importantes de la escritura de Swift es que si bien nuestras emociones más intensas no siempre corresponden con las injusticias más grandes del mundo, puede ser que estas emociones se sientan así de fuertes y violentas. Su música no hace que el público se sienta culpable por sentir lo que sienten, sino que más bien puede proporcionar un espacio seguro para que las personas que escuchan sus canciones expresen su enojo, su tristeza o su desilusión, o lo enamoradas que están tanto como ellas quieran. Y para continuar, Donella dice que “[Swift’s] success as an artist is predicated on selling [a] contradiction: that you can be one of the most powerful, influential, beloved pop stars in the world, and still be victimized by the people around you” (pár. 22).

Sin embargo, el caso de Plath es diferente al de Swift en ciertos aspectos. A pesar de que existen tanto la diferencia como la conexión entre la voz lírica y la figura autorial, el ámbito en el que se desarrolló la poesía de la autora no es el mismo al cual Swift pertenece. Al escribir su obra poética en la década de 1950 y principios de la de 1960, el trabajo literario de Plath no contaba con un escrutinio a gran escala en los medios de comunicación masivos, y la mayoría de los juicios con respecto a su vida y obra fueron póstumos y por lo tanto fuera de su control. De acuerdo con Georgiana Banita, Plath:

did not intend for her personal photos to be publicly disseminated, which is why they invite sensationalist abuse, since they form perfect material for the shaping of her cultural myth. Such was the conviction that poetry and life in Plath’s case were closely entwined that many book covers used photographs and other illustrations of the poet to illuminate and prefigure their content. These photographs carry a blunt message that links the poet’s

life with her work, while the reader is invited to buy an autobiography, or at least hindered from reading the work without presumptions (44).

De cierta forma, la única voz que Plath logró desarrollar y establecer lo suficiente fue su voz lírica. Sin embargo, su figura autorial se ha construido más bien de manera póstuma y sin ningún control de su parte, lo cual tiene que ver con la manera en la que se manejaron sus textos en años posteriores a su muerte, así como también la difusión de escritos privados como sus diarios o su correspondencia, publicados con compilaciones fotográficas desde su infancia hasta sus últimos años de vida. Cada aspecto importante mencionado en sus poemas —su infancia, su matrimonio, su intento de suicidio, su familia— ha sido escrutado por medio de lo que se revela en textos ajenos a su creación literaria, lo que ha llevado a la construcción de una figura autorial que se asocia con Sylvia Plath y con su poesía, pero que está completamente fuera de su control.

Es común que los detractores de la poesía de Plath sigan dos puntos de vista específicos: el primero, que su obra está “sobrevalorada” y sólo la leen adolescentes o mujeres jóvenes inmaduras o que sufren de problemas psicológicos o que pretenden tenerlos, y el segundo, que mantiene que la poesía de Plath como parte de lo confesional es demasiado complicada, pero a pesar de esa complejidad, no dice nada. O, como extensión del segundo punto, se cree que lo que dice en sus poemas es exagerado, ya que los datos biográficos en los que suele basarse su escritura están disponibles para el público, por lo tanto existe la oportunidad de determinar si ella tenía la razón al reaccionar, sentirse y pensar como lo retrata en sus poemas, o no (Greenhaus, pár. 9). Estas interpretaciones pueden venir de la crítica literaria o del público lector casual por igual, y es necesario analizarlas debido a que en estos juicios suele mostrarse la capacidad de la audiencia para discernir entre la multiplicidad de voces que conforman la figura de la autora. A nivel literario, la crítica de Charles Molesworth escrita en 1979 reconoce la presencia de una voz

lirica, pero no crea una distinción necesaria entre ésta y la biografía de Plath. En su reseña sobre el poema “Daddy”, Molesworth menciona que:

Perhaps if we didn't know the comfortable bourgeois background of Plath's family, we could say the poem was about authority "in general," about the feminists' need to make clear the far-reaching power of chauvinist "enemies." But instead we hear the tones of a spoiled child mixing with the poem's mythical resonances. Indeed, the petulance of the voice here, its sheer unreasonableness masked as artistic frenzy, found wide and ready acceptance among a large audience (70).

Según Molesworth, el incluir aspectos biográficos en su obra hace que la voz lírica de Plath pierda el impacto, ya que *se sabe* que su vida no era tan catastrófica como pretende hacerla parecer. En lugar de ser un poema poderoso sobre la relación de una voz femenina con la figura del padre, es una queja, casi un berrinche de una niña malcriada; todo esto también involucra a “las feministas” de alguna forma que no resulta muy clara, así como al público lector de Plath que disfruta su obra. Por su parte, Seamus Heaney argumenta que: “a poem like ‘Daddy’ remains so entangled in autobiographical circumstances and rampages so permissively in the history of other people’s sorrows that it simply overdraws its rights to our sympathy”, y agrega que “the biographical details in themselves do not oblige our attention unless given powerful language” (165). Al hacer esta crítica, ambos caen en una distorsión que Tracy Brain explica así: “to apply the biographical —whether it is trustworthy or not— to Plath’s writing can result in a distorted view of what is in that writing, or even a failure to see what its other interests are” (11). La presunción de que el poema es absolutamente autobiográfico le proporciona a la audiencia la confianza para determinar que lo que se retrata en el texto es, por ejemplo, una reacción excesiva.

Esta noción también afecta la manera en la que se percibe la música de Swift. Lorenzo Martín del Burgo advierte que la sólida imagen pública de la cantante como una compositora supuestamente “honesta” puede correr peligro debido a la “presuntuosa confianza que tiene el público en su ‘entendimiento’ que desemboca en juicios sobre su persona, hacia su carácter calculador, vengativo, victimista y al mismo tiempo dependiente, frágil e ingenuo” (pár. 9). Debido a que tanto su voz lírica como su figura autorial están conectadas una con la otra, cualquier declaración realizada en forma de canción puede interpretarse como un hecho dentro de la vida de Taylor Swift como persona “real”, al igual que con Sylvia Plath, ya que el público no suele reconocer la división entre las entidades que conforman a ambas autoras. Esto pertenece al “gendered kind of judgement” que mencioné en la introducción; Greenhaus añade que las artistas “are required to be both completely open, giving freely of themselves and their emotions, and also to be more than just faithful diarists of their individual lives” (pár. 9). Es decir, las mujeres suelen navegar en territorios de expectativas contradictorias. Además, Greenhaus también menciona que una gran parte de la crítica contemporánea de Plath se basaba en la idea de que, debido a que su obra estaba ligada a sus experiencias personales como mujer con el amor romántico, la sexualidad, el embarazo, la maternidad y la menstruación, ésta era limitada y reducida, y por lo tanto nunca alcanzaría la universalidad y trascendencia que se requiere “for truly great, lasting art” (pár. 7).

En relación con esta contradicción, Chi Luu menciona que Swift también ha enfrentado lo que la autora llama “a mess of contradictory criticisms” (pár. 2), debido a que “[Swift has been] derided for revealing too much about her personal life in her music, and at the same time dismissed as nothing more than a manufactured, blank space of an inauthentic pop star” (pár. 2). Por lo tanto, se le acusa de ser demasiado auténtica para el mundo del pop, o de no serlo en absoluto. De este modo, la crítica la percibe de igual manera como una niña inmadura, o una

mujer calculadora y vengativa, encasillándola como la que escribía canciones de desamor para sus ex parejas sin ninguna consideración por los sentimientos de éstos, un juicio que ha acompañado su obra a lo largo de su carrera. Aunque en la actualidad se reconozca un poco más la capacidad artística de Swift, la manera en la que se le solía clasificar aún permanece en la mentalidad de la audiencia que recibe su música.

En el caso de Plath, su imagen se crea como lo describe Arielle Greenberg: “take an ambitious, intelligent, middle class young woman, impose the standard cultural expectations of niceness and beauty on her; don’t forget the fact that she’s an artist, so she’s a bit mentally unstable to begin with; throw in some kids and a bad marriage for good measure; wait for the inevitable trainwreck” (181). A pesar de que existe un público lector que se aproxima a la obra de Plath sin participar en las dinámicas de la cultura de la celebridad, existen aquellos que pertenecen al grupo de admiradores o de detractores que conocen esta imagen pública de la autora, que permanece sin que nadie logre refutarla o cambiarla, incluso en años más recientes. Además, resulta aún más complicado lograr un cambio cuando parte del mismo público lector que disfruta su obra se encarga de perpetuar la imagen de la poeta perturbada en foros y grupos en redes sociales dedicados a Plath, donde se interpretan los conflictos presentes en su poesía por medio de su biografía,⁴ y cualquier otro método resulta casi inconcebible, casi irrespetuoso ante su vida y su memoria.

En el caso de ambas autoras, es posible notar las similitudes respecto a la crítica y tratamiento que reciben por parte del público, de manera tanto positiva como negativa; si la percepción más popular de Plath es la de la poeta mentalmente inestable, la de Swift es la de la

⁴ Existen diversos foros en internet dedicados a Sylvia Plath, su vida y su obra, Entre los que conozco personalmente se encuentra el subreddit “r/SylviaPlath” (en inglés), donde los miembros publican sus propios análisis de los poemas de la autora, la mayoría desde un punto de vista biográfico. Otros ejemplos incluyen el grupo de Facebook “Sylvia Plath”, o los subreddits “r/AskLiteraryStudies”, “r/Poetry”, o “r/Literature”.

mujer que sale con un hombre detrás de otro, y al final son estos dos factores los que se supone son los catalizadores de su creatividad, lo que propicia una romantización o una estigmatización casi agresiva de eventos que no deberían ser romantizados ni utilizados como arma para desacreditar el trabajo autoral de las dos. Por ejemplo, el discurso de que la enfermedad mental y las tendencias suicidas en el caso de Plath impulsaron su creatividad, o la noción de que vivir en relaciones infelices e incluso violentas en el caso de Swift le ayudó a componer canciones son contraproducentes y vacíos, ya que perpetúan la idea de que es necesario sufrir para crear. En el caso de las mujeres es aún más complejo, porque debido a las dinámicas de poder dentro de los espacios artísticos, aunado al escrutinio constante de sus vidas privadas de manera desproporcionada en comparación con sus contrapartes masculinas, el sufrimiento de las mujeres se mercantiliza para el consumo masivo o se ignora por completo.

Sin embargo, debido a lo complejo que resulta considerar las sutilezas de la figura autoral, al igual que en el caso de Plath, la crítica de Swift suele ignorar u olvidar que su voz lírica existe. Por ejemplo, en 2015, Taffy Brodesser-Akner escribió una reseña para *The Paris Review* sobre el álbum *reputation*. El artículo titulado “Revenge of the Nerds” se enfoca en el tema de utilizar la música como arma contra aquellas personas que hacen daño, en este caso refiriéndose a la obra de Swift. La reseña comienza por citar a la cantante, quien en 2013 mencionó que ella “never thought about songwriting as a weapon”. A partir de eso, Brodesser-Akner procede a enlistar cada una de las situaciones hasta el momento en las que los aspectos biográficos de la vida de Swift podían reconocerse en sus canciones, como si fueran algo indiscutible y absoluto. La autora procede a decir que:

For Taylor Swift to pretend that her entire music career is not a tool of passive aggression towards those who have wronged her is too easy to disprove, laughable at its very suggestion. Taylor’s career is in fact the perfect realization of every writer’s narrowest

dream: to get back at those who had wronged us, sharply and loudly, and then to be able to cry innocent that our intentions were anything other than poetic and pure. Taylor not only publicly dates and publicly breaks up, but she then releases an achingly specific song about the relationship, all the while swearing she won't talk about relationships that are over. (pár. 5)

Es posible ver esta práctica de dudar sobre las verdaderas intenciones de un texto y cómo afecta a ambas autoras. Al revisar una variedad de páginas de internet que prometen “analizar” un poema o una canción, no sólo se prioriza la lectura biográfica que se centra en ciertas figuras masculinas prominentes en la vida de las autoras en lugar de las autoras mismas, sino que cualquier recurso utilizado para transmitir la reacción de la voz lírica ante la violencia patriarcal masculina se pasa por alto.

Los supuestos “análisis” de las obras de ambas autoras se enfocan más en hacer reconstrucciones biográficas de la vida de ambas que en las técnicas literarias dentro de cada texto, aunque éstas sean más importantes a un nivel crítico que la biografía de la autora. Esto ocurre en los análisis disponibles en línea de “Pursuit”; la editora de *Black Cardigan Edit*, Carrie Frye, menciona en su serie sobre la obra de Plath tres momentos en su vida literaria: la temporada que pasó en la revista *Mademoiselle*, la publicación de *The Bell Jar* y la inspiración detrás de “Pursuit”. Frye indica que “you can trace so many wiry branching threads networked through the poems, produced during their relationship and its dissolution—Diane Middlebrook’s wonderful, perceptive *Her Husband* is essential in charting all these silvery whiskery threads—” (pár. 4). De igual manera, cita también la biografía de Plath escrita por Elizabeth Winder, *Pain, Parties, Work* (2013), así como algunas cartas de la poeta a su madre y fragmentos de su diario. Sin embargo, como menciona Tracy Brain, “it can be dangerous to even view Plath’s own epistolary and journalistic words as ‘true confessions’, as definite keys to her poetic or fictional

writing. To do so can cause us to misread that writing, or blind us to the other things that are happening in it” (20).

Aunado a esto, como ya señalé, en su artículo “Taylor Swift’s 1989’s Confessional Poet”, Rachel Greenhaus menciona que tanto la obra de Swift como la de Plath se enfrentan a un “gendered kind of judgement” (pár. 9). Es posible ver esto en la reseña de Jude [Sady] Doyle del álbum *Speak Now* al que pertenece “Dear John”, donde el autor expresa que “the real draw of [Swift’s] songs is not their emotional intimacy, but the fun of pinning celebrity faces to specific songs” (pár. 4). A pesar de que Swift nunca ha aceptado o negado a quién le “dedicó” —si es que en algún momento lo hizo— una canción, Doyle argumenta que la cantante le “facilita” la labor detectivesca al público que escucha sus canciones y que ha seguido la historia de sus relaciones románticas en los tabloides, por lo que ellos logran conectar los puntos y determinar de quién se trata, pero yo no creo que esto sea un argumento preciso. Si bien sus experiencias de vida pueden proporcionar material para la autora, no considero que sea posible tomar tabloides que tienden a ser sensacionalistas como fuentes absolutas para llegar a una interpretación que priorice una lectura biográfica, cuando varios factores entran en juego al momento de escuchar una canción y la capacidad de interpretación recae en el público. Incluso si esto fuera cierto, la canción misma tiene la capacidad de decir otras cosas fuera de lo biográfico; si un consumidor casual de la música de Swift la escucha sin conocer el contexto de la vida de la autora, el texto aún es capaz de decir algo por sí solo sin que exista la necesidad de conectarlo con la biografía.

En el caso de los textos de ambas autoras, existen supuestas “pruebas” de los eventos específicos que inspiraron la creación de los mismos, las cuales se comparten en círculos de seguidores y se citan en textos “conmemorando” la vida de Plath o examinando a profundidad la vida de Swift. Los nombres de sus parejas románticas son prominentes en estas discusiones, lo que sostiene un argumento estereotipado respecto a la obra de ambas: ya sea que es una

exageración, ya que hay “testigos” de que la situación no ocurrió como ellas la relatan, o que las autoras no serían capaces de crear narrativas literarias de este estilo si no fuera por su voluntad de presentarse como víctimas indefensas de un villano unidimensional que tiene nombre y apellido en una lectura biográfica de cada texto. Por lo tanto, retratar esas experiencias es considerado de mal gusto por parte del público, de la crítica, y de los hombres que son supuestamente aludidos en estos textos. Parte de esto proviene de la confianza que la audiencia suele depositar en los biógrafos y documentalistas de la vida de ambas autoras; sin embargo, de acuerdo con Tracy Brain, “readers trust biographers to tell them the ‘truth’ about how it was, but biographers have their own agendas, seldom have access to dependable evidence, and are not always objective about how they present that evidence” (13). Esto es relevante en el caso de Plath y de Swift, sobre todo con la manera en la que se les representa en los distintos medios que se aproximan a su obra desde lo biográfico. Si bien las autoras tienen el control inicial de las historias que deciden hacer públicas por medio de su obra, éste es frágil, ya que la audiencia tiene la oportunidad de interpretar las canciones y los poemas que reciben, y por medio de estas interpretaciones es posible que construyan una narrativa uniforme, sin separación entre las distintas dimensiones que conforman a cada figura autorial y con base en compilaciones biográficas sobre sus vidas.

Con relación a la construcción de la voz lírica femenina, Kathleen Margaret Lant explica en su texto “The Big Strip Tease: Female Bodies and Male Power in the Poetry of Sylvia Plath” que existen diferencias entre los autores y autoras de mediados del siglo XX; menciona que para los poetas confesionales, la desnudez del cuerpo representa “joyous transcendence, freedom, power” (624), mientras que para las poetas, la desnudez del cuerpo representa “yet another barrier between the self and the world, or even between the authorial self and the persona it describes” (624). En el caso de Plath, el cuerpo no representa una visión triunfante y libre de sí

misma, sino lo contrario. De acuerdo con Lant, “the female subject’s body [in Plath’s poetry] reminds us that the female self is unworthy, inadequate and vulnerable rather than ascendant” (625), por lo que la manera en la que Plath construye una voz lírica contrasta con respecto a lo hecho por la mayoría de los autores masculinos, quienes, de acuerdo con la descripción de Lant, retrataban al cuerpo del hombre como una figura poderosa y libre en su propia poesía, y la vulnerabilidad de éste se relacionaba con el acto de eliminar las barreras entre el mundo y sí mismo. En el caso de Plath, la influencia de poetas masculinos formó parte importante de la creación de su voz lírica. Durante sus primeros años, debido a que la mayor parte de los poetas que ella admiraba eran hombres, interiorizó la percepción del cuerpo desde la perspectiva masculina como sinónimo de fortaleza e importancia, lo que la llevó a considerar la feminidad como una debilidad (Lant 633). Debido a esto, con el propósito de alcanzar la trascendencia que tanto valoraban sus contemporáneos, Plath “experienced early on a strong urge to mask herself, and both in poetry and in life this masking proved increasingly futile” (Lant 635).

Esta asociación de lo femenino con debilidad provenía de su contexto; la cultura estadounidense de mediados del siglo XX le adjudicó ciertas características a la feminidad blanca de clase media, así como ciertas labores que debían realizar, en su mayoría domésticas, y Plath formaba parte de esta cultura. Al escribir poesía confesional, la autora debía encontrar una forma de retratar sus experiencias con los discursos que le eran familiares, lo cual no produciría una visión positiva de la mujer dentro de su obra. De acuerdo con Lant, la autora “sought the freedom to expose the female body assertively and positively, but she lived within a culture and wrote from a tradition which defied her figurative efforts. Thus, Plath turned to masculine models to provide her with a structure for her creative subjectivity” (626). A pesar de este conflicto, su voz lírica se construye como femenina, y revela la imposibilidad de “desnudar” al yo femenino por completo, por lo menos no con los resultados a los que llegaban sus

contemporáneos. Además del conflicto entre la feminidad y los modelos de inspiración masculinos, la voz lírica de Plath también retrata una perspectiva específica sobre los temas que trata, sobre todo respecto a sus relaciones afectivas con hombres.

En el caso de Swift, Pamela Fox menciona en su texto “Recycled ‘trash’: Gender and Authenticity in Country Music Autobiography” que la escritura autobiográfica confesional en la música country es diferente para las mujeres, ya que se encuentran lejos de las perspectivas de vida que los hombres suelen utilizar en su propia composición de este estilo, las cuales describe como “the mythic hard-drinking, hard driving, honky-tonk brawler nursing calloused hands and a wounded heart” (236). La autora también cita a George Lipsitz y Richard Leppert, cuya aportación al tema de las diferencias entre la escritura de hombres y mujeres en la música country es que la composición confesional tiene características que podrían considerarse como “femeninas”: “unguarded expression of deep, often anguished personal emotion and vulnerability, frequently conveyed in autobiographical terms” (236). A pesar de que estas cualidades están presentes en la música country escrita por personas de ambos géneros, las mujeres dentro de la industria se ven en la necesidad de crear narrativas diferentes al momento de escribir sobre sus vidas, lo cual las lleva a una posición final de artistas exitosas que lograron superar una vida de dificultades y pobreza (236). De este modo, las diferencias entre compositores y compositoras van en direcciones casi opuestas, pero al conocer que la vida de Swift estaba más bien alejada de este tipo de dificultad económica, la expectativa de verosimilitud adjudicada a lo confesional y al género del country se subvierte, sin dejar de ser un performance. La persona country que Swift creó para sus primeros álbumes, que después se transformó en una persona pop aparentemente sincera y honesta, es útil para la autora como herramienta creativa e impulso comercial, sin perder su capacidad de construir una voz lírica y

una figura autorial cambiante, pero que permanece relevante y elocuente al retratar su experiencia.

Con relación a la manera en la que ambas autoras abordan el tema de la violencia patriarcal ejercida por figuras masculinas, si bien la voz lírica de Plath suele lidiar con personajes masculinos violentos —figuras paternas, parejas románticas— desde sus primeros poemas publicados, su manera de reaccionar ante aquella violencia cambió. La vulnerabilidad que mostraba en un inicio y que culmina en destrucción se transformó en una voz lírica que reaccionaba casi triunfante a pesar de la violencia; esta devastación y a veces incluso la muerte que traía consigo la presencia masculina se convirtieron en un rito de pasaje que la ayudaría a alcanzar un tipo de resurrección metafórica, representada en los textos como una victoria para la voz lírica. Para Swift, si la figura masculina presente en las canciones de Swift crea destrucción en su mundo, ya sea porque le ha roto el corazón o porque la ha herido de cualquier otra forma, durante los primeros años de su carrera era poco común que la voz lírica buscara retribución. Más bien, ésta se ocupaba de sufrir por un rato, después asegurar que estaría bien, y seguía adelante. Sin embargo, conforme su voz lírica progresaba, ésta comenzó a considerar la resurrección como forma de venganza y triunfo. Es así que las voces líricas de ambas autoras parecen abandonar su ingenuidad o vulnerabilidad, o incluso utilizarlas como armas para convertirse en figuras resurrectas, más poderosas y capaces, aún sin convertirse en victimarias.

Ante esto, es importante considerar la cualidad de lo performativo por parte de las autoras al momento de crear una voz lírica propia. Los seis textos elegidos para esta tesina cubren un rango de percepción variable de las voces líricas mismas y del otro, lo que presenta la posibilidad de insertarnos como protagonistas de estas historias desde nuestro lugar en la audiencia. Además de que una lectura biográfica podría imposibilitar esta auto-inserción, la prueba de que las posibilidades interpretativas se amplían si se reconoce la separación entre la voz lírica y la figura

autorial se encuentra en el hecho de que, si los poemas se leen en voz alta, el “I” que narra estas situaciones se convierte en el Yo propio, capaz de darle voz a una historia que podríamos considerar nuestra. Ante esta importancia de saber navegar entre ambos espacios, es relevante retomar la cita de Rachel Greenhaus que mencioné en la introducción; en ella, la autora plantea a la audiencia como responsable del desgaste de esta línea entre la figura autorial y la auto-identificación con una serie de preguntas:

Why do we want Swift’s songs to be autobiographical? What does the whole critical apparatus that has popped up around researching the “facts” of her songs tell us about what she means to her listeners, her fans, and the pop cultural milieu she reigns over? Isn’t it noteworthy that these “facts” belong to the gendered realms of sex and relationships? We, via *Buzzfeed* and *US Weekly* construct the narrative or what [her songs] are about, just as Plath’s [...] readers have done for decades using journals, letters, and other ‘nonfiction’ sources just so we can roll our eyes and declare that it all seems a bit overdramatic (pár. 9).

Al mantener los poemas de Plath y las canciones de Swift en el nivel de lo biográfico, se ignora una gran cantidad de posibilidades de análisis que sus textos ofrecen. El participar en el armado colectivo del rompecabezas de la vida de ambas distrae de la riqueza de estas obras que dicen más de lo que puede verse en el plano más superficial: convenciones literarias que se subvierten, performatividad, representaciones de violencia, la versatilidad de la feminidad como vulnerable pero también como fuente de fortaleza, así como también la fuerza del lenguaje utilizado por ambas para representar estas experiencias que, propias o no, repercuten en el público que las recibe.

Tanto en el caso de Plath como en el de Swift, es necesario comprender que las voces que las conforman son entidades separadas que, a pesar de que estén relacionadas con sus biografías

de manera cercana, no es lo único que hace que su obra artística tenga valor o sea atractiva para el público que la recibe, sino que más bien su voz lírica es una herramienta utilizada por ambas para transmitir lo que necesitan decir en su obra, con la estética de lo confesional como parte de la misma. Escribir sobre experiencias que se presentan como propias, asociadas con su feminidad y el papel que ésta ocupa en diferentes aspectos de sus vidas podría parecer fácil, pero acarrea una serie de consecuencias y críticas basadas en las supuestas declaraciones y acusaciones presentes en su obra que se toman como reales, aunque las conclusiones surjan de un análisis individual o colectivo externo a la vida y a la obra de Plath y de Swift. Esto ocurre al juntar las piezas que se “conocen” de la vida de ambas, y la conexión tan cercana entre la voz lírica y la figura autorial convierte ambas en entidades complejas y casi indistinguibles una de la otra ante la vista del público. Esto se intensifica debido a su asociación con la escritura confesional y la importancia que se atribuye a la biografía de las autoras, que suelen estar en parte disponibles y al alcance de la audiencia.

Es importante preguntarnos como público a qué factores responde la “verdad” que perseguimos fuera del análisis textual y dentro de lo biográfico, y por qué elegimos tomarla como si fuera absoluta. Greenhaus opina que esto tiene que ver con percepciones relacionadas con el género de las autoras: “We trivialize artistic creativity by focusing on the autobiographical; clearly these women write about their own lives because it’s the easiest and most obvious subject. It’s simplistic, self-obsessed, solipsistic. In a word, it’s feminine” (pár. 11). Ante esto, Leah Cates añade que “the emotionality of [these] female-centered [texts] boosts their transgression and defiance —overt displays of emotion are deeply courageous in a world that deems supreme stereotypically masculine stoicism, and writes off fear as girly, anger as ‘bitchiness’ and tears as a sign of menstruation” (66). Si bien la feminidad de las autoras puede utilizarse como objeto para la reproducción de un prejuicio de género por parte de la audiencia

con respecto a la manera en la que se percibe su obra, expresar experiencias propias desde esa misma feminidad refleja el escape de la violencia patriarcal que las ha herido. A pesar de que en un inicio, tanto Plath como Swift percibían su condición de mujeres como algo que las hacía más vulnerables, al final es su posición como hijas, esposas o novias vulnerables ante esta agresión lo que les ayuda a alcanzar un punto que les permite reconocer su propia fuerza y su capacidad de acción, enunciándola, resistiéndola, y al final deshaciéndose de ella y de la figura masculina por completo. Con base en esto, en el siguiente capítulo analizaré la manera en la que se construye la voz lírica de ambas autoras, y cómo ésta evoluciona para permitirle liberarse de la violencia patriarcal ejercida por figuras masculinas, llevándola a morir y resucitar metafóricamente, de maneras cada vez más contundentes, otorgándole fuerza y poder para erradicar la agresión.

Capítulo II: Construcción de la voz lírica y el ciclo de muerte y resurrección

“Out of the ash
I rise with my red hair
And I eat men like air.”
—Sylvia Plath, “Lady Lazarus”

“Honey, I rose up from the death,
I do it all the time.”
—Taylor Swift, “Look What You Made Me Do”

En este capítulo, analizaré cómo se construye la voz lírica femenina de ambas autoras dentro del género confesional. Examinaré las convenciones literarias que suelen ignorarse al priorizar una lectura biográfica de los textos, así como la progresión de la voz lírica de cada autora y cómo lidian con la violencia masculina en sus poemas y canciones, con base en las imágenes de muerte y resurrección presentes en estos textos, utilizando el esquema que Jon Rosenblatt propone en su texto “Sylvia Plath: The Drama of Initiation”. El autor menciona que la poesía de Plath contiene imágenes que dramatizan un patrón de muerte y resurrección, en el cual el trayecto de la muerte hacia la vida sigue una estructura de “initiation rites: entry into darkness, ritual death, and rebirth” (23). Después, Rosenblatt explica que las tres partes se pueden identificar en la poesía de Plath gracias a las imágenes y los temas que utiliza y los relaciona con cada etapa:

The first involves the transformation of the external setting of the poem into a symbolic landscape of death. In the second stage, the self undergoes drastic forms of self-transformation in order to escape from the violence of the death-world. Paradoxically, this escape takes the form of physical destruction. The final stage occurs when the body has been cleansed through its own annihilation or effacement. After the ritual ordeal of dismemberment and dissolution, the self emerges as if reborn in a new world. (23-26)

Estas tres etapas del proceso de muerte y resurrección en la poesía de Plath comprenden cada poema como un todo. Sin embargo, para propósitos de mi análisis, utilizaré la definición de estos

tres pasos con un factor extra, que es la intensidad con la que cada muerte y resurrección ocurren en tres de sus poemas: “Pursuit”, “The Jailer” y “Daddy”. De igual manera, es posible aplicar estas clasificaciones a las canciones de Swift, que en este caso serán “Dear John”, “I Did Something Bad” y “mad woman”. Mi análisis comparativo se basa en la premisa de que, al ordenar cada poema y cada canción en orden cronológico, es posible identificar una progresión en las causas de la muerte y el resultado que la resurrección trae consigo, tanto para la voz lírica como para la figura masculina presente en el texto.

Creé tres pares de poema-canción en orden cronológico de publicación, lo cual ayuda a visualizar a la voz lírica como una entidad que progresa y se construye de maneras diferentes dentro de situaciones similares. En el caso de esta selección de textos, los eventos semejantes son actos de violencia patriarcal ejercida por un hombre sobre una voz lírica femenina; los indicadores de género dentro de los poemas y las canciones son explícitos, aunado al hecho de que ambas autoras son mujeres y existen detrás de cada texto, por lo que es posible conectar esa voz lírica con el género de ambas, sin importar si se decide leerlos de manera autobiográfica o no. De igual manera, tal y como se construye la voz lírica, también se construye al antagonista que es un personaje unidimensional, agresivo y violento hacia la mujer en el texto, tanto física como psicológicamente. En contraste, la voz lírica comienza como una figura vulnerable ante él, como una víctima sin posibilidad de liberarse, para convertirse en alguien que logra encontrar atisbos de libertad en la imaginación o la performatividad, y para concluir en una versión de sí misma que resulta victoriosa y libre.

Dicho esto, en la primera pareja de textos a comparar se encuentran “Pursuit” (1956) de Plath y “Dear John” (2010) de Swift. En este poema de los años tempranos de Plath es posible ver esta perspectiva; el texto concluye con la figura amenazante de la criatura subiendo las escaleras y acercándose hacia donde está ella, sin que la voz lírica tenga posibilidad de escapar a

ningún otro lugar: “The panther’s tread is on the stairs / Coming up and up the stairs” (49-50). También es posible ver que el texto está compuesto por una estructura de tres sonetos incompletos —sin los dos versos finales— que hacen las veces de estrofas, mientras que la última estrofa es un soneto completo:

I hurl my heart to halt his pace,
 To quench his thirst I squander blood;
 He eats, and still his need seeks food,
 Compels a total sacrifice.
 His voice waylays me, spells a trance,
 The gutted forest falls to ash;
 Appalled by secret want, I rush
 From such assault of radiance.
 Entering the tower of my fears,
 I shut my doors on that dark guilt,
 I bolt the door, each door I bolt.
 Blood quickens, gonging in my ears.

 The panther’s tread is on the stairs.
 Coming up and up the stairs. (37-50)

En sus inicios, la forma del soneto se relacionaba con el poema de amor y de cortejo, como los sonetos de Petrarca a Laura, o los sonetos de *Amoretti* (1595) de Edmund Spenser. En el caso de “Pursuit”, Plath muestra la otra faceta de la convención; si las voces poéticas de Petrarca y de Spenser se enfocan en el dolor del amor no correspondido y en el momento victorioso cuando sus avances recibían una respuesta favorable de parte de las mujeres, la voz

lirica de Plath representa el cortejo como una persecución invasiva, agresiva y violenta que se entromete en su espacio privado (49-50) después de demandar un “sacrificio total” (40) y no recibirlo. Esta inversión de roles dentro de la convención transmite la idea de un amor corrupto; a pesar de que la figura masculina en el texto es violenta, la voz lírica aún tiene sentimientos románticos, e incluso sexuales, por él.

El cortejo ocurre entre imágenes de sangre, fuego y destrucción que la voz lírica femenina reconoce; la criatura que es descrita como “él” tiene antecedentes de tal violencia hacia otras mujeres: “In the wake of this fierce cat / Kindled like torches for his joy / Charred and ravened women lie” (21-24) y la voz lírica está consciente de que él no la dejará en paz hasta que también la haya destruido: “One day I’ll have my death of him” (2). De este modo, Plath construye una voz lírica protagonista y al antagonista masculino como víctima y persecutor respectivamente; él es codicioso: “his greed has set the woods aflame” (3); tiene sentimientos de superioridad: “he prowls more lordly than the sun” (4); es insaciable: “insatiate, he ransacks the land” (13) y está cazando a la voz lírica: “the hunt is on, and sprung the trap” (8), además de que ha invadido el espacio privado de su mente: “behind snarled thickets of my eyes / Lurks the lithe one; in dream’s ambush” (29-30). Ella, por su parte, tiene el único propósito de escapar de él: “Flayed by thorns I trek the rocks / Haggard through the hot white noon” (9-10). Sin embargo, ella parece dudar del motivo por el cual escapa, se siente “appalled by secret want” (43), y describe la acción de mantener a la figura masculina afuera como “shut[ting] the door on that dark guilt” (46). Si bien el antagonista del poema es violento, agresivo y está asociado con la sangre, las heridas y el fuego, la voz lírica no es sólo vulnerable ante él en el aspecto físico, sino también en lo emocional. Este “deseo secreto” que le horroriza (“appalled” (43)) y la “culpa oscura” que siente hacia él podrían interpretarse como que ella está tentada a acceder a los avances de la figura masculina, y al final del poema no hay una resolución de estas emociones.

Después de la destrucción y la invasión, no se menciona qué sucede; sólo se sabe que la voz lírica está herida, que ha perdido sangre y también el corazón: “I hurl my heart to halt his pace / To quench his thirst I squander blood” (37-8), pero la llegada del hombre a su espacio privado sugiere que la violencia continúa.

De igual manera, la estructura del resto de las estrofas —sonetos sin los dos versos finales— crea una sensación de falta de cierre; la criatura persigue a la voz lírica pero no logra alcanzarla, y no es sino hasta la última estrofa que la figura masculina del texto parece haberla alcanzado que el soneto se completa. Esto se relaciona con el hecho de que “doom consummates that appetite” (20); hay un sentimiento de inevitabilidad dentro del poema, no sólo ambos están “doomed”, sino también “condemned by [their] ancestral fault” (14). De acuerdo con Renaud Gagné, el concepto de la “culpa ancestral” se utilizó en la Grecia antigua para describir “the idea of divine punishment through generations” (3). De este modo, la condena de la que sufren la voz lírica y la figura masculina en el poema se relaciona de manera directa con el ámbito del cortejo violento que los ha alcanzado a ellos, y que probablemente se repita con su descendencia metafórica en el futuro. Sin embargo, las lecturas biográficas de este texto casi siempre tienden a citar a personas externas al texto como inspiración, como si se pudiera estar seguro de su influencia sobre la creación del poema.

En el caso de “Dear John”, la violencia no es física como le ocurre a la voz lírica de “Pursuit”, sino que es psicológica y emocional; el antecedente de esta agresión se sitúa en que: “all the girls that you’ve run dry / have tired, lifeless eyes ‘cause you burned them out” (4:24-4:37). La similitud es que la voz lírica se construye como vulnerable y dependiente ante el comportamiento de la figura masculina: “Long were the nights when my days once revolved around you” (00:24-00:30), además de que ella es muy joven y hace un énfasis en ello: “Don’t you think I was too young to be messed with?” (1:57-2:03), “Don’t you think nineteen’s too

young to be played by your dark, twisted games?” (3:46-3:54). También introduce una imagen relacionada con su feminidad y se describe a sí misma como “the girl in the dress”, y al mismo tiempo, menciona que tal vez su “blind optimism” (2:27) y el amor que sentía por él, “when I loved you so” (3:54), son factores que la hicieron más vulnerable ante la figura masculina; la combinación de su feminidad, su juventud y su ingenuidad le impidió percibir la violencia ejercida por él en el momento en que ocurrió.

De igual manera, Swift utiliza un recurso literario para representar al antagonista masculino; la “Dear John letter” es una expresión idiomática que denomina a la carta escrita por una mujer a su pareja diciéndole que la relación se ha terminado, en la mayoría de las ocasiones porque ella conoció a alguien más. En este texto, la subversión de esta convención recae en el hecho de que la mujer no cambió a la figura masculina por alguien más, sino que la ruptura ocurrió debido a que ella decidió dejarlo después de la violencia perpetrada por él. Al igual que en “Pursuit”, la voz lírica de “Dear John” lidia con la culpa de haber permanecido en una relación abusiva con la figura masculina a pesar de la violencia, aunque mirando su relación en retrospectiva, todo parece ser más claro desde el futuro. Por ejemplo, ella está dispuesta a aceptar una parte de la responsabilidad por no haberse alejado antes de él, y menciona que “my mother accused me of losing my mind / but I swore I was fine” (0:48-0:59), y “maybe it’s me and my blind optimism to blame” (2:25-2:32), “I’ll look back in regret how I ignored when they said / ‘run as fast as you can’” (2:59-3:10). Este sentimiento de culpa respecto al tiempo que le tomó alejarse de una relación dañina es resultado también de la manipulación emocional ejercida por la figura masculina; a pesar de las advertencias de otras personas, ella no logró ver la violencia que estaba sufriendo, tal vez a causa de su juventud e inexperiencia —ya que se percibe a sí misma como una “niña”—, o a causa de la dependencia que sentía hacia él —“my days once revolved around you” (00:26-00:30)— y a pesar de que el terminar con la relación sea una

decisión justificada, aún desde el futuro la voz lírica lidia con las consecuencias de la manipulación psicológica por parte del hombre. Además, la voz lírica reconoce que “[she] should’ve known” (2:12) con respecto a la relación que mantuvo con la figura masculina. Las advertencias de las personas cercanas a ella parecen tener más sentido cuando las mira desde fuera de la relación, a pesar de que las ignoró cuando aún se encontraba en ella.

Al considerar varios aspectos de la misma en retrospectiva, la voz lírica adquiere un poco más de claridad, por lo que al final de la canción se dirige directamente al hombre, y en lugar de sentir arrepentimiento respecto a no haber tomado en cuenta los consejos de otras personas, ella le dice a él que “the girl in the dress wrote you a song / you should’ve known” (5:57-6:09). Este verso no sólo contribuye a la estética confesional por medio de la autorreferencialidad que surge al nombrarse como la mujer que cuenta la historia, sino que también representa un cambio desde “the girl in the dress [who] cried the whole way home” (2:03-2:11) hasta “the girl in the dress wrote you a song” (5:58-6:06), donde la voz lírica retoma su feminidad y la resignifica; en lugar de ser vulnerable como lo era al inicio, ahora su condición de “niña” o mujer joven la ha ayudado a convertir su experiencia en una canción.

Por su parte, al igual que el antagonista en “Pursuit”, el hombre en esta canción tiene una actitud de superioridad con respecto a la voz lírica: “Never impressed by me acing your tests” (4:19-4:24), pero dado que la violencia que ejercía sobre ella era más bien psicológica en lugar de física, la principal herramienta de la figura masculina era la manipulación repetida; la voz lírica dice que en esta relación ella se encontraba “counting [her] footsteps / praying the floor wouldn’t fall through, again” (00:36-00:46). Esta violencia continúa, y la voz lírica se encuentra a sí misma tratando de adaptarse a la manipulación del antagonista:

You paint me a blue sky

Then go back and turn it to rain

And I lived in your chess game

But you changed the rules every day (1:00-1:35)

El uso de “again” y “everyday” revela que esta violencia es constante y cíclica, y a pesar de que existen antecedentes como ocurre en el caso de la figura masculina en “Pursuit”, la voz lírica de Swift mira en retrospectiva su relación con este personaje, mientras que la de Plath describe eventos que ocurren en el presente del poema. Debido a esto, la resolución de la canción es diferente: la mujer en “Pursuit” no logra su propósito de escapar, y la confusión respecto a sus emociones hacia la figura masculina no se resuelve. Sin embargo, la voz lírica en “Dear John” hace un recuento en retrospectiva, por lo que se asume que la mujer en la canción logró superar la situación, ya que relata lo sucedido desde el futuro. Además, la voz lírica percibe este escape como una victoria; es desde este momento en el tiempo que la voz lírica “lamenta” no haber escuchado las advertencias de otras personas (2:59-3-11), además de que ella ahora “ve” la violencia de la que fue víctima cuando el hombre ya no está: “Dear John, I see it all now that you’re gone” (1:47-1:57). Sin embargo, el momento del escape es grandioso y triunfante; ya que se construye la imagen del antagonista masculino como un manipulador que le ha hecho lo mismo a otras mujeres, la voz lírica pareciera estar a punto de ser una más, pero no lo es. Ella describe su escape como: “But I took your matches before fire could catch me, so don’t look now / I’m shining like fireworks over your sad, empty town” (4:37-4:58). En este caso, el logro de la huida es la resurrección.

De acuerdo con la descripción de Rosenblatt, el primer paso es la transformación del espacio del poema en un “landscape of death”: en “Pursuit”, Plath retrata el bosque destruido por un incendio feroz, lleno de espinas y ramas secas, hay cadáveres de mujeres en la guarida de la bestia y el sol quema. Estas imágenes del fuego están asociadas a la figura masculina, quien es el perpetrador de la violencia. En el caso de Swift, su propia mente es el lugar desolado y destruido

por la manipulación de la figura masculina, además de la ciudad vacía y triste que se le atribuye metafóricamente a él. El segundo paso, donde la voz lírica sufre cambios drásticos para escapar de este mundo, se refleja en “Pursuit” en las heridas, las quemaduras, la sangre y el corazón perdidos para escapar. En “Dear John”, la voz lírica crece y cambia para asemejarse a los fuegos artificiales, contrastando con la oscuridad que rodeaba la presencia del antagonista, y la destrucción física está presente en ambos casos. Este cambio purifica a la voz lírica, y es ahí que puede renacer. Sin embargo, este momento es sólo el inicio del viaje de las voces líricas de ambas autoras.

Conforme la voz lírica de Plath evoluciona, es posible observar un progreso en su percepción de la feminidad. Este es el caso de “The Jailer”; de igual manera, esto ocurre en “I Did Something Bad”, una canción del álbum *reputation*, donde Swift se transformó en un personaje más vengativo y fuerte en comparación con sus eras⁵ anteriores. A pesar de que las voces líricas son víctimas de la violencia, ellas logran encontrar una manera más cercana a la libertad para escapar de ésta. En el caso de ambos textos, la voz lírica aún es vulnerable ante el daño del antagonista; en “The Jailer”, la mujer se encuentra atrapada y sin protección contra sus ataques:

I have been drugged and raped.

Seven hours knocked out of my right mind [...]

Lever of his wet dreams.

⁵ Se le denomina “era” al periodo de tiempo entre un álbum específico hasta el siguiente, desde su lanzamiento hasta el momento en el que hay pistas del álbum que vendrá después, pasando por conciertos pequeños, entrevistas, tours y mercancía. Por ejemplo, la “era 1989” de Swift abarca desde el 27 de octubre de 2014 hasta alrededor de junio del 2016, dando paso a la “era reputation” que comenzó de manera oficial en agosto del 2017, cuando la cantante eliminó todo el contenido de sus redes sociales y publicó un solo video como pista de un nuevo álbum.

Something is gone.

My sleeping capsule, my red and blue zeppelin

Drops me from a terrible altitude. (6-13)

Estas agresiones son principalmente de orden sexual y físico, e incluyen el encierro: “Is that all he can come up with / The rattler of keys?” (4-5), quemaduras con cigarros: “He has been burning me with cigarettes” (18), inanición: “My ribs show” (20) y manipulación: “What have I eaten? Lies and smiles” (21). Sin embargo, la voz lírica encuentra una manera de escapar de esta situación dentro de su mente, la cual es el único espacio privado que tiene dentro del encierro. En circunstancias donde el cuerpo es vulnerable y violentado, la imaginación y las ideas representan una forma de escape.

La voz lírica declara que “[she] dream[s] of someone else entirely” (27), y dice: “I imagine him / Impotent as a distant thunder [...] / I wish him dead or away” (35-39). Esto parece traerle un poco de alivio de su situación, por lo que el hombre la castiga por esa “subversión” (28-29), y ella es consciente de que es imposible huir: “That, it seems, is the impossibility / That being free” (40-41). El escape breve y efímero en el espacio mental privado es el primer paso en donde la voz lírica reconoce su capacidad de hallar la liberación, aunque no logre alcanzarla por completo. Sin embargo, también hay un reconocimiento del hecho que la figura masculina depende de ella para parecer fuerte:

What would the dark

Do without fevers to eat?

What would the light

Do without eyes to knife, what would he

Do, do, do without me? (41-45)

De este modo, la mujer en el poema se construye como una entidad que es vulnerable ante la violencia y la destrucción masculinas, pero aún es capaz de encontrar un escape en sus pensamientos. Además, está consciente de que él la necesita a ella para parecer tan destructivo como se muestra en el poema; su violencia no tendría objeto ni existiría si la voz lírica no estuviera cerca, por lo que a pesar de la agresión, ella reconoce su propio valor. Esto se conecta con su liberación en lo mental; ambas le ayudan a sobrellevar la violencia y sentirse humana a pesar de la deshumanización. La muerte que enfrenta a manos de la figura masculina la lleva a resucitar con esta conciencia de su propia capacidad y relevancia.

Por su parte, la voz lírica de “I Did Something Bad” lidia con una figura masculina en quien no confía porque miente y la utiliza para sus propios fines; sin embargo, no es una sola persona en particular, sino que es más bien una serie de hombres que la han violentado. Ella describe a esta colectividad antagónica como narcisista: “I never trust a narcissist, but they love me” (00:06); estos hombres son mentirosos: “‘cause for every lie I tell them, they tell me three” (00:17-00:20) y no confiables: “I never trust a playboy, but they love me” (1:21-1:24). Por su parte, la voz lírica es vulnerable a este comportamiento, pero su reacción es devolver la agresión en lugar de soportarla, por lo que no se arrepiente:

I don't regret it one bit 'cause he had it coming.

They say I did something bad,

Then why's it feel so good? [...]

Most fun I ever had

And I'd do it over and over and over again if I could (00:38-1:05)

El tema principal de la canción es la desconfianza; la voz lírica no confía en las personas que le hacen daño y la utilizan, pero ella sólo sigue su juego: “So I fly him all around the world / And I let them think they saved me / They never see it comin' what I do next” (1:26-1:36). Por lo tanto,

en este caso ella tiene un poco más de agencia para librarse de la violencia, pero no es de una manera tan positiva y beneficiosa como podría serlo, ya que de todos modos está atrapada en el ciclo de permanecer con un hombre tras otro que sólo le causarán daño. Además, la voz lírica es consciente de que la libertad no es posible; esto se expresa por medio de frases como “this is how the world works” (00:23) y “you gotta leave before you get left” (1:40). Estas declaraciones absolutas son producto de la violencia, que le ha hecho creer que no hay forma de mantener una relación positiva en donde no tenga que enfrentar traiciones y engaños.

Al igual que la voz lírica en “The Jailer”, ella enfrenta un castigo por la subversión, que en este caso es devolverle la agresión a la figura masculina: “They’re burning all the witches even if you aren’t one / They got their pitchforks and proof / Their receipts and reasons” (2:36-2:48). Sin embargo, ella logra resurgir de la violencia sin ningún arrepentimiento, e incluso alienta a la figura antagónica: “So light me up [...] go ahead and light me up” (2:52-2:59). De este modo se interpreta que la muerte de la voz lírica ocurre después de la subversión, quemada en una hoguera en el interludio de la canción, y la resurrección sucede en el coro final, donde se repite esta idea de su falta de arrepentimiento por sus acciones.

Siguiendo los tres pasos de Rosenblatt, el “landscape of death” de ambas voces líricas es una relación violenta; en “The Jailer” es un espacio cerrado donde el hombre siempre está cerca de ella; en “I Did Something Bad” es un mundo hostil donde la figura masculina manipula y miente y ella corresponde con la misma acción, además de que existe la posibilidad de que la quemem en la hoguera. Después, el cambio drástico que sufren es el acto de subversión, el imaginarse libres en el espacio mental, a pesar de que esto no lleve a las mujeres a una conclusión positiva, ya que esta subversión parece causarles más daño. Sin embargo, la resurrección logra que ambas vuelvan a la vida conscientes de su capacidad de acción, de su importancia y de su propia fuerza. Esto las vuelve más independientes en comparación a como

parecían serlo al inicio del poema; sin embargo, aún dependen de la figura masculina, tanto como él ahora depende de ellas. Este es el punto intermedio de la construcción de las voces líricas; hay vulnerabilidad ante la violencia, hay dependencia mutua, pero el reconocimiento de esta violencia y de su propia fortaleza es un paso importante después de los textos más tempranos.

De este modo, el último paso es “Daddy” de Plath y “mad woman” de Swift. Las voces líricas en ambos casos son capaces de liberarse de la figura antagónica masculina dentro de la narrativa del texto, a pesar de que parecían estar atrapadas en un ciclo de violencia. En el poema de Plath, la figura femenina aparece infantilizada desde el inicio, al usar el término “Daddy” como título en lugar de “father” o “dad”; el diminutivo es un término que se utiliza para expresar cariño, aunque también se asocia a la manera en que los niños pequeños llaman a sus padres. De este modo, la voz lírica permanece infantilizada en el resto del poema, al usar palabras como “Achoo” (5) o “gobbledygoo” (42) y repeticiones como “you do not do, you do not do” (1), “wars, wars, wars” (18), “ich, ich, ich, ich” (27), “get back, back, back to you” (59), “I said I do, I do” (67), además de las rimas y el ritmo parecidos a los de las canciones de cuna, añadiendo el tono infantil a un poema con connotaciones violentas.

La voz lírica narra su experiencia con dos personajes masculinos específicos: el padre y el esposo, a quienes compara con nazis, y a sí misma con una mujer judía. Al principio, la figura paterna se construye como violenta por medio de imágenes relacionadas con lo lingüístico; la voz lírica dice que el padre hablaba alemán (16) y esto representaba un obstáculo para su comunicación:

I never could talk to you

The tongue stuck in my jaw

It stuck in a barb wire snare.

Ich, ich, ich, ich,

I could hardly speak [...]

And the language obscene

An engine, an engine

Chuffing me off like a Jew.

A Jew to Dachau, Auschwitz, Belsen.

I began to talk like a Jew.

I think I may well be a Jew (24-35).

No sólo es esta diferencia de idioma un obstáculo entre la figura paterna y la voz lírica, sino que también es una forma de opresión. Si el padre habla la lengua del nazismo, entonces la hija es víctima de esa violencia que, puesta en el contexto histórico utilizado en el poema, puede resultar mortal. Esto se confirma más adelante, donde la voz lírica hace una comparación directa del hombre con una descripción que se asemeja a la apariencia física de Adolf Hitler:

I have always been scared of you,

With your Luftwaffe, your gobbledygoo.

And your neat mustache

And your Aryan eye, bright blue.

Panzer-man, panzer-man, O You—

Not God but a swastika

So black no sky could squeak through (41-47).

En este caso, la relación entre el padre y la hija se compara con la de un hombre nazi y una mujer judía, lo cual ya trae consigo suficientes connotaciones históricas y sociales relacionadas con la intolerancia, la violencia, la destrucción y el genocidio. Sin embargo, a pesar de todo, la voz

lírca declara que “Every woman adores a Fascist / The boot in the face, the brute / Brute heart of a brute like you” (48-50). Más que una declaración de amor filial por su padre, estas líneas pueden interpretarse como una declaración sarcástica ante esa expectativa social de cariño entre padre e hija; al enunciar que “Every woman adores a Fascist” (48) de manera contundente, la voz lírica replica la creencia de que las mujeres son quienes eligen relacionarse con hombres violentos. Sin embargo, en su caso, se trata de una relación que ella no pidió: la de padre e hija. En este punto se añade otra capa de presunción, ya que la sociedad suele dar por hecho el amor filial, y si la voz lírica se establece a sí misma como parte de ese grupo de mujeres que “adoran a un fascista”, el tono con el que lo dice es más bien irónico.

Es en este momento del texto que la violencia mortal que se anticipaba desde momentos anteriores en el poema llega a una conclusión explícita: la muerte del padre la lleva a ella a tratar de morir también:

I was ten when they buried you.

At twenty I tried to die

And get back, back, back to you

I thought even the bones would do (57-59).

A pesar del distanciamiento y frialdad de la figura paterna, después de las comparaciones con Hitler y la declaración sarcástica de cariño hacia él, su muerte afecta a la voz lírica de manera negativa. La mujer en el poema “muere” y resucita sólo para repetir el ciclo de violencia por medio del matrimonio.

Después de mencionar la agresión, la voz lírica admite haber creado un modelo del padre, el esposo, quien también representa una figura opresiva en la vida de la mujer: “A man in black with a Meinkampf look / And a love for the rack and the screw / And I said I do, I do” (65-67). Por medio de la rima, la voz lírica conecta los elementos de tortura y castigo —“the rack and the

screw”— con el matrimonio —”I do, I do”—, y de este modo no sólo se construye al esposo como nazi, sino también como un “vampire who said he was you” (72); ambos hombres son violentos, opresores e incluso peligrosos para la voz lírica, ya que representan una amenaza para su vida y su bienestar. Con esta información, la mujer en el texto se construye como si estuviera atrapada en el ciclo de violencia, incluso después de su muerte y resurrección. La revelación que recibe después de su propia muerte no la lleva a liberarse, sino lo contrario; a pesar de que el matrimonio ocurre bajo su control —después de todo, ella “creó” al sustituto del padre—, no es una conclusión positiva para ella, y ella parece estar consciente de eso desde el inicio.

Sin embargo, el proceso de la expulsión del padre por parte de la voz lírica implica un esfuerzo importante desde su adultez, sobre todo al tomar en cuenta la manera en la que ella lo percibía al inicio del poema: “Marble-heavy, a bag full of God / Ghastly statue with one grey toe / Big as a Frisco seal” (8-10). A pesar de identificar en retrospectiva la presencia opresiva del padre, la voz lírica lo reconocía como una figura cercana a un dios, pero la manera que ella encuentra para dismantelar esa imagen es asociarlo con el nazismo, lo cual, como mencioné anteriormente, no sólo la establece a ella como la víctima de un opresor poderoso y violento, sino que también subvierte la expectativa de una relación entre padre e hija. Esto se añade al hecho que el poema comienza con un anuncio de expulsión: “You do not do [...] / Any more, black shoe” (1-2), el cual se explica con el asesinato del padre: “Daddy, I have had to kill you” (6), a pesar de que él murió antes: “You died before I had time” (7). Esta justificación para la expulsión de la figura paterna es contradictoria al igual que su relación con él; si bien la voz lírica sufrió violencia junto a él, su muerte aún logró afectarla. Su deseo de deshacerse del hombre no sólo se dirigía al padre en vida, sino también a la sombra de él que la llevó a repetir el ciclo. Es ahí que ella tiene la oportunidad de recibir la libertad:

The black telephone’s off at the root

The voices just can't worm through
 If I've killed one man, I've killed two
 The vampire who said he was you
 And drank my blood for a year" (69-73)

La voz lírica logra liberarse de las dos figuras masculinas que la violentaron sin devolver la agresión, sino por medio de la expulsión de ambos; después de todo, ella no pudo “matar” al padre físicamente, pero sí de forma metafórica, y con él al hombre que le había sustituido. Al ubicar al padre y al esposo como figuras adyacentes a la muerte, es posible interpretarlo como la naturaleza de su relación con ambos: tanto la relación entre padre e hija como el matrimonio trasciende la muerte, ya que la presencia de ambos altera el estatus de una mujer ante los ojos de otras personas y la marca como huérfana o como viuda. Por lo tanto, la única forma en que la voz lírica puede liberarse es por medio de un acto de asesinato más allá de la muerte física, como lo es la muerte metafórica. Al final, la voz lírica dice “Daddy, you bastard, I'm through” (80), lo que expresa que su liberación la volvió independiente. Además, después de compararse a sí misma con una mujer judía y al padre y al esposo con nazis, su resurrección al final del poema es aún más triunfante y grandiosa de lo que se había mostrado en los dos poemas que analicé con anterioridad.

En el caso de “mad woman”, Swift construye a la figura masculina y a su propia voz lírica como perpetrador y víctima por medio de una serie de causas y consecuencias; el hombre provoca a la mujer quien reacciona a este ataque, pero él pretende condenarla por defenderse. Al inicio de la canción, la voz lírica cuestiona al antagonista por sus acciones: “What did you think I'd say to that?” (00:14-00:17). A pesar de que no se especifica qué fue lo que sucedió, se puede interpretar como algo negativo, y este primer verso es el indicador de la relación de causa y consecuencia que continuará en el resto de la canción; después, cada ataque por parte del hombre

tiene un resultado, y la voz lírica expresa esto en varias ocasiones: “Every time you call me crazy / I get more crazy” (00:48-00:52), “And when you say I seem angry I get more angry” (00:55-01:00), “And you’ll poke that bear ‘til her claws come out” (1:14-1:17), y “I’m taking my time / ‘Cause you took everything from me” (2:51-2:57). Las consecuencias son una respuesta natural como acto de defensa de la voz lírica, al preguntar “Does a scorpion sting when fighting back?” (0:18), la respuesta también es evidente; además, se añade la comparación entre el enojo de la figura femenina y un escorpión, que pueden ser mortales o causar gran daño cuando pican. Sin embargo, en el contexto de la canción, el insecto sólo pica para defenderse, al igual que la voz lírica no es quien inicia el ataque. Es en esa sucesión de hechos que se construye a la voz lírica y al antagonista como la provocada y el provocador; a diferencia de los textos anteriores, en esta ocasión la mujer está dispuesta a defenderse de las acciones del hombre, que parecen repetitivas y constantes.

De igual manera, “mad woman” expresa el enojo femenino desde el punto de vista de una mujer; la palabra “mad” tiene dos significados posibles, uno relacionado con la locura y otro con el enojo. Dado que podría elegirse un significado u otro, el resultado interpretativo puede variar; decretar que una mujer está enojada con el propósito de desacreditar sus palabras se basa en la creencia de que esta emoción le nubla el juicio, por lo que lo que tenga que decir ya no tiene valor. Esto se muestra en la canción, cuando la voz lírica dice “And you’ll poke that bear ‘til her claws come out / And you find something to wrap your noose around” (1:14-1:22), lo cual describe cómo usualmente los instigadores tratan de cambiar los papeles y hacer parecer a la parte afectada como la verdadera victimaria; después de la provocación por parte de la figura masculina, viene la condena inmediata por reaccionar. Sin embargo, el reconocimiento del enojo propio conlleva una capacidad de acción por parte de la voz lírica: al identificar su propio enojo y sentirlo tal y como es, ella es capaz de defenderse del ataque de la figura masculina sin ninguna

preocupación externa que pueda detener su reacción. Por otra parte, el uso de la palabra “mad” como calificativo que hace referencia a la supuesta locura de la voz lírica, comunicaría la tendencia a desacreditar las palabras y acciones de la figura femenina para defenderse de la violencia perpetrada por el hombre. De este modo, es posible decir que la voz lírica se ve a sí misma como una mujer enojada, mientras que el hombre presente en la canción la ve como una mujer mentalmente inestable, lo cual se alinea con el *gaslighting*⁶ que está presente en el texto.

En el verso “What do you sing on your drive home?” (0:35), la voz lírica se dirige a la figura masculina, y describe cómo su vida sigue su curso normal después de haberle hecho daño a ella; él está tranquilo y sin ningún remordimiento, por lo que aún puede cantar en su auto al ir a casa. Sin embargo, la voz lírica pregunta si él “[sees her] face in the neighbor's lawn” (0:38); la presencia de ella lo sigue casi como un fantasma, por lo que la voz lírica supone que la consciencia del hombre no está tan tranquila como aparenta. De igual manera, hay una despersonalización de la voz lírica, donde deja de ser una figura completa y se convierte sólo en un rostro que es suficiente para incomodar al hombre. La última pregunta de la estrofa se compone de dos partes, la expectativa: “Does she smile?” y la realidad “Or does she mouth ‘fuck you forever?’” (0:41-0:47) como introducción a la sucesión de causas y consecuencias en el coro de la canción: “Every time you call me crazy, I get more crazy / [...] And when you say I seem angry, I get more angry” (0:49-0:54). Al igual que en “Daddy”, la capacidad de la voz lírica de incomodar a la figura masculina la lleva a alcanzar un punto de consciencia sobre cómo otras personas perciben su enojo y molestia, y desde ahí es capaz de sentir y demostrar su enojo sin preocuparse por opiniones externas para liberarse de esta violencia, al mismo tiempo que se muestra esta emoción como una reacción legítima por parte de la voz lírica. De igual manera, el

⁶ El Diccionario de Cambridge define “gaslighting” como el acto de engañar o controlar a alguien al hacerles creer cosas que no son verdad, incluso sugiriendo que sufren de una enfermedad mental. (La traducción es mía).

enojo y la indignación femeninas se utilizan como herramientas artísticas válidas y legítimas que merecen expresarse y mostrarse como son.

A pesar de lo desagradable que puede ser la reacción de la voz lírica ante los ojos de otras personas —como lo menciona la mujer en el texto: “No one likes a mad woman” (3:14-3:20)—, no hay nada que la detenga en su reacción. Los juicios de un público externo ya no le preocupan, más bien los ignora: “They say ‘move on’ but you know I won’t” (1:49-1:53). De este modo es que ella logra alcanzar su libertad; reaccionar ante la agresión ya no representa dependencia en la figura masculina como lo era en “I Did Something Bad”, sino que ahora responder a la violencia es su manera de liberarse en lugar de soportarla debido a la aparente inminencia e inevitabilidad de la misma. Además, la advertencia en “Does a scorpion sting when fighting back? / They strike to kill and you know I will” (00:17-00:25) implica que, en caso de que una agresión similar suceda de nuevo, su defensa va a ser mortal para el agresor, y su muerte implicaría la liberación.

Al seguir la clasificación de Rosenblatt, el “landscape of death” de ambas voces es diferente; en “Daddy” es un espacio destruido por la figura del padre, lleno de recuerdos y de dolor y agresión comparada con el nazismo; en “mad woman” es un mundo donde el hombre es capaz de agredir y condenar a la voz lírica por responder como si él no lo mereciera. El cambio drástico que sufren es la capacidad de acción; a diferencia de los textos anteriores, las mujeres pueden reaccionar de acuerdo a la violencia que reciben, pueden ser tan agresivas y directas como ellas consideren después de la resurrección. Aún después de la muerte, el resucitar no las convierte en perpetradoras de la violencia sin sentido o por causas arbitrarias; en este caso, la respuesta es resistencia y liberación en lugar de agresión injustificada.

Al final, la manera en la que ambas voces líricas alcanzan la independencia es por medio de su posibilidad de defensa y la voluntad de tomarla y actuar para conseguirla, pero también tiene que ver con la performatividad; la voz lírica de Plath comienza como una mujer perseguida

en “Pursuit”, se convierte en una mujer captiva en “The Jailer”, y concluye como una hija que logra separar al padre y al esposo de su vida por medio de la muerte metafórica de ambos perpetrada por ella misma en “Daddy”. La voz lírica de Swift comenzó como una mujer joven y vulnerable en “Dear John”, pasando por una mujer violentada y atrapada en este ciclo de violencia en “I Did Something Bad”, para concluir como una mujer capaz de defenderse y de expresar sus emociones sin temerle a las consecuencias, alcanzando su libertad después del reconocimiento de cómo otras personas perciben su reacción como locura o como enojo, ya que el adjetivo “mad” tiene este doble significado y se usa como estrategia retórica. De este modo, la performatividad se presenta de una manera más relevante en el último par de textos de la cronología; la voz lírica de Plath asume el papel de una mujer judía defendiéndose de los hombres nazis que la han violentado, y la voz lírica de Swift se presenta conscientemente como una mujer enojada o loca —o loca de enojo— que se defiende de un hombre aparentemente estable que gusta de provocarla para después condenarla por responder. Es esta máscara lo que les permite liberarse: la mujer judía y la mujer loca de enojo se encuentran al frente de cada texto; aceptar el rol de víctimas violentadas las lleva a reconocer a la figura masculina como el perpetrador, y en consecuencia, las lleva a focalizar su capacidad de reacción hacia él, neutralizándolo por completo.

La cuestión de la figura autorial es compleja; darle una voz y un rostro a la experiencia implica un acto de valentía. La manera en la que las autoras logran reconocer su capacidad de acción fuera de sus textos se muestra en el hecho de que ambas pudieron retratar esas experiencias y presentarlas ante un público conformado en su mayoría por mujeres, quienes, por su parte, encuentran una fuente de empoderamiento al identificarse con estas expresiones de resistencia ante la violencia patriarcal masculina. En un mundo donde, como mencionó Swift,

“there’s a different vocabulary for men and women. A man does something, it’s strategic; a woman does the same thing, it’s calculated. A man is allowed to react, a woman can only overreact” (2:00-2:15), presentarse a sí mismas como autoras dentro de un género que recibe más escrutinio como lo es lo confesional requiere de compromiso y voluntad de acción. Si el público siente el impulso de hablar de la obra de ambas autoras, es importante reconocer que al ser mujeres que escriben sobre violencia patriarcal masculina, es fácil ignorar el hecho de que tanto la feminidad y la representación de esta agresión acarrearán una gran cantidad de juicios, aunados al que ya existe hacia el género de lo confesional. Levantar la voz no sólo implica la verbalización física, sino que también implica utilizar tales eventos para narrar experiencias de una forma que podría representar los sucesos de la vida de cualquier persona, todo esto detrás de las múltiples máscaras que resguardan al ser humano al que pertenece la figura autorial.

Conclusiones

“The woman is perfected.
Her dead

Body wears a smile of accomplishment”
—Sylvia Plath, “Edge”

“I’ve come too far to watch some name-dropping sleaze
Tell me what are my words worth.”
—Taylor Swift, “the lakes”

En su texto “Confessionals”, Melissa Goldthwaite relata su experiencia al enseñar una clase sobre Sylvia Plath:

I will not confess the name of the student whose eyes made me stop teaching Sylvia Plath for years. She was in an honors writing class I'd titled "Confessing Fictions and Factions." We'd read Plath's journals and poetry. I'd not asked the students to confess anything—even in writing. She sat in the front row-quiet, but always present—then inexplicably started missing classes. When she returned, she stayed after class to explain her absence. She stared into my eyes: "I've been depressed," she said, "since reading Plath." I listened, then walked her over to student counseling. A group of male students in that class were not shy about pronouncing Plath "crazy." When the females seemed to grow quieter, I closed the book on Plath. (71)

Es importante reconocer que los juicios dirigidos a las autoras no sólo afectan la imagen que tenemos de ellas como público, sino también a otras mujeres que encuentran validación en los textos de Plath y de Swift. En lugar de desacreditar la escritura confesional y psicoanalizar a las mujeres que la escriben, resultaría más beneficioso tratar de comprender por qué las canciones y los poemas de ambas autoras son tan relevantes entre un público de adolescentes y mujeres jóvenes. Esto puede lograrse al priorizar el análisis literario por encima del biográfico; la forma y

el fondo son igualmente importantes, más que cualquier factor externo que pudiera influir en el proceso creativo de las mujeres que escriben. Sin embargo, la curiosidad no es un crimen.

Cuando se trata de personajes con vidas tan publicitadas, es natural sentir la necesidad de saber a qué se debe el escrutinio sobre su obra y sus vidas, quién está involucrado y por qué. No está mal saber los nombres de las personas implicadas en la biografía de una autora, no es malo conocer las narrativas, las disputas, las peleas, las relaciones románticas y personales, ni comprar biografías autorizadas o no autorizadas con fotografías de la infancia de las autoras y momentos previos al instante en el que alcanzaron fama y reconocimiento. De hecho, confiar solamente en una interpretación biográfica de su obra tampoco es incorrecto; sin embargo, me parece necesario recordar y reconocer que otro tipo de lecturas enriquecen los textos base más que alinearlos con lo que como audiencia pensamos que es la “verdad”. Este sistema interpretativo es común en las narrativas confesionales, pero sobre todo en aquellas escritas por mujeres, y aún más específicamente en aquellas cuyas figuras autoriales se construyen de manera póstuma o masiva como es el caso de Plath y Swift respectivamente. Una vez que la audiencia recibe la obra de las autoras, están a merced de sus capacidades e intereses interpretativos, limitados por su falta de acceso a todas las facetas que conforman la figura autorial.

Si bien la definición de lo confesional escrita por Rosenthal menciona que el autor se quita la máscara para presentarse tal y como es, a lo largo de mi investigación tuve la oportunidad de darme cuenta de que no es así para todos los autores que escriben narrativas confesionales. Tal y como lo menciona Lant, Plath se “enmascaró” (635) al momento de escribir porque era necesario hacerlo a causa de su contexto y su percepción de la feminidad debido a la interiorización de la asociación entre masculinidad y poder. No es posible trasladar experiencias de lo real a lo literario sin construir una voz que, aunque sea muy cercana a la persona que la ha creado, sigue siendo una máscara.

La imagen de Sylvia Plath se construye por una voz lírica que habla en sus poemas y una figura autorial que se presenta en diarios o en cartas; la de Swift se construye en sus composiciones, videos musicales, conciertos, en entrevistas y entregas de premios y espacios artísticos para discutir su obra. Sin embargo, la biografía que se difunde y se repite entre el público también influye en la creación de la imagen de ambas, así como también es relevante la presencia de la persona real, el ser humano detrás de cada una. Esta multiplicidad de voces puede resultar confusa, y la separación de las mismas puede complicarse cuando todas parecen estar conectadas por la biografía de la autora. Sin embargo, esta creencia ocasiona que el sensacionalismo no permita leer o escuchar los textos de cada una sin presunciones, e incluso invitan a aproximarse a estas obras con ideas preconcebidas sobre cada una. La notoriedad de Swift y Plath parece “facilitar” aún más este tipo de lectura, pero como audiencia tenemos el poder y la capacidad de ampliar nuestros horizontes interpretativos más allá de lo biográfico; sobresimplificar la figura autorial y tomar los resultados de esta práctica como un dogma no es beneficioso para nadie, ni para el trabajo de la autora, ni para el público.

La manera en la que la figura autorial de Plath, Swift y otras artistas se reinventa por parte de la audiencia ha cambiado la forma en la que las percibimos. Si como audiencia aceptamos la idea de que el sufrimiento y la supuesta inestabilidad mental de las autoras es el catalizador para la creatividad, perpetuamos una posición dañina. Esta romantización de la precariedad emocional, el dolor, la tristeza y las enfermedades mentales conduce a las partes involucradas a un ciclo poco saludable; si bien la autora no es responsable de quién consume su obra, la audiencia es responsable de sus juicios sobre la autora, tanto positivos como negativos, pero en ambos casos es necesario evitar caer en la descalificación de las mismas, tal y como lo expresan Charles Molesworth o Jude [Sady] Doyle en sus reseñas sobre la obra de cada una. En el caso de Plath, nuestras opiniones actuales pueden no afectarla a ella de manera directa, pero

como lo explicó Goldthwaite en su testimonio, sí afectan a aquellas personas que encuentran elementos en su obra que les ayudan a comprender algo sobre ellas mismas. Esto se complica cuando se añade la cuestión del género; tanto Swift como Plath tienen audiencias conformadas en su mayoría por adolescentes y mujeres jóvenes.⁷ La repetición de los discursos que romantizan su sufrimiento, la violencia que enfrentaron, o en el caso de Plath, su muerte, o que condenan la manera en la que ellas decidieron representar esas emociones en su escritura, al final afectan a una gran cantidad de adolescentes y mujeres jóvenes que se identifican con los textos de estas autoras y minimizan su importancia.

Como se puede ver en el análisis de los poemas y canciones en esta tesina, la voz lírica de cada autora progresa y evoluciona con respecto a su percepción sobre su propia feminidad y capacidad de acción. La escritura autobiográfica es un ejemplo importante de cómo narramos nuestra propia experiencia. Esto es más relevante en el caso de las mujeres, y es importante considerar cómo este tipo de escritura ofrece la oportunidad de reflexionar sobre lo que representa ser una mujer. Si bien tanto Plath como Swift pertenecen a un grupo relativamente más privilegiado que otras autoras que no son blancas, estadounidenses y de clase media con acceso a recursos que les permitieron desarrollarse como artistas, es posible identificarse dentro de los sucesos narrados en su poesía o en sus canciones respectivamente. Esto es de particular

⁷ En el caso de Plath, la autora Maiya Dambawinna menciona que “I would argue that the strong emotions in Plath’s poetry tap into ‘teenage angst’, that the uncertainty of how she feels about her ‘self’ reflects the feelings of many young people across the world, unsure of their goals and aspirations. I believe that Plath’s blatant refusal to write herself into a stereotype can be affirming to a teenager who is still discovering their true self” (pár. 4). Alissa Quart cita también a Todd Schultz, un profesor de psicología en la Universidad del Pacífico en Oregon, quien opina que “supersensitive young women may find Plath liberating because she attempts to resist traditional female roles, all the while struggling against her ingrained perfectionism” (pár. 12). Por su parte, Caroline Kitchener cita a Brandon Hensberger, quien menciona que “More than any other fan group, [Swift’s] fans have aligned with her from the beginning” (pár. 4). Debido a los comienzos tempranos de Swift, su público ha crecido junto con ella, y su audiencia más joven puede identificarse con sus canciones previas y actuales debido a los temas que aborda, tales como la madurez, las relaciones, el amor y el descubrimiento de una identidad propia.

importancia cuando se considera el papel de la obra de Plath y de Swift como apoyo para el autoconocimiento de las mujeres que reciben la obra de ambas; a veces es más sencillo identificar cómo nos sentimos cuando alguien más expresa que se siente de una manera igual o similar, independientemente de la modalidad de la expresión o la distancia temporal entre ellas y la audiencia.

En todo caso, si las autoras decidieran contar una versión completamente verdadera de sus vidas por medio de su arte, si eligieran confirmar o desmentir rumores, revelar nombres, fechas, lugares y mostrar pruebas hasta que no quede duda de que dicen la verdad, su obra aún es capaz de invitar a la autoidentificación por parte de la audiencia, debido a la manera en la que representan conceptos, emociones y sentimientos desde la experiencia individual. El poder de la escritura de Plath y de Swift no recae en los rostros, los rumores y las disputas que las rodean, sino en el lenguaje, las palabras específicas, el tono y la forma de sus poemas y canciones. La cualidad de lo literario en su obra crea una distinción entre su voz lírica y su figura autorial, lo que genera una posibilidad de autoidentificación después del reconocimiento de los hechos por parte de la audiencia, así como una curiosidad por la verdad, aunque ésta pueda ser relegada a un plano secundario. La experiencia se expresa a través del lenguaje literario y poético, y cuando no nos es posible hacerlo por cuenta propia, recurrimos a las narrativas de otras personas para hacerlo; si en el momento preciso en el que ocurre el dolor, la tristeza, la traición, el desamor, la violencia y la destrucción no podemos articular el sentimiento, alguien más debió hacerlo antes que nosotras.

La multiplicidad de voces al frente de la persona “real” que las ha creado es un recurso para transmitir emociones y experiencias, y el apoyarse en convenciones literarias, en la performatividad y en géneros artísticos para hacerlo es tan válido como consumir estas obras porque nos vemos reflejadas en ellas, como lo es consumirlas con poco o ningún tipo de apego,

porque son pegadizas o porque expresan un sentimiento que no hemos experimentado aún y por lo tanto no hay autoidentificación desde ese ángulo. Cualquiera que sea el motivo, lo biográfico es secundario. Las imágenes de muerte, resurrección y destrucción masculina presentes en las narrativas confesionales de Sylvia Plath y de Taylor Swift que analicé en esta tesina nos enseñan sobre la percepción de la feminidad, tanto como sobre la complejidad de la autoría; esto ocurre por medio de la evolución de sus voces líricas, de la naturaleza performática de la multiplicidad de voces y el reconocimiento de esta performatividad por parte de las autoras. La construcción de la máscara es una herramienta que no debe confundirse con “falsedad”; transformar nuestras voces personales para escribir un poema o una canción ya es una fabricación deliberada del otro Yo que se expresa de este modo y se percibe a sí misma de tal manera que se desenvuelve en versos, en rimas y en notas musicales.

Las mujeres que escriben narrativas confesionales subvierten los estereotipos utilizados para mantenerlas en silencio; las emociones extremas, intensas, desbordadas, con reacciones proporcionales a la agresión son parte del atractivo de este tipo de textos. Combinadas con el uso del lenguaje, el trabajo de manejar su voz lírica y su figura autorial tanto como les sea posible, y el silencio estratégico a pesar del escrutinio de sus vidas personales, las obras de Plath y de Swift han logrado exponer que el análisis biográfico que se presume verdadero, factual y absoluto no lo es, ni debería serlo. Una actitud crítica hacia los textos que recibimos como miembros de la audiencia implica esfuerzo en lugar de la sobresimplificación de éstos, o de las autoras detrás de ellos, sin ignorar que la creatividad, la imaginación y la capacidad de exponer experiencias para que el mundo las conozca son incluso más importantes que la supuesta fuente de inspiración que tienen detrás.

Referencias

- Banita, Georgiana. “‘The Same, Identical Woman’: Sylvia Plath in the Media.” *The Journal of Midwestern Modern Language Association*, vol. no. 40, 2007. pp. 38-60
- Brain, Tracy. “Dangerous Confessions: The Problem of Reading Sylvia Plath Biographically.” *Modern Confessional Writing: New Critical Essays*, editado por Jo Gill, Routledge, 2006. pp. 11-27.
- Bikini Kill. “Bloody Ice Cream.” *Reject All American*. Bikini Kill Records, 1996. CD.
- Brodesser-Akner, Taffy. “Revenge of the Nerds”. *The Paris Review*. 22 de junio de 2015.
Recuperado de <https://www.theparisreview.org/blog/2015/06/22/revenge-of-the-nerds/>
- Cates, Leah. “Unlocking Her Diary: the ‘Confessional’ in U.S. Female Singer-Songwriting of the 1990s.” *Vassar College*, Senior Capstone Projects, 2020, p. 66.
- Dambawinna, Maiya. “Sylvia Plath in the 21st century: read by Maiya Dambawinna.” *Young Poets Network*. Junio del 2020. Recuperado de <https://ypn.poetrysociety.org.uk/features/sylvia-plath-in-the-21st-century-read-by-maiya-dambawinna/>
- Donnella, Leah. “Taylor Swift is The 21st Century’s Most Disorienting Pop Star.” *NPR Music*. 26 de septiembre de 2018. Recuperado de <https://www.npr.org/2018/09/26/646422866/taylor-swift-is-the-21st-century-s-most-disorienting-pop-star>
- Doyle, Jude [Sady]. “Taylor Swift Kisses and Tells... and Goes Too Far.” *The Atlantic*. 27 de octubre de 2010. Recuperado de <https://www.theatlantic.com/entertainment/archive/2010/10/taylor-swift-kisses-and-tells-and-goes-too-far/65097/>
- Frye, Carrie. “#63: Sylvia Plath And The Writing Of ‘The Pursuit’”. *Black Cardigan Edit*. 24 de noviembre de 2017. Recuperado de <https://blackcardiganedit.com/newsletter/63-sylvia-plath-and-the-writing-of-the-pursuit/>

Fox, Pamela. "Recycled 'trash': Gender and Authenticity in Country Music Autobiography."

American Quarterly, vol. 50, no. 2. 1998. pp. 234-366

Gagné, Renaud. "Introduction", *Ancestral Fault in Ancient Greece*, Cambridge University Press,

2013. pp. 1-20

"Gaslighting." *Cambridge Dictionary*, Cambridge University Press, [https://](https://dictionary.cambridge.org/es/diccionario/ingles/gaslight)

dictionary.cambridge.org/es/diccionario/ingles/gaslight.

Gilbert, Sandra M. "'My Name Is Darkness': The Poetry of Self-Definition." *Contemporary*

Literature, vol. 18, no. 4, 1977, pp. 443-57.

Greenberg, Arielle y Klover, Becca. "Mad Girl's Love Songs: Two Women Poets —A Professor

and a Graduate Student— Discuss Sylvia Plath, Angst, and the Poetics of Female

Adolescence." *College Literature*, vol. 36, no. 4. 2009. pp. 179-207

Greenhaus, Rachel. "Taylor Swift's 1989's Confessional Poet." *Daily JSTOR*. 23 de septiembre

de 2015. Recuperado de <https://daily.jstor.org/taylor-swift-confessional-poet/>

Goldthwaite, Melissa A. "Confessionals." *College English*, vol. 66, no. 1, 2003, pp. 55-73

Golubov, Nattie. *El circuito de los signos: una introducción a los estudios culturales*.

Bonilla-Artigas Editores, 2015.

Heany, Seamus. "The Indefatigable Hoof-taps: Sylvia Plath". *The government of the tongue:*

Selected Prose, 1978-1987. Faber and Faber Limited,. 1989. p. 165

Kitchener, Caroline. "This is why 30-year-old women still love Taylor Swift. It's the same reason

they still love 'Gilmore Girls.'" *The Lily*, 2019. Recuperado de

[https://www.thelily.com/this-is-why-30-year-old-women-still-love-taylor-swift-its-the-s](https://www.thelily.com/this-is-why-30-year-old-women-still-love-taylor-swift-its-the-same-reason-they-still-love-gilmore-girls/)

[ame-reason-they-still-love-gilmore-girls/](https://www.thelily.com/this-is-why-30-year-old-women-still-love-taylor-swift-its-the-same-reason-they-still-love-gilmore-girls/)

- Klosterman, Chuck. "Taylor Swift on 'Bad Blood', Kanye West, and How People Interpret Her Lyrics." *GQ*. 15 de octubre de 2015. Recuperado de <https://www.gq.com/story/taylor-swift-gq-cover-story>
- Lant, Kathleen Margaret. "The Big Strip Tease: Female Bodies and Male Power in the Poetry of Sylvia Plath." *Contemporary Literature*, vol. 34, no. 4 1993. pp. 620-669
- Larrissy, Edward. "Poetry and Gender." *A Companion to Twentieth-Century Poetry*. Editado por Neil Roberts, Blackwell Publishing. 2001. pp. 101-111
- Luu, Chi. "The Linguistic Evolution of Taylor Swift". *Daily JSTOR*. 2 de septiembre de 2020. Recuperado de <https://daily.jstor.org/the-linguistic-evolution-of-taylor-swift/>
- Martín del Burgo, Lorenzo. "Taylor Swift es incognoscible: sobre *Reputation* (Parte I)". *Temblor*. 26 de diciembre de 2017. Recuperado de <https://temblorpoesia.com/taylor-swift-incognoscible-reputation-parte-1>
- . "Taylor Swift es incognoscible: sobre *Reputation* (Parte II)". *Temblor*. 7 de febrero de 2018. Recuperado de <https://temblorpoesia.com/taylor-swift-es-incognoscible-sobre-reputation-parte-2>
- 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*, vol. 9, 2011. pp. 1-11.
- Molesworth, Charles. "On 'Daddy'". *The Fierce Embrace: A Study of Contemporary American Poetry*. 1979. Recuperado de <https://www.modernamericanpoetry.org/criticism/charles-molesworth-daddy>
- Orr, Gregory. "The Postconfessional Lyric". *The Columbia History of American Poetry*. Editado por Jay Parini, Columbia University Press. 1993. pp. 650-673.

- Pérez Fontdevila, Aina y Meri Torras Francès. “La autoría a debate: Textualizaciones del cuerpo-corpus (Una introducción teórica).” *Tropelías: Revista de teoría de la literatura y literatura comparada*, no. 24, 2015, pp. 1-14
- Plath, Sylvia. “Conversation Among the Ruins”. *The Collected Poems*. Harper Perennial Modern Classics. 2008. p. 22
- . “Edge.” *The Collected Poems*. Harper Perennial Modern Classics. 2008. p. 272
- . “Daddy.” *The Collected Poems*. Harper Perennial Modern Classics. 2008. p. 222
- . “The Jailer.” *The Collected Poems*. Harper Perennial Modern Classics. 2008. p. 226
- . “Lady Lazarus.” *The Collected Poems*. Harper Perennial Modern Classics. 2008. p. 244
- . “Pursuit.” *The Collected Poems*. Harper Perennial Modern Classics. 2008. p. 22
- . “Soliloquy of the Solipsist.” *The Collected Poems*. Harper Perennial Modern Classics: Nueva York. 2008. p. 37
- Quart, Alissa. “Dying for Melodrama”. *Psychology Today*, 1º de noviembre de 2003. Recuperado de https://www.psychologytoday.com/intl/articles/200311/dying-melodrama?src=longreads&utm_content=bufferab5d&utm_medium=social&utm_source=twitter.com&utm_campaign=buffer
- Rizzo, Laura. “Taylor Swift's "I Did Something Bad" Will Make Kanye West Wish He Never Wrote ‘Famous’”. *Elite Daily*. 9 de noviembre de 2017. Recuperado de <https://www.elitedaily.com/p/the-meaning-of-taylor-swifts-i-did-something-bad-will-make-kanye-west-wish-he-never-wrote-famous-3259403>
- Ro, Christine. “How Linguists Are Using Urban Dictionary.” *Daily JSTOR*. 13 de noviembre de 2019. Recuperado de <https://daily.jstor.org/how-linguists-are-using-urban-dictionary/>
- Rosenblatt, Jon. “Sylvia Plath: The Drama of Initiation.” *Twentieth Century Literature*. University of North Carolina Press, 1979. pp. 21-36

- Rosenthal, M. L. "Poetry as Confession. *Life Studies* by Robert Lowell." *Our Life in Poetry: Selected Essays and Reviews*. Persea Books, 1991. pp. 109-112
- . "Robert Lowell and 'Confessional' Poetry: *Life Studies*." *The New Poets: American and British Poetry Since World War II*. Oxford University Publishing, 1967. pp. 25-66
- Spencer-Regan, Eleanor. "How Taylor Swift Became a Femme-Fatale —With a Little Help From Sylvia Plath". *The Conversation*. 20 de septiembre de 2017. Recuperado de <https://theconversation.com/how-taylor-swift-became-a-femme-fatale-with-a-little-help-from-sylvia-plath-83993>
- Swift, Taylor. "champagne problems." *evermore*. Universal Music, 2020. CD.
- . "Dear John." *Speak Now*. Universal Music, 2010. CD.
- . Entrevista realizada por Tracy Smith. *Taylor Swift on "Lover" and haters*, 25 de agosto de 2019, <https://youtu.be/nDzhoofkRJI>
- . "Delicate." *reputation*. Universal Music, 2017. CD.
- . "I Did Something Bad." *reputation*. Universal Music, 2017. CD.
- . "Look What You Made Me Do." *reputation*. Universal Music, 2017. CD.
- . "mad woman." *folklore*. Universal Music, 2020. CD.
- . "Mastermind." *Midnights*. Universal Music, 2022. CD.
- . "the lakes." *folklore*. Universal Music, 2020. CD.
- Utley, Octavia. "Voice in Poetry: Dream a World with Langston Hughes." Recuperado de https://teachers.yale.edu/curriculum/viewer/initiative_08.02.01_u

Yezzi, David. "Confessional Poetry and the Artifice of Honesty", *The New Criterion*, no. 16.
1998. pp 10-20