

# LENGUA Y LITERATURA CATALANAS



# Hiedra, cerezos y tulipanes: La iluminación holística del objeto natural en Maria-Mercè Marçal, Elizabeth Smart y Sylvia Plath

LAURA BENITO MARQUÉS

(UCM)

laurabenitomarques.o@gmail.com

*Recibido: marzo de 2014. Aceptado: abril de 2014.*

**Resumen:** Este artículo propone la identificación de una mirada compartida por tres autoras de lengua catalana e inglesa, Maria-Mercè Marçal, Elizabeth Smart y Sylvia Plath, a través de sus textos: «Heura», «Part nine» y «Tulips». Los tres coinciden en una línea isotópica común y holística: la del objeto natural y su identificación poética con la vida. Se pretende mostrar la construcción de sus voces en cada texto, definidas en las correspondientes elecciones poéticas, y generadoras a su vez de estilizaciones estéticas y caminos distintos para sus motivos poéticos.

**Palabras clave:** Literatura comparada. Estudio de género. Maria-Mercè Marçal, Elizabeth Smart, Sylvia Plath. Objeto natural, vida, maneras poéticas.

**Abstract:** This article proposes the identification of a shared view by three female writers in Catalanian and English, Maria-Mercè Marçal, Elizabeth Smart and Sylvia Plath, through their texts: «Heura», «Part Nine» and «Tulips». The three of them meet in a common and holistic isotopic line: the natural object and its poetic identification with life. It's intended to show the construction of thier voices in each text. These voices are defined according to their own poetic choices, producing at the same time aesthetic stylizations and different ways to their poetic motives.

**Keywords:** Comparative literature. Gender studies. Maria-Mercè Marçal. Elizabeth Smart. Sylvia Plath. Natural object. Poetic ways.

## I. LA MIRADA POÉTICA DE TRES MUJERES

Había un juego simbólico al que Maria-Mercè Marçal recurría a menudo: «si fos una flor, quina flor seria?...». Si buscáramos la respuesta entre sus poemas, quizá podríamos decir que Marçal es, la mayor parte de su vida, hiedra

verde que se extiende prolífica y eterna. Elizabeth Smart no dudaría si tuviera que elegir, sería la emergente flor de un cerezo que resurge como el ave fénix y sobrevive. Sylvia Plath, sin embargo, se decantaría por la potencia de unos tulipanes, buscando la agresividad en lo vivo.

El imaginario de Marçal está plagado de elementos naturales que conforman su manera retórica y su poeticidad. El espacio natural le permitirá remitirse a lo atávico, ser y estar en conexión con una cultura y una forma de vivir determinada. Elizabeth Smart dice en su diario (Sullivan 1996: 321): «fijar el ojo en una mira y a partir de ese puntito girar, y entonces sabrás lo que piensas»; de igual forma que si se tratara de una especie de poética, Smart afirma cómo funciona su manera pura de extraer lo naturalmente poético.

Marçal, Smart y Plath convergen intuitiva y paralelamente en lo natural, observando de un modo estático el espacio, para proyectarse así en el objeto poético. *Admirar*, en su sentido etimológico, la hiedra, el cerezo y los tulipanes, haciendo que el presente y la vida se desarrolle entorno a ellos. La necesidad de ser amada para Smart y de sobrevivir al desengaño, será también la necesidad en Marçal de amar y de entender el amor a lo creado, aprehender la visión de lo recién nacido como algo escindido y vivo. Mientras que para Plath eso mismo plotórico y rebosante de vida, implicará irremediable y trágicamente la muerte. La poetización del objeto natural y su simbología de vida marca el sentido de los textos que, en este trabajo, se propone leer paralelamente, ya que los tres existen en simbiosis isotópica, iluminándose desde la lejanía. El fin de este estudio es darles luz en conjunto, iluminarlos de una manera holística, que haga posible entender esa vida y ese entorno femenino compartido que alrededor de ellos se desarrolla. Así pues, el amor, la muerte y la maternidad estarán reflejados firmemente en el objeto natural que las tres autoras proponen. Por ello, el motivo de la naturaleza en Marçal, Smart y Plath es un cruce de caminos, un lugar holístico donde cada parte remite al todo poético de cada autora<sup>1</sup>.

La voz de las tres poetisas ilumina, cada una por separado, su propio objeto natural: en el caso de Marçal es la «heura»(hiedra), en el de Smart es el «cherry-tree»(cerezo) y para Plath serán los «tulips»(tulipanes). La mirada se focaliza, se singulariza hasta el extremo poético dotando al objeto natural de un significado propio, aunque concluyente los tres en la esencia: tanto para Marçal, como para Smart, como para Plath, las tres plantas implican vida; si bien con sus respectivas divergencias, propias del uso poético que de ellas hacen las tres autoras.

La hiedra de Marçal es la contemplación de una vida nueva que surge, que emerge desde su interior. Vida propagada por el nacimiento y que además

---

<sup>1</sup> El contenido de este artículo parte del trabajo de final de máster titulado: *Elizabeth Smart, Sylvia Plath, Maria-Mercè: una mirada, tres voces. Propuestas y matices para tres maneras poéticas* (Máster de Estudios Literarios, curso 2013-2014, Fac. Filología, UCM, dir. Dr. F. J. Ávila González y J. M. Ribera Llopis. En dicho trabajo se analiza el imaginario poético compartido por las tres autoras (naturaleza, amor, muerte, identidad femenina), atendiendo paralelamente sus maneras discursivas, así como sus contextos extratextuales, escrituras dietarias etc.

trasciende: «Quan només eres l'ombra d'un murmuri/ De fulles altes, cos edins, desig./ Seyals de fum de lluna a l'altra banda» (Marçal 1985:57). La imagen de la hiedra y las frondosas hojas surgen desde el centro, creciendo expansivamente como la propia vida del ser nuevo que nace. Es muy potente como estos versos se sitúan estratégicamente en el centro del poema, imponiéndose la forma discursiva textual a merced del tema.

El cerezo de Smart es la contemplación absoluta de la vida, pero sobre todo con un leve matiz de elevación. La contemplación del cerezo en flor implica para el sujeto lírico la resurrección, la regeneración: «I reach the cherry-tree and we all blossom. Or I reach the tree and we die. But I reach the tree. That is my entire plan and all the goal for my remaining forty years, if, as seems impossible, so many remain.» (Smart 1991:94). En este caso la tesis viene remarcada por el verbo «reach», que implica un movimiento, una tendencia hacia dos alternativas: florecer o morir. La idea de florecer es la que siempre engarza con la noción de resurrección: germinar, crecer, alcanzar plenitud, abrirse. Una elevación que además es muy paralela a la marçaliana en la idea de la planta y su crecimiento desde la semilla y las raíces hacia arriba o hacia fuera.

Para Plath los tulipanes son también la contemplación de la vida, pero siempre desde una oposición, son la vida que a la voz lírica le falta: «the tulips are too red in the first place, they hurt me. /Even through the gift paper I could hear them breathe» (Plath 2007:40). En Plath sin embargo, la oposición vida/muerte que los tulipanes encarnan frente a la voz poética, está representada por lo visual y lo plástico del color rojo: vida, sangre, pasión y flujo. Además de por la potente personificación del objeto natural, más vivo que la propia voz poética.

El acercamiento a los textos está basado en tres planos<sup>2</sup>: el primero (a partir de aquí P1) que va a determinar las redes de isotopías. Siendo la principal para los tres textos y sus creadoras, el uso poético de lo natural como vida. El segundo plano (a partir de aquí P2) comprende el paratexto, situando a las autoras y los textos de la manera más específica posible.

Marçal tiene 28 años cuando da a luz a su hija, contexto temático pleno del texto «Heura»<sup>3</sup>. Escribe el poema cuando su hija ha nacido. Una hija de madre soltera y sin padre reconocido. Marçal es en este momento ya, una escritora consolidada, con cierta reputación social y política.

En el caso de Smart, ella escribe su texto «Part nine»<sup>4</sup> entre los veintiséis y los treinta años, en él hace referencia al momento de su embarazo y el abando-

<sup>2</sup> Se ha tomado como referencia para el método del análisis el planteamiento crítico propuesto por el Dr. Ávila González (Ávila 2009:143-166).

<sup>3</sup> «Heura» pertenece al poemario *La germana, l'estrangera*, que se escribe entre el 1981-1984). Marçal da a luz a su hija en 1980. En 1972 se casó con el poeta Ramón Pinyol Balasch, de quien se separó en 1976.

<sup>4</sup> «Part nine» es el capítulo nueve de *By Grand Central Station I Sat Down and Wept*, el libro fue terminado los quince primeros días de agosto de 1941, y puede que empezara a escribirse cuando Smart conoció a Barker en 1940.

no del amado. Se sabe que Smart gestó la mayor parte del tiempo sola al niño y que estuvo retirada y en contacto con la naturaleza los últimos meses.

Plath, por otro lado, tiene 29 años cuando escribe su poema «Tulips»<sup>5</sup> basándose en una experiencia real dentro del hospital donde pasó una semana tras sufrir una apendectomía. Ya tiene dos hijos y un marido, y le quedan apenas dos años para poner fin a su vida.

Ya en el plano tercero (a partir de aquí P3) se analizará la construcción de las vías discursivas elegidas por las autoras. El verso para Marçal y Plath, y prosa para Smart. Estas elecciones discursivas pondrán de relieve la construcción personal del lenguaje literario y cómo las tres alcanzan la poeticidad en sus respectivas divergencias estéticas. Así, lo transmitido en el (P1) se imbrica en la forma y la ordenación estética del discurso en el (P3), y ambos planos se ven completados con el estudio en el (P2) de los elementos paratextuales que rodean las figuras de las autoras y sus textos poéticos aquí propuestos.

## II. MARIA-MERCÈ MARÇAL, LA NATURALEZA Y SU TRASCENDENCIA

El poema «Heura» pertenece a la obra *La germana, l'estrangera*, donde aparece junto a otros poemas dedicados a la maternidad. No es la primera vez que Marçal utiliza el concepto «heura» para nombrar poética y físicamente a su hija, ni tampoco la única vez que este objeto natural se muestra como el absoluto poético que será en sus textos. «Heura» es un texto autónomo mínimo que queda englobado dentro de un ciclo temático en el que no goza de una posición relevante dentro del conjunto. Aun así es importante destacar, que el título de la obra a la que pertenece está tomado de un verso del propio poema. Aquí el texto va a diferir por completo del poemario de Plath y su texto «Tulips», acercándose en cambio más, al sistema de ordenación que propone Smart en su novela. Es importante tener en cuenta que el carácter estructural del poemario de Marçal carece de un criterio diacrónico en la consecución de los hechos.

En cuanto a su forma textual, «Heura» queda enmarcado perfectamente dentro del polo lírico<sup>6</sup>, siendo partícipe plenamente de las características que se requieren: una extensión (a partir de aquí E) relativamente breve, una concatenación causal (a partir de aquí C) escasa y que carece de estructura de fuga. Propone Marçal así una reflexión pura en la que no se relatan los hechos, diferenciándose del poema de Plath donde la narración y la descripción de la escena pesan tanto o más que las reflexiones líricas. El poema de Marçal ofrece una gran evidencia formal y una densidad retórica (a partir de aquí D), elaborada y artificiosa, lo que compartirá con las otras dos poetisas y sus textos.

<sup>5</sup> «Tulips» está fechado el 18 de marzo de 1961 y fue publicado póstumamente por el marido de la autora, Ted Hughes, en 1965 en el poemario titulado *Ariel*.

<sup>6</sup> Estudio abordado por el Dr. Ávila González que sirve a este trabajo para el análisis de las vías o maneras discursivas diferenciadas y comunes en las autoras, así como para el estudio de los rasgos propios de la poeticidad y la estética discursiva (Ávila 2006:71-111).

Marçal comienza además su poema «Heura» encabezado por un cita<sup>7</sup> de otra mujer escritora, en la que la poeta se apoya para completar y acentuar su actitud politizada y de corte feminista<sup>8</sup>. Además con ella propone para su poema una línea de interpretación y de lectura cerrada. Atendiendo ya esta línea, aparecen tres personajes: un tú y un nosotros que mantienen una relación de complicidad marcada por la palabra «l'air», de tal manera que muy posiblemente el receptor del texto ya espera que el carácter del discurso poemático sea concreto y de corte intimista, confesional y que encierre de alguna forma una situación interpersonal.

«Heura» es un poema dedicado a su propia hija, esto queda explícitamente expresado desde el comienzo del mismo tanto en los primeros versos como en el título. Está reforzado además, con una focalización metafórica inmediata del objeto natural, al igual que Plath lo hará en «Tulips». El nombre de su hija: «Heura», coincidente en el significado del tipo de planta, la hiedra; encabeza el verso en soledad, con una forma textual y espacial muy marcada, y seguido de un verso siguiente delimitado por espacios, donde los apellidos escritos en minúsculas, producen un juego semántico importantísimo para la simbología del poema:

«Heura,

victòria marçal,<sup>9</sup>

germana

estrangera, de cop feta present:» (Marçal 1985:57)

Son importantes también los términos con los que la poeta califica al tú: «germana y estrangera», antagónicos por completo. Así Marçal sitúa ya desde el principio el conflicto de la escisión, que desarrollará a lo largo del discurso lírico, aunque con cierto recelo como se observa en su manera de separar los

<sup>7</sup> «Car si prèts que tu sois l'air circule entre nous», cuya autora es M. Desbordes-Valmore. Una mujer completa: actriz, cantante y poeta francesa del Romanticismo. Su poesía es conocida por ser oscura y depresiva y sin complacencias estéticas. Es la única mujer incluida en una de las secciones del famoso libro *Los poetas malditos* de Paul Verlain.

<sup>8</sup> «Marçal insistió en la importancia que tenía dentro de la cultura, acoger y descifrar con atención la palabra femenina. Si nada de lo que ha quedado por escrito parece existir, es urgente restablecer la historia silenciada. Así pues, buscó y encontró ocasiones, a veces colectivas, de hacer aparecer, revisar y revalorar la obra de poetisas catalanas contemporáneas. También se remitió a la obra poética de autoras provenientes de otras tradiciones como Emily Dickinson, Adrienne Rich, y en especial Plath, que el brindaron modelos de gran exigencia formal.» (Llorca 2008).

<sup>9</sup> Según *Diccionari Avançat Català-Castellà, Castellano-Catalán* (Barcelona, Spes Editorial, 2003): «Victòria: *n.pr.*: Victoria./ victoria: (acción de vencer) victoria; triunfo. (cotxe) victoria. (planta acuática) victoria regia.» Es, por tanto, al mismo tiempo un nombre propio y sustantivo común que además de triunfo, es el nombre de otro vegetal. De acuerdo con el mismo diccionario: «Marçal: *n. pr.*: Marcial. Hace referencia a lo propio del mes de Marzo.» Nótese que ambos términos, junto al de «Heura», son las voces con que la autora nominaliza a su hija (Marçal 2005:117, v. nota 2).

conceptos en distintos versos, como entrecortados, para poder recuperarlos posteriormente con mayor contundencia.

La manera en que Marçal comienza el poema tiene un cierto carácter epistolar en su forma discursiva. La situación del nombre en un primer puesto, aislado y acentuado por una coma; y los apellidos seguidamente, todo ello hace imposible no caer en la reflexión sobre lo que Combe llama la referencia desdoblada. Marçal no va a ocultar sus datos biográficos, y su yo poético coincidirá doblado sobre su mismo yo biográfico, mientras que Smart y Plath ficcionalizarán, en ciertos momentos, algunos de ellos.

La voz que enuncia en primer persona, no tiene ninguna presencia textual y está supeditada al tú o al objeto natural que enuncia: el tú poético nace del yo poético tanto de un modo textual como físico: «No puc deixar d'enyorar les orlles/ on jo inscriba l'alfabet vegetal del teu missatge/ t'anomeno victòria» (Marçal 1985:57)

Las acciones que protagoniza el yo tienen como objeto siempre el tú. Mientras que en Marçal no hay casi apenas una visualización de ese yo poético, tanto en Plath como en Smart, el yo es principal y todo se sucede por y para él; estableciéndose una relación positiva con el objeto natural en Smart (donde el motivo natural es portador de vida y esperanza para el yo), o negativa y de oposición para Plath (el motivo natural es absorción de vida).

En cambio para Marçal no hay separación entre los dos pronombres, entre el yo poético y el objeto natural. El tú poético nace del yo, y éste no es sin el recién nacido, de un modo tanto textual como físico.

«Heura» versa sobre el nacimiento, sobre el yo creador y cómo éste se enfrenta a lo creado, a la vida recién surgida. Por ello, habla también de la escisión, y ya desde la cita francesa elegida por la autora, refiriéndose a como el mismo aire que se comparte es también el aire separador existente entre esos dos cuerpos.

La descripción del tú viene determinada por una sucesión de metáforas. La principal es la que identifica a este tú con la hiedra, el objeto simbólico natural: «quan només eres l'ombra d'un murmuri / de fulles altes, cos endins» (Marçal 1985:57). La hiedra es una planta trepadora, siempre verde y que se agarra fuertemente a los cuerpos inmediatos. Aunque la hiedra no es una parásita verdadera, daña y aun ahoga con su espeso follaje a los árboles por los que trepa. Símbolo de triunfo también, de verdor y de fidelidad, está asociada desde la antigüedad con la inmortalidad y la resurrección, quizá a consecuencia de su imagen trepadora, de elevación, y crecimiento desde el suelo hasta las altas esferas inalcanzables. Marçal introduce esta alegoría para hablar de su hija, primero cuando la lleva dentro del cuerpo, refiriéndose a la sensación producida cuando el feto se agarra a la manera de una enredadera enraizándose y creciendo. Después, la imagen se vuelve perversa, incluyendo aquí los calificativos contrapuestos: «germana» y «extranjera», como un ser que nace y se convierte en algo ajeno, que incluso trepa y se ramifica sobre y por encima de aquello que le dio vida.



En cuanto al tiempo y el espacio en que se desarrolla el discurso poético, cabe decir que son prácticamente inexistentes. No hay una visibilidad espacial, un lugar donde la imagen que plantea la poeta ocurra; por supuesto tampoco hay un tiempo. La esencia del poema es reflexiva, no hay tiempo y por ello su lectura no se agota. Hay un presente constante que versa entorno al objeto natural poético: «de cop feta present» (Marçal 1985:57). Esto lo compartirá con las otras dos autoras, mientras que se desliga al afirmar que, tanto tiempo y espacio se deben al acto comunicativo que es el poema, a la forma discursiva epistolar, que organiza así la materia textual generando un diálogo retórico entre el yo y el tú poético.

La tipología espacial poemática no es tan explícita como en el caso de las otras dos autoras, aun así se puede hablar de la creación de un espacio protegido que Marçal genera justo en el centro del poema, cuando se refiere a «cos endins», un lugar íntimo y cerrado desde donde el yo poético origina la vida: «de fulles altes, cos endins desig, / senyals de fum de l'una a l'altra banda/del bosc, so de tabals, obert, llunyà» (Marçal 1985:57).

La forma exterior de «Heura» principalmente se construye gracias a los juegos fónicos y rítmicos, a través de los versos relativamente cortos. Marçal juega con encabalgamientos constantes, donde el todo poemático se sucede con gran sensación de celeridad y musicalidad: «No puc deixar d'enyorar les orelles/endevines que et caçaven la veu/quan nomès eres l'ombra d'un murmuri» (Marçal 1985: 57). El uso de la interrogación retórica se sitúa en el centro del discurso poético, dotándola de una gran importancia textual. Su extensión además ocupa cuatro versos, y la pregunta deja entrever por fin, algo de ese yo lírico tan difuminado en el poema. Es el yo poético quien la enuncia: «Quins ulls i quines mans-no pas les meves- / sabrien veure't com un tacte, sols, / com la belleça feta carn, desclosa/sobre el meu ventre, sense interrogants?» (Marçal 1985: 57). La voz lírica exclama, interpela no al tú, sino de manera abstracta, como hará Smart en su texto, cuestionando la situación o las emociones que sufre, o como hará Plath, cuando con su voz poética confiesa sus emociones a un receptor cómplice no identificado.

Marçal abre diferentes vías temáticas en su texto teniendo como fondo la maternidad. Sobrevolará el concepto de la muerte y la trascendencia, el papel de la mujer y la consciencia de la maternidad en los años ochenta en España. Marçal es una figura social preocupada por el ambiente femenino. Siguiendo la línea también propuesta en su época tanto por Smart como por Plath, refleja la vida y la cotidianidad en la que la mujer se desenvolvía<sup>10</sup>; y es por ello que igual que Smart tuvo que superar el sensacionalismo de la crítica biografista, del mismo modo que Plath lidió con las interpretaciones feministas de su obra, Marçal

<sup>10</sup> «En sus versos construye, no solamente 'la autobiografía de su alma', sino una vivencia femenina compartible de las experiencias primordiales: el amor y la soledad, la propia identidad, el placer y el dolor; las relaciones entre las mujeres, el amor homosexual; la maternidad, todo esto vivido y poetizado en primera persona. Creará la filiación, la relación con el padre, simbólico y real, y el dolor por su desaparición, y la relación con la madre, la propia muerte y la enfermedad.» (Llorca 2008).

se enfrenta a su propia figura estereotipada, revisada entre otros por críticos como Ch. Whyte.<sup>11</sup>

### III. ELIZABETH SMART, LA NATURALEZA COMO VIDA Y RESURRECCIÓN

*By Grand Central Station I Sat Down and Wept*<sup>12</sup> es la obra pragmáticamente unitaria a la que pertenece «Part nine», subtexto concatenado y penúltimo capítulo de la novela. La escena que representa es la de una mujer que reflexiona sobre su situación: un embarazo y el abandono de su amado, mientras contempla el jardín y la potencia de la primavera que ha llegado: «like the madman with his askew eyes glued to a bead, I see that cherry-tree and the green grass, and focus on it, and bend all in that direction» (Smart 1991: 94) Elizabeth Smart, según R. Sullivan, había comprobado que «el lugar en el que su imaginación estaba más viva era en un paisaje de tierra y árboles. Tenía que ver con su manera de mirar» (Sullivan 1996: 321): «the grass is already green in the country. My imagination cluthes that fact like a hot-water bottle, and makes itself dopey with it, and uses it like a drug toe ase my heart and quiet all my sources of unrest» (Smart 1991: 93).

La voz poética que enuncia siente que debe alcanzar el objeto natural para poder renacer, florecer con él. Es una especie de necesidad o un sistema de supervivencia imperante dentro del yo poético. Un yo poético que, en un juego especular es además el propio personaje poético creado por Elizabeth Smart para la obra y que se identifica irremediamente con su yo biográfico.<sup>13</sup>

Sin embargo la caída y la amenazada, el fracaso en ese revivir, siempre es una constante. La voz parte de una situación que tiende a la esperanza en lo vivo, en lo natural, pero que surge de la profundidad de la tragedia, llegando incluso en un momento puntual y desesperado del texto, a retorcer este simbolismo de vida. Ahora es la naturaleza quien usa al personaje poético, acercando-

<sup>11</sup> «La poesia de Maria-Mercè Marçal no admet de ser inclosa en cap de les caselles definidores en què potser la voldrien encabir. Lesbianisme. Feminisme. Nacionalisme renaixent. Renovació i experimentació lingüístiques. Aborda tots aquests temes i s'hi enfronta amb la mateixa intensitat. Però allò que ens fa tornar una i altra vegada a la seva poesia és el seu decidit propòsit de fer-nos contemplar aspectes del jo íntim de qui ens parla, per desagradables o difícils d'integrar en el pensament conscient i en la vida social, que també són aspectes de nosaltres mateixos» (Whyte 2008).

<sup>12</sup> Primera novela de Elizabeth Smart, de carácter híbrido, mezcla la escritura del dietario y el discurso lírico. La novela cuenta con una diégesis cronológica y una estructura por capítulos numerados y sin título, donde se narra mediante un esquema básico el encuentro con el amado, el enamoramiento, y el posterior abandono. «La novela cuenta la historia de una persona (mujer) destrozada por una experiencia, pero decidida a sobrevivir, trabajando, criando a sus hijos. (...) O bien el libro trata de cómo ser mujer cuando una no está protegida.» (Sullivan 1996: 335).

<sup>13</sup> Smart propone un juego metaficcional en sus textos: ficción y biografía se funden, lo que complica establecer fronteras entre su yo poético y su yo biográfico, generándose así un personaje poético. «A veces el autor convierte a su personaje en el portavoz inmediato de sus propias ideas, para convencer de su veracidad o para difundirlas» (Bajtin 2004-2008: 257).

se Smart a la interpretación negativa de lo natural más propia de Plath: «Sights to dazzle the eye, but I back in the sun without drawing one metaphor from it. Nature is using me. I am the seedbag, and fall backward or trip too easily, overloaded in front.» (Smart 1991: 98)

Aparecen a lo largo del texto una serie de datos biográficos que hacen que sea casi imposible hablar de una doble enunciación y que permiten encontrar los rasgos biográficos de la autora dentro de su propio personaje poético: «You know how people will talk, and then you don't look more than a kid. Oh, I'm old, I'm 23. Really! I wouldn't have thought it» (Smart 1991: 96). Es importante y curioso, la ficcionalización de algunos de los datos biográficos que Smart realiza y que se observará también en Plath, (invirtiendo por el ejemplo los datos referentes a la edad). Es algo, a lo que con seguridad Smart especialmente se ve obligada por su situación (el embarazo fuera del matrimonio) dentro del contexto moral y social de la época, profundamente conservador todavía.

La falta de identificación física de la voz, y el problema relativo al hibridismo de la doble enunciación, así como lo elevado de las expresiones y la retórica empleada para expresar sus pensamientos y decisiones; son todas ellas características del polo lírico, que a su vez hacen posible que el capítulo pueda leerse independiente al resto de la novela. Puede aislarse para su lectura y ser un texto autónomo mínimo.

Esto se debe también a que, ni la novela, ni el capítulo en sí atienden exclusivamente a lo llamado punto de fuga. Sobre «Part nine» impera la lectura vertical con una extensión (E) relativamente breve (teniendo en cuenta su naturaleza narrativa), donde el lector se embolsa en las abstracciones y meditaciones que la voz propone, recreándose en la construcción de un lenguaje poético elevado y cargado de elementos estéticos (D).

La voz poética se va construyendo en «Part nine» visual y rítmicamente dentro del texto de manera potente gracias a numerosos recursos: el apóstrofe de la primera persona a principio de cada párrafo: «I complete vaguely (...) I glimpse an awakening (...) I heard the neighbours's daughters talking (...) I am lonely (...) But I draw no parallels from parents» (Smart 1991: 93-97). Esta construcción es muy parecida a la que hará Plath en su poema a través de las confesiones del yo. Con la enumeración de partes de su cuerpo, Smart elabora así un discurso mucho más carnal que expresa por completo el dolor psíquico y físico. Parte de la construcción de la voz poética se consigue también cuando ella misma participa del misticismo espacial natural, donde la voz poética y el personaje se identifican y están dentro de lo natural: «on the grass, under the pines, I sit up starkly, for even to recline reminds me of the stances of love, and I am unable to bear the pain of so much remembering. Then I Wander uphill contemplating my feet with a desperate fierce lack of all feeling, and I say, O is she too pressing her feet into the service of sedative monotony?» (Smart 1991: 94).

Smart utiliza también la identificación para dotar de mayor dramatismo a su personaje poético y elabora para ello una analogía con el arquetipo mítico universal de la mujer abandonada, Dido. Ofrece Smart así, un juego metaficcional

y especular muy interesante: Dido es abandonada por Eneas (y todo lector identifica y reconoce ese dolor), Smart es abandonada por Barker<sup>14</sup>, y la voz poética a su vez es abandonada por su amado, saliendo a relucir de nuevo la problemática de la doble enunciación.

Retomando de nuevo las características que hacen que este texto participe mayormente del polo lírico, es importante destacar su estructura discursiva que aparece plagada de preguntas retóricas que enfatizan la densidad lírica del texto (D) y crean una ligera reminiscencia dialógica. Estas preguntas tienen doble función, por un lado generan una musicalidad y cadencia rítmica y su vez dotan al texto de una presentez viva. Todas ellas encajan con la estructura circular del texto, en la que el motivo del objeto natural se reitera sin parar en una especie de anáforas formularias, (recuperaciones muy propias de las formas líricas). Estas provocan un énfasis explícito en la focalización del objeto, sobre el que inmediatamente recae la vista en tres ocasiones. A principio del texto: «My future is already planted there, and my hope getting ready to sprout with the cherry blossom» (Smart 1991: 93), en mitad del texto «O waste of moon, waste of lavish spring blossoms and lilac as I pass down the path» (Smart 1991: 97), y al final «Bow down thou tall cherry-tree, I am going meet my lover» (Smart 1991: 99).

«Part nine» posee una forma prosódica llena de recurrencias fónicas: «Pain, pain that will bring me my son» (Smart 1991: 98); un uso personal de la puntuación y los espacios que se dilatan en blanco generando suspensión: «How headlessly I drift. How dangerously uninhabited.» (Smart 1991: 94). Todo ello, y además el uso propio de mayúsculas realzando el significado de los términos donde las ubica, muestran la manera de construir de una autora que hace sus textos jugando continuamente con elecciones poéticas de lenguaje.

Por otro lado, el tiempo en «Part nine» se detiene en la descripción de un campo en plena ebullición floral y reverdecimiento, la voz claramente habla de primavera. Es además un tiempo constantemente presente, donde la voz especula y reflexiona, interrumpiéndolo a veces con regresiones, e intercalando soliloquios de intensidad formal elevada en una especie de corriente de libre conciencia. Este presente siempre se proyecta hacia el pasado identificado con la tragedia y el dolor que es el amado: «he is not here (...) nothing but the bracelet he put around my whist reminds me I was once alive» (Smart 1991: 93). En cambio la proyección hacia el futuro siempre es positiva, es el poder de lo natural para sanar, aliviar y resucitar «My future is already planted there, and my hope getting ready to sprout with the cherry blossom» (Smart 1991: 93). Para Smart el objeto natural, el cerezo, implica movimiento y por tanto ruptura del presente.

El espacio es igual de sutil en el texto. Es un espacio abierto y natural, supeditado a la voz y sobre todo a la focalización del objeto natural, ya que se desarrolla y genera en torno a él. En cuanto a la tipología espacial poemática, debi-

<sup>14</sup> George Barker, poeta inglés, (1913-1991) del que Elizabeth Smart estuvo completamente enamorada y con el que tuvo cuatro hijos.

do al campo semántico utilizado por la autora, se establece una dinámica vertical en ascenso introducida principalmente por el verbo «reach». La repetición del verbo es una especie de formulación mística que provoca una inevitable sensación de movimiento: «I reach the cherry-tree and we all blossom./ Or I reach the tree and we die. / But I reach the tree» (Smart 1991: 94).

También se observa la verticalidad y la potencia del significado poético del motivo natural en el uso del campo semántico referido a la siembra<sup>15</sup>, en relación con verbos que indican movimiento<sup>16</sup>, y conceptos<sup>17</sup> que podrían englobarse dentro de la idea del ascenso.

Para terminar con «Part nine», es necesario hacer referencia a lo holístico del motivo natural, y por ello a las numerosas líneas temáticas que el texto propone a través de él. La crítica moral y social de la época, además de versar sobre la situación del embarazo monoparental: «I didn't like to ask anyone. They eye me. They bore a hole un my wedding finger because it is bare, and they measure my belly like tailors, to weave a juicy bit of gossip. You are in a bad way, aren't you, my dear?...» (Smart 1991: 96); muy en diálogo con el texto marçaliano, introduce también una crítica sobre el concepto de matrimonio de su época, del amor y de las relaciones sexuales.

#### IV. SYLVIA PLATH, LA NATURALEZA Y SU OTREDAD

«Tulips» es un texto autónomo mínimo que forma parte de una obra pragmáticamente unitaria, el poemario *Ariel*. Perteneció al polo lírico, aunque no cumple las características de forma tajante, pudiéndose situar en el punto intermedio entre «Part nine» y «Heura». Esto es debido sobre todo a que la extensión (E) del poema no es del todo breve, y la concatenación causal (C) encuentra un sentido en los hechos que se muestran.

Por otro lado, la densidad e intensidad formal (D) es elevada. «Tulips» no goza de un lugar estratégico en el poemario<sup>18</sup>, aunque sí marca una línea temática que otros poemas también desarrollan en el tratamiento de la naturaleza<sup>19</sup>. En el poema «I am vertical» o en «Blackberryn», Plath muestra una focalización sobre los objetos naturales similar a la que desarrolla en «Tulips». La adversidad y el enfrentamiento entre el personaje poético y lo natural supone

<sup>15</sup> «Plant», «sprout», «revive», «blossom», «grow».

<sup>16</sup> «Getting ready», «awake», «erupt», «bend», «catch».

<sup>17</sup> «Hope», «alive», «revival», «goal».

<sup>18</sup> Al ser *Ariel* una obra publicada póstumamente, fue Ted Hughes quien se encargó de todo el proceso de publicación: corrección, selección, ordenación y edición. Hughes no respetó el orden originario que Plath había elaborado para su libro. El manuscrito original preveía que el libro empezase con la palabra amor del poema «Morning song» y terminase con la palabra primavera del poema «Wintering».

<sup>19</sup> En el caso de «Blackberryn» serán las moras las que agredan a la voz poética, mientras que en «I am Vertical» son los árboles puramente oposición, representantes de la vida eterna de la que la voz lírica carece.

siempre una fuerte interacción vida/muerte. Esta dualidad es una constante en el discurso de Plath como bien advierte la crítica V. Patea<sup>20</sup>.

«Tulips» muestra a una mujer que yace en la cama hospitalizada por una operación. Le han enviado tulipanes de color rojo encendido, y con ellos establecerá una inevitable relación.

Lo más interesante del poema es la fuerza de sus imágenes. La descripción fría y a la vez intimista que muestra sobre la situación psíquica y emocional de una persona. La capacidad que tiene en el poema para transformar un ambiente y una situación hospitalaria, que a priori no es una temática poética, en un tema apto para desarrollar la esteticidad y la belleza extrema.

A pesar de ser un poema emitido desde un yo lírico, Plath enfatiza el objeto natural desde el principio como hacía Marçal en «Heura». No solo lo consigue titulado el poema con el objeto natural, si no que también, comienza el primer verso destacando el objeto natural así: «The tulips are too excitable» (Plath 2007: 40).

El yo poético se pronuncia redundante a lo largo de la mayoría de las estrofas, como ya hacía Smart: «I am learning peacefulness (...) I am nobody (...) I have given my name...» (Plath 2007: 38-40). La situación dramática de la voz se potencia así, y también así se obtiene una cadencia rítmica, jugando con la reiteración melódica. Al igual que Smart, la construcción del yo poético se establece también a través de la enumeración constante de partes de su cuerpo, como también con elementos materiales o no físicos de los que la voz se desprende. Para el sujeto poético su cuerpo es la única realidad que existe: »these hands, my body, stupid pupil, my skin, my head...» (Plath 2007: 38-40); mientras que lo que pierde son términos que hacen referencia a la parte social del ser humano, es aquello de lo que claramente puede y quiere desligarse: «my name and my day clothes up, my history, my patent leather, my name and adress, my teaset...» (Plath 2007: 38-40).

La estructura del poema tiene una forma dialógica bastante explícita que está a merced del sujeto y del objeto poético natural. Se puede dividir en dos partes muy marcadas; la primera parte, está dedicada a la descripción física y el desarrollo psíquico del yo, mientras que se introduce la segunda parte del poema como hacía mitad del texto, mediante el siguiente verso: «I didn't want flowers, I only wanted / to lie with my hands turned up and be utterly empty» (Plath 2007: 40). A partir de ahí, aparecen en escena los tulipanes, el objeto poético natural que para Plath será el antagonista del yo dentro del texto. La personificación de los tulipanes está descrita por su estado físico vivo a través de la respiración y por su color rojo.

La interacción entre sujeto y objeto poético es explícitamente visual, entran en una especie de simbiosis dialógica violentada en la que los tulipanes agreden explícitamente al yo poético: «Nobody wached me before, now I am

<sup>20</sup> «En la obra de Plath, los árboles así como la vegetación y la naturaleza en general, se manifiestan como una expresión del misterio de la totalidad y de la realidad última» (Patea 1989: 210).

watched» (...) »the tulips turn to me» (...) » the vivid tulips eat my oxygen» (Plath 2007: 40). El sujeto poético es lo contrario que el objeto poético. Ambos representan recíprocamente la Otredad como se puede comprobar en el siguiente cuadro esquemático:

Vida (objeto poético: tulipanes)	Muerte (yo poético)
Salud (objeto poético: tulipanes)	Enfermedad (yo poético)
Exterior (objeto poético: tulipanes)	Interior (yo poético)
Movilidad (objeto poético: tulipanes)	Estaticidad (yo poético)
Color/ rojo (objeto poético: tulipanes)	Pureza/blanco (yo poético)

El poema va a extenderse en una especie de entramado de relaciones de tensión y distensión en varios ámbitos o esferas, un juego caleidoscópico y metatextual: por un lado las tensiones de contrarios entre el sujeto poético y el objeto; a su vez las propias oposiciones que genera la entidad del yo poético (lo biológico frente a lo cultural); el espacio textual también ofrecerá su contrario (espacio abierto frente a cerrado); y por último, los personajes que aparecen dentro del poema, que forman dos grupos. Uno el personal sanitario, relegado al espacio hospitalario; y por otro, el del ambiente privado, su familia. Para la voz poética su marido e hijos son algo negativo, un peso y de alguna manera también, un enfrentamiento con lo de fuera: la vida y la realidad.

En cuanto a la dicotomía espacial, aparece el ámbito en el que se desarrolla el discurso poético, y que es el espacio donde están la voz y el objeto poético. Es un lugar que se reconoce con la pureza, la tranquilidad, lo blanco, y a la vez, lo aséptico y lo clínico. Es además un espacio cerrado, que aísla al yo y le protege: «I am learning peacefulness, lying by myself quietly / As the light lies on these white walls, this bed, this hands» (Plath 2007: 38). Mientras que el espacio abierto, el exterior, lo de fuera a la habitación y el sanatorio siempre aparece en el texto como un entorno agresivo. Solo aparece una única vez como positivo, y es cuando hace referencia al mar a través de dos metáforas distanciadas dentro del poema. Por una parte, la que identifica a las enfermeras con gaviotas; y por otra, la analogía del final del poema donde expresa la simetría entre el suero médico que recibe para nutrirse y el mar: «They pass the way gulls pass inland in their white caps, (...)they bring me numbness in their bright needles, they bring me sleep»/»The water I taste is warm and salt, like the sea, /and comes from another country far away as health» (Plath 2007: 38).

El tiempo del poema viene introducido al comienzo del discurso, como hacía Smart, situando la escena en una estación del año concreta: el invierno. Recuerda este momento del poema al estilo epistolar, que más explícitamente explota Marçal en su texto. El comienzo de «Tulips» es *in media res*, como si la autora contara con un receptor específico y atento.

El diseño espacial poemático es horizontal con un cierto sentido de estatismo, Plath utiliza un campo semántico de verbos que explicitan la horizontalidad en la

acción y la estaticidad por medio del no movimiento<sup>21</sup>. Esta característica se aprecia también gracias a su forma versal específica bastante larga (alrededor de catorce sílabas), y a las pausas que genera en medio del verso. Es un hecho que la forma textual discursiva se adapta a la temática y la simbología del poema.

En cuanto a la forma exterior, cabe resaltar la visibilidad de sus imágenes, y la capacidad de Plath para hacer estético un tema que por naturaleza nunca lo sería. Plath desautomatiza la concepción ontológica de lo bello, mostrando una nueva realidad, una manera de hacer distinta. La focalización que ofrece del objeto natural produce un extrañamiento, al alterar la simbología tradicional de una flor como regalo, que deja de significar amor, aprecio y empatía; para pasar a ser algo perverso y agresivo. Plath retuerce así el símbolo floral: »Their redness talks to my wound, it corresponds./They are subtle: they seem to float, though they weigh me down,/upsetting me with their sudden tongues and their colour, a dozen red lead sinkers round my neck» (Plath 2007: 40).

De la misma manera que Smart repetía incesante la imagen del cerezo en flor, de la primavera resurgiendo en el campo; Plath reitera una y otra vez de manera vehemente versos encabezados por los tulipanes: «The tulips are too red/The tulips turn to me/The tulips should be behind bars» (Plath 2007: 40-42) todos ellos a comienzo de estrofa. Son muchas las líneas temáticas que abre Plath en el texto: la connotación negativa de la familia y el matrimonio cuando se refería a ellos como un anzuelo difícil de eludir y como una carga pesada. También así el concepto de maternidad, tan presente en todas sus escrituras dietarias. La importancia del mundo interno de la mujer y la reivindicación de su propio espacio privado<sup>22</sup> (como también declamaría Virginia Woolf) tan evidente cuando la voz poética explicita la placidez que le provoca su estancia en la habitación del hospital.

## V. CONFRONTACIÓN: «PART NINE», «TULIPS», «HEURA»

La forma textual es la divergencia definitiva para estos tres textos y sus autoras. Aunque «Part nine» es un fragmento de una obra mayor, unitaria y de carácter narrativo, y por ello dispone también de esa naturaleza genérica narrativa, comparte rasgos del polo lírico, del que los otros dos textos son claro ejemplo. Para Marçal y Plath el uso del verso será imprescindible en sus textos, mientras que Smart opta por la prosa como medio para reflexiones y retórica. «Tulips» aun así se sitúa en el paso intermedio, con una forma versal más extensa que Marçal, y un modo de ligar el entramado textual que se acerca mucho más al estilo lírico utilizado por Smart. Además comparte otros rasgos de ese hibridismo genérico como son los personajes; tanto en «Tulips» como en «Part nine», los sujetos poéticos están rodeados por otros personajes que o bien

<sup>21</sup> Con verbos como: «lie», «tend», «daze», y adjetivos:»white», «quiet», «calm», «flat».

<sup>22</sup> «Cuando la identidad pública de Plath se convirtió en la de ama de casa y madre, conservar en el hogar su identidad de escritora resultaba complicado. Alguien tenía que cuidar al bebé, y esa responsabilidad fue recayendo cada vez más en Sylvia» (Wagner Martin 1989: 202).



actúan como antagonistas, o circunscriben la escena relatada. También la concatenación causal de los hechos que se cuentan en Smart es elevada, y en Plath encuentra una cierta importancia dentro del poema, aunque solo sea para conseguir un énfasis poético. Mientras que en «Heura», no aparece ningún personaje ni una consecución de hechos cronológicos. En cambio la unicidad del yo biográfico y del yo poético<sup>23</sup> es algo que comparten los tres textos y las tres autoras, como se puede ver, respectivamente, en varios versos suyos<sup>24</sup>. Smart y Plath además, ficcionalizarán algunos de sus datos biográficos, mientras que Marçal ofrece en «Heura», justo el juego contrario al explicitarlos.

Marçal se separa de Smart y Plath delimitando la línea de lectura de su texto, al enmarcarlo con una cita al comienzo. Y Smart se desliga a su vez en su uso de título para «Part nine». Mientras que Marçal y Plath sitúan el objeto poético natural en el título, recalcando su importancia y dotándolo de un lugar espacial y metafórico importante. La forma dialógica parece sin embargo ser algo común entre los tres textos, aunque quizá es mucho más manifiesta en «Heura», y no tanto en «Tulips» que se acerca al soliloquio. Aunque en ambos textos el yo poético entabla una evidente conversación. «Part nine», sin embargo adopta quizá un estilo más de libre conciencia.

Sí hay entre Smart y Plath una recuperación constante del motivo del objeto natural poético para generar prosodia, y también una angustia en el lector. En «Tulips» y «Heura» la convergencia formal discursiva se producirá en el ritmo y la forma epistolar, que sobre todo se aprecia en el comienzo de los discursos<sup>25</sup>.

La voz y la expresión del yo poético vienen marcadas en Smart y Plath por las enunciaciones y confesiones del sujeto poético, la pronunciación de las partes de su cuerpo y las apelaciones a receptores implícitos. En Smart y en Marçal a través de las preguntas retóricas; y únicamente en «Tulips» mediante la oposición con el objeto natural, que es el antagonista. Marçal, al contrario crea su yo poético gracias y en comunión al tú, que es el objeto natural, la heura.

En cuanto al tiempo, la focalización del objeto natural implica que para las tres autoras tenga que ser un presente desde el que proyectar el pasado y el futuro. La creación de este presente es ontológicamente lírica, y dota a los tres textos de ese carácter de inmediatez y de lectura vertical y holística que no agota el texto. El espacio es inexistente y supeditado al carácter lírico y comunicativo del discurso para Marçal, abierto y natural para Smart, y cerrado y artificial en Plath. Siendo particularmente un ámbito, o lugar interno que proyecta con rece-

<sup>23</sup> Aunque muy posiblemente es el yo poético el que con más nitidez e intensidad queda marcado; el «yo biográfico» existe a menudo sobre datos externos o circunstanciales.

<sup>24</sup> Marçal: «I malgrat tot t'anomeno victòria, / heura marçal, germana, l'estrangera» (Marçal 2005:116). Smart: «The small hard head just out near my bladder, that's our child» (Smart 1991: 97). Para Plath: «My husband and child smiling out of the family photo» (Plath 2007: 38).

<sup>25</sup> En Marçal, es la forma de edición y de nombrar al tú, con un estilo de remitente epistolar lo que rememora la forma de correspondencia: «Heura./victòria marçal, / germana / estrangera, de cop feta present:...» (Marçal 1985: 57). En Plath, su primer verso recuerda al comienzo de una carta: «The tulips are too excitable, it is winter here» (Plath 2007: 38).

lo en los versos centrales de Marçal; vertical y ascensional para la prosa de Smart y horizontal y estático para los largos versos de Plath. Este uso de la prosodia del discurso viene efectivamente delimitado por el significado que tiene para cada autora la focalización del objeto natural poético y su simbología. La hiedra es desde la antigüedad clásica asociada a la inmortalidad y posteriormente por su carácter trepador se usó como símbolo de fidelidad. El cerezo es símbolo de amor, femineidad y vida y está muy ligado con la tradición japonesa. Los tulipanes por otro lado, encuentran su simbología en los colores, y se relacionan con Turquía a través de una antigua leyenda.

Por ello, en conclusión y atendiendo a lo que se ha desarrollado aquí, para Marçal el objeto natural es vida que crece en su interior, para Smart el renacimiento y resurrección, y para Plath la vida que a ella le falta y no quiere recuperar.

Sus respectivas maneras de alcanzar la poeticidad, están obviamente ligadas a la forma textual, que coincide en las tres autoras en los usos retóricos como las exclamaciones o las recurrencias fónicas, y las interpelaciones retóricas; así como también en el uso poético del objeto natural y en la exaltación de su simbolismo en el caso de Marçal y Smart, mientras que en el caso de Plath con su retorcimiento y pervertimiento.

Como cierre concluyente y aclarativo, este cuadro esquemático funciona para el análisis comparativo y crítico de los tres autoras planteadas y sus correspondientes textos:

<b>Elizabeth Smart</b> Part nine	<b>Sylvia Plath</b> Tulips	<b>Maria-Mercè Marçal</b> Heura
<b>(P1)</b> Focalización del objeto natural: Resurrección, fuerza, vida	<b>(P1)</b> Focalización del objeto natural: Otreidad, oposición, muerte	<b>(P1)</b> Focalización del objeto natural: Trascendencia, nacimiento, vida
<b>(P2)</b> <b>Emisor textual</b> → mujer, joven, soltera, madre. <b>Autor biográfico</b> → coincide	<b>(P2)</b> <b>Emisor textual</b> → mujer, joven, casada, madre <b>Autor biográfico</b> → coincide	<b>(P2)</b> <b>Emisor textual</b> → mujer, madre <b>Autor biográfico</b> → mujer, joven soltera madre
<b>(P3)</b> <b>Diseño espacial poemático:</b> dinámico, vertical, ascensional AL y AN (STc) perteneciente a un OPU, pero con cierto carácter autónomo mínimo (E) ↑ alto (F) ↑ alto (C) ↓ bajo	<b>(P3)</b> <b>Diseño espacial poemático:</b> Estático, horizontal AL (TAM) (E) ↓ bajo (F) ↑ alto (C) ↑ alto	<b>(P3)</b> <b>Diseño espacial poemático:</b> Ámbito AL (TAM) (E) ↓ bajo (F) ↑ alto (C) ↓ bajo

## BIBLIOGRAFÍA

## Ediciones

- Marçal, M. M. (2005) *Antología*, selección, traducción, prólogo y notas de N. Aguado y L. Cotoner, Sant Cugat del Vallés, Los Libros de la Frontera. Edición bilingüe.
- Marçal, M. M. (1985) *La germana, l'estrangera*, Sant Boi de Llobregat-Barcelona, Edicions del Mall.
- Plath, S.(2007) *Ariel*, Madrid, Ediciones Hiperión. Edición bilingüe.
- Smart, E. (1991) *By Grand Central Station I Sat Down and Wept*, London, Paladin.
- Smart, E. (2009) *En Grand Central Station me senté y lloré*, Cáceres, Periférica.

## Estudios

- Ávila, F. J. (2006) «Polos y ámbitos para una teoría de los géneros: el polo lírico frente al polo narrativo», *Analecta Malacitana*, XXIX, 1, pp. 71-111.
- Ávila, F. J.(2009) «Rubén Darío, Stéphane Mallarmé y Emily Dickinson: tres poemas y algunas cartas», en: García Jurado, F. + Raders, M + Villar Dégano, J. V. (eds.) *Claudio Guillén, lecciones de un maestro*, Madrid, Editorial Complutense, pp.143-166.
- Bajtín, M. (2004-2008) «Autor y personaje en la actividad estética», en: Bruguera, M. L. (ed.) *Textos clásicos de Teoría de la Literatura*, Madrid, Cátedra, pp. 252-261.
- Combe, D. (1999) «La referencia desdoblada: el sujeto lírico entre la ficción y la autobiografía», en: Cabo Aseguinolaza, F. (ed), *Teorías sobre la lírica*, Madrid, Arco Libros, pp. 127-153.
- Llorca Antolín, F. (2008) «Maria-Mercè Marçal», *Visat*. núm 5 [<http://www.visat.cat/historia-traduccion-literaria/cat/traductor/190/0/0/maria-merce-marcal.html> ].
- Patea, V. (1989) *Entre el mito y la realidad: aproximación a la obra poética de Sylvia Plath*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca.
- Sullivan, R. (1996) *Elizabeth Smart*, Barcelona, Ediciones CIRCE.
- Wagner-Martin, L. W. (1989) *Sylvia Plath*, Barcelona, Ediciones CIRCE.
- Whyte, Ch. (2008) «La germana, l'estrangera (1981-1984)», *Visat*. núm 5 [<http://www.visat.cat/traduccion-literaria-catalana/esp/articles/52/20/0/3/0/christopher-whyte.html>].

