



Facultad de Filosofía y Humanidades

Departamento de Literatura

Universidad de Chile

**Indagando en la tradición del monólogo dramático: Un
análisis de *Three women: Monologue for three voices* de
Sylvia Plath.**

Informe final del Seminario de Grado «Desafíos de la voz en las dramaturgias

actuales» para optar al grado de Licenciada en Lingüística y Literatura

Hispánica con mención en Literatura.

Profesora Guía: Carolina Brncić B.

Estudiante: Victoria Escalona G.

*“Velloncito de mi carne
que en mi entraña yo tejí,
velloncito friolento,
¡duérmete apegado a mí!”.*
Gabriela Mistral

*“El teatro es la poesía que se levanta del libro
y se hace humana. Y al hacerse, habla y grita, llora
y se desespera”.*
Federico García Lorca

Agradecimientos

Este es el momento en que una, como estudiante acabando un proceso tan largo y demandante, tiene miedo de olvidarse de alguien que, de alguna forma, también ha aportado su granito de arena para que este final de ciclo termine de la manera más provechosa y gratificante posible. Solo quiero mencionarles que, aunque no encuentren sus nombres en este apartado, los recordé a todos, a todas. Desde ya mis profundos agradecimientos a ustedes.

Continuando con los agradecimientos a mi círculo más cercano, por supuesto que quiero agradecerle a mi padre, por su apoyo moral y no menos importante, pero que todo el mundo intenta no mencionar pues es incómodo, monetario. Gracias por confiar en mí y en mis deseos de querer estudiar esta carrera y de alguna forma, costearla. Les estaré agradecida hoy y siempre.

Quiero agradecerle a mi hermano mayor, no tan mayor, por su eterna inocencia y tantas canciones aprendidas juntos. A mi hermana menor, quien ha sido todos estos años mi mayor confidente y mejor amiga. A mi tía abuela, por insistir tanto, desde mis primeros años, en desarrollar mi gusto por la lectura. A mi familia en general, abuelos, tías, primos, primas y por supuesto mi sobrina, por su profunda calidez y comprensión hacia mí estos últimos meses.

Quiero agradecerle a Nicolás Ulloa, por todos estos años de amistad, de compartir lecturas, opiniones e inquietudes acerca de la literatura. A Valentina Figueroa y Roque Parraguez por convertirse en un lugar seguro cuando lo necesité y por ser mis compañeros de risas, llantos y también de seminario. A Javiera Alarcón por regalarme risas cuando la atmósfera era pesimista. Y a Sebastián Vargas, por su profundo cariño, empatía y amor. No siento más que admiración hacia ti.

A mi profesora de Seminario, Carolina Brncić, con quien no sólo pude conversar acerca de la tesis, sino también acerca de temas que me aquejaban.

A mis amistades del colegio, por seguir estando a pesar de los años y los caminos separados que hemos seguido. A Fabiola Macuada, por ser un recuerdo constante.

Finalmente, pero no menos importante, quiero agradecerle a mi madre. Por su infinita paciencia, comprensión, preocupación, y cuidado. Soy lo que soy hoy en día gracias a ti. Espero poder seguir haciéndote sentir orgullosa.

Índice

I. Resumen.....	5
II. Introducción.....	6
III. Primer Capítulo: Sylvia Plath.....	8
IV. Segundo Capítulo: El Monólogo dramático.....	17
V. Tercer Capítulo: <i>Three Women</i>	23
VI. Conclusiones.....	49
VII. Bibliografía.....	51

I. Resumen

El objetivo de esta investigación es analizar las características presentes en el texto *Three women: Monologue for three voices* de Sylvia Plath desde la perspectiva de la teoría del drama, centrándonos específicamente en la tradición literaria inglesa de los Monólogos dramáticos. A través de este análisis buscaremos comprender cómo esta obra de Plath se enmarca en esta tradición y cómo utiliza las características propias de este género dramático para transmitir su subjetividad con respecto a temas de género, específicamente, la maternidad.

II. Introducción

Durante la segunda mitad del siglo XIX, el panorama teatral experimentó transformaciones significativas. En Reino Unido, en particular, comenzó a gestarse una nueva forma dramática: los monólogos dramáticos. Estos se distinguen de los monólogos dramáticos convencionales al no estar insertos en una estructura dramática mayor, presentándose como un género independiente.

Sylvia Plath, autora del siglo XX, se destacó principalmente en el género de la poesía confesional, siendo considerada uno de sus principales estandartes. Una de sus obras más paradigmáticas es *Three Women: monologue for three voices*¹, una composición que fue escrita y pensada para su lectura en voz alta en un programa radial de la BBC. Si bien ha sido antologado y estudiado como un 'poema de larga extensión', nosotros nos propondremos en la siguiente investigación despejar dudas acerca de la naturaleza de este escrito y proponer como clave de lectura la teoría del drama, específicamente, ubicando el texto bajo la tradición de los monólogos dramáticos.

En el primer capítulo, contextualizaremos a Sylvia Plath tanto en su entorno histórico como literario. Exploraremos los diálogos que sostiene con otros autores y caracterizaremos su producción literaria. Lo anterior con el objetivo principal de comprender por qué *Three Women* emerge como una obra que se diferencia de toda su producción anterior.

En nuestro segundo capítulo ahondaremos acerca de los monólogos dramáticos, ubicándolos temporalmente y deteniéndonos en sus características estructurales. Basaremos nuestra investigación en los estudios realizados por Philip Hobsbaum, centrándonos especialmente en las contribuciones de Glennys Byron. Esta última ha desempeñado un papel crucial al distinguir entre monólogos dramáticos masculinos y femeninos, una distinción que arrojará luz sobre la obra de Plath y enriquecerá nuestra comprensión de su composición.

¹ En nuestra metodología, nos referiremos a la composición utilizando el nombre que se le dio en su primera publicación, optando por el término 'monologue' en lugar de 'poem'.

En nuestro tercer capítulo analizaremos *Three Women*. Mencionaremos los antecedentes que han llevado a la crítica a ubicarlo como poesía. Distinguiremos las diferencias medulares que existen entre el género de la poesía confesional y el monólogo dramático. Además, exploraremos las características estructurales presentes en la composición que nos permiten ubicarla en la tradición de los monólogos dramáticos, proporcionando un análisis detallado de cómo *Three Women* se ajusta a estas convenciones literarias.

De esta forma, hemos trazado una ruta para desentrañar la naturaleza de *Three Women* de Sylvia Plath, situándola en el cruce entre el monólogo dramático y la poesía confesional. Este trayecto busca ir más allá de las etiquetas convencionales y explorar la esencia de la obra desde la perspectiva del drama. Al desafiar las categorías preestablecidas, nos embarcamos en un viaje para comprender la obra en su singularidad y resaltar su importancia en el contexto literario del siglo XX.

III. Primer Capítulo: Sylvia Plath

Sylvia Plath (1932-1963) fue una influyente escritora y poeta estadounidense, reconocida como una de las precursoras del género de la poesía confesional durante el siglo XX junto a las figuras de Anne Sexton y Allen Ginsberg. Originaria de Boston, Plath demostró desde temprana edad un vínculo con la literatura, influida por su madre, quien desde la infancia le leía poesía junto a su hermano: “Aurelia read poetry to both children from the time they were born, for she ‘believed that even babies responded to the cadence of poetry’” (Clark 37). Este estímulo prematuro la llevó a manifestar su inclinación por la poesía ya a los ocho años, edad en la que ya se encontraba escribiendo sus propios poemas y enviándolos al periódico de la ciudad, el *Boston Herald*.

Cursó Ciencias de la Literatura en la Universidad privada femenina Smith College y posteriormente obtuvo una beca Fullbright que le permitió estudiar en Newman College de Cambridge, recinto donde conoció al que sería su futuro esposo, Ted Hughes, con quien compartiría el vínculo con la escritura.

La vida de Sylvia Plath estuvo marcada por pérdidas y adversidades desde una edad temprana; solo tenía nueve años cuando ocurre el fallecimiento de su padre. Posteriormente, sus luchas contra la depresión y sus intentos de suicidio, así como su matrimonio tormentoso en la adultez, contribuyeron a teñir su vida con una profunda complejidad. Estos desafíos personales encontraron eco en su obra literaria, tramando su experiencia de vida con su expresión artística.

Los años cercanos al nacimiento de Plath fueron testigos de un florecimiento significativo en el ámbito literario. Durante este período, autores destacados como William Faulkner y Ernest Hemingway estaban realizando sus primeras publicaciones, mientras que figuras consagradas como Virginia Woolf, T.S Eliot, W. H Auden y James Joyce ya habían dejado una huella duradera en el canon literario universal adscribiéndose específicamente a la corriente modernista. Deteniéndonos en el impacto que tuvo el movimiento modernista en la tradición literaria, nos enfrentamos a un primer problema: describirlo. Y es que resulta imperativo reconocer el desafío que enfrentó la crítica al intentar dar luces acerca de las características intrínsecas de dicho movimiento que, en cada autor, se manifiesta con variables y matices. Suman Gupta en *Aestheticism & Modernism* recupera las ideas con las

que se asocia el modernismo anglosajón, reunidas por Malcolm Bradbury y James McFarlane, distinguiendo la primera como una asociación de forma:

One of [modernism's] associations is with the coming of a new era of high aesthetic self-consciousness and non-representationalism, in which art turns from realism and humanistic representation towards style, technique, and spatial form in pursuit of a deeper penetration of life [...]. (citado en Danson Brown y Gupta 220)

Y la segunda como una asociación de contexto y tema:

Modernism is our art [because] it is the one art that responds to the scenario of our chaos. It is the art consequent on Heisenberg's 'Uncertainty principle,' of the destruction of civilization and reason in the First World War of the world changed and reinterpreted by Marx, Freud and Darwin, of capitalism and constant industrial acceleration, of existential exposure to meaninglessness or absurdity. (220)

En virtud de las observaciones anteriores, podemos perfilar el modernismo como una corriente literaria que responde de manera intrínseca a su contexto, al tiempo que, mantiene algunas características del movimiento romántico, como por ejemplo la introspección y subjetividad, aun cuando estas son potenciadas con la integración de nuevas técnicas y motivos a la narración como la mente humana, su funcionamiento interno, la conciencia y las ideas. Será este el contexto literario en el que Plath desarrollará su propia escritura, siendo algunas de estas figuras, a las que admirará y mencionará constantemente en sus diarios y cartas. Jo Gill enumera específicamente a las autoras que impactaron en sus reflexiones literarias:

Plath's Journals refer, among others, to the work of the ancient Greek poet Sappho, to the Victorian 'greats' Elizabeth Barret Browning and Christina Rossetti, Amy Lowell, Edit Sitwell, Sara Teasdale, Edna St Vincent Millay, Phyllis McGinley, Elizabeth Bishop and Moore. In prose, the Brontës, Willa Cather and, most extensively, Woolf merit mentions. (17)

Como menciona Gill, Virginia Woolf (1882- 1941) es una de las autoras a la que Plath más refiere en sus Cartas: "Have read 3 Virginia Woolf novels this week & find them excellent stimulation for my own writing" (Plath, "Letters Home" 324). Lo anterior no nos

extraña si tenemos en cuenta que *A Room of One's Own* fue publicado en 1929 presentándose como un texto con el que cualquier escritora de los años 50 puede identificarse. Woolf en este ensayo reflexiona abiertamente acerca del lugar que ocupan las mujeres dentro de la sociedad a propósito de sus propias experiencias como escritora, reconociendo las dificultades que implica crear las condiciones necesarias para que una mujer escriba y, aún más difícil, para que publique y pueda vivir de la literatura. Esto se debe a que una mujer necesita tener tiempo, dinero y espacio para dedicarse a sus propios intereses o, en otras palabras, *una habitación propia*:

Todo lo que puedo ofrecerles es una opinión sobre un tema menor: para escribir novelas, es necesario que una mujer cuente con dinero y con un cuarto propio; y eso, como ustedes verán, deja sin resolver el problema esencial de la verdadera naturaleza de la mujer y la verdadera naturaleza de la ficción. (Woolf 12)

Woolf es consciente que las condiciones que se necesitan para que una mujer escriba en Reino Unido, se presentan como irrealizables, pues si bien los movimientos feministas que se han ido gestando han logrado objetivos como el sufragio femenino en 1918; las mujeres siguen dependiendo de sus padres o maridos económicamente y la situación en el resto del globo no es muy distinta.

El periodo que comprende la primera mitad del siglo XX se vio profundamente impactado por las dos olas del Feminismo moderno (1848 y 1960), pues las mujeres entendían que, para lograr una relación equitativa con sus pares masculinos, el derecho a voto no era suficiente. Las mujeres ya no solo querían votar, sino también estudiar, profesionalizarse y trabajar. Será producto de esto que la sociedad experimentará un cambio de paradigma vertiginoso, el cual muchas veces puede resultar incierto en cuanto a los valores y roles imperantes en contraste con las nuevas expectativas con las que debía cumplir, específicamente, una mujer: “Women were faced with contradictory and seemingly irreconcilable demands to be both clever and attractive, confident and submissive; to be high achievers yet to recognise that their greatest achievements would be marriage, children and home” (Gill 5). Para Plath, la ambivalencia entre ser una exitosa profesional y una dedicada ama de casa se convierte en un motivo recurrente que impregna su obra literaria, pues advierte que mantener un equilibrio en ambas dimensiones es una ardua tarea que muchas veces no

se logra satisfacer. Esta dualidad se explora de manera más explícita en sus diarios, en los que la autora reflexiona sobre esta tensión y también acerca de cómo su madre ha jugado un rol importante en la percepción de su propia identidad de la mano con su desempeño maternal:

He hecho prácticamente todo lo que ella [su madre] me dijo que no podía hacer si quería ser feliz y aquí estoy, casi feliz. Excepto cuando me siento culpable, cuando siento que no debería ser feliz porque no estoy haciendo lo que todas las figuras maternas de mi vida querrían que hiciese. (Plath, “Diarios completos” 683)

Para trazar la trayectoria literaria de Sylvia Plath, debemos iniciar mencionando su estrecha relación con los periódicos y revistas literarias. Entre las revistas en las que Plath publicó sus poemas podemos señalar: el *Boston Herald* y el *Phillipian*, los periódicos en los que publicaba en su infancia, *The Bradford* el periódico que co-editaba en la secundaria, el *Harper’s Magazine* y *Atlantic Monthly*, revistas en las que publicó en su juventud y finalmente la revista *Mademoiselle*, en la que trabajó como editora durante el verano de 1953, experiencia que luego plasmó en su novela semiautobiográfica *The Bell Jar*. La utilización de estos medios le brindó la oportunidad de difundir sus poemas y establecer su presencia en el ámbito literario. Sin embargo, Plath descubrirá pronto que el criterio que siguen las revistas para publicar escritos también está sujeto a temas de género. Gill comenta la experiencia que tuvo Maxime Kumin, poeta contemporánea a Plath: “An editor of a national magazine wrote me with regret that he could not accept any more poems from me for 6 months or so because he had already published a woman poet the previous month” (18). En ese contexto, aunque las mujeres tenían la oportunidad de ser publicadas, continuaban enfrentando desafíos y desventajas en comparación con sus colegas masculinos. Además, se encontraban en la situación de competir entre sí por las escasas oportunidades disponibles. A pesar de esto, Plath logró obtener el reconocimiento de parte de un editor que estaba dispuesto a leer sus manuscritos. Lo que se traducirá en el primer salto importante que hará en su carrera literaria, pasando de ser una autora difundida en revistas y periódicos, a ser una publicada por una editorial.

Así es como *The Colossus and Other poems* (1960) se convierte en la primera y única colección de poemas de Plath publicada en vida. Su primera edición estuvo a cargo de la

editorial londinense Heinemann. Acerca de su recepción dentro de los círculos literarios, podemos mencionar a Al Alvarez, un poeta, periodista y crítico literario, quien tuvo una estrecha relación con Plath y Hughes –y el primero en antologarlos en su libro *The new poetry* (1962)– y se refirió a Plath en su reseña en el periódico *The Observer* a propósito de este poemario, como una autora que se aleja del encanto femenino, la delicadeza y la hipersensibilidad que conlleva muchas veces el ser poetisa² y que simplemente escribe buena poesía y lo hace con una seriedad que sólo exige que se la juzgue con la misma seriedad. Si bien valoramos la opinión manifestada por el crítico y conocedor cercano de Plath, no está demás plantear que no coincidimos del todo con su reseña. Esto se debe a que estimamos que 'el encanto femenino' y 'la buena poesía' no son dimensiones excluyentes. En el caso de Plath, observamos que su hipersensibilidad y subjetividad están intrínsecamente integradas en su poesía.

Pero no será la poesía el único género en el que Plath experimentará. Su incursión en la novela se materializó con *The Bell Jar*, publicada en 1963. Esta novela, junto con *The Colossus*, son las únicas dos obras que logró publicar durante su vida. Vale la pena señalar que *The Bell Jar* inicialmente no llevaba el nombre real de la autora, sino que fue publicada bajo el seudónimo de Victoria Lucas, decisión que pudo estar motivada por los matices autobiográficos de la novela y el tratamiento de temas como la depresión y el suicidio.

Lamentablemente Plath no pudo ser testigo del éxito que recibió su segundo poemario, *Ariel*, que fue recopilado por Ted Hughes y publicado en 1965 por la editorial londinense Faber and Faber. Por esta colección de poemas, Plath se convirtió en la primera autora en recibir el premio Pulitzer de manera póstuma, consolidando su posición en la tradición literaria estadounidense. Si añadimos a estas tres obras los títulos, también publicados póstumamente por Hughes, *Winter Trees* (1971), *Crossing the Water* (1971), así como sus diarios y cartas, podemos concluir que la producción literaria de Sylvia Plath es vasta y variada.

Isabel Rubio reconoce que a los diecinueve años Plath ya presentaba una consciencia escritural pues utilizaba el concepto de 'mi escritura' (11), por lo que estableceremos estos

² El autor utiliza el concepto *poetess*, que se traduce como *poetisa*. Nosotros utilizaremos *poeta* para referirnos a Plath.

Diarios de juventud como el punto de partida en su relación con la actividad literaria. La dinámica que mantuvo Plath con su escritura se presenta muchas veces ambivalente, esto se manifiesta, por ejemplo, cuando escribe en sus diarios que la escritura es una práctica beneficiosa para sí misma pues le permite ordenar el mundo: “Escribir es un acto religioso: es una forma de ordenar, de modificar, de volver a aprender y volver a amar a las personas y el mundo tal como son y deberían ser” (Plath, “Diarios completos” 688). Mientras que, será en sus mismos diarios en los que la autora reflexionará y someterá a juicio su escritura, tomando una posición sumamente consciente, crítica y perfeccionista: “Qué hacer con el pavor que me da escribir: ¿Por qué me asusta? ¿Me da miedo no tener éxito? ¿Me da miedo que los rechazos sean el modo encubierto del mundo para indicarnos que cometemos un error?” (Plath, “Diarios completos” 689). A partir de esto, podemos inferir que la escritura para Plath era una práctica que si bien, por un lado, la ‘liberaba’, por otro lado, la encadenaba a sus propios juicios, miedos y escrutinios.

En esta breve reseña en que hemos revisado su trayectoria literaria, hemos podido ir recabando solo algunos de los motivos presentes en su obra: su relación ambivalente con la escritura y sus reflexiones acerca del querer ser y el deber ser ligado a una cuestión de género. Sin embargo, no son únicamente sus diarios y cartas los medios en los que Plath plasmaba estas inquietudes y reflexiones, sino que también lo manifiesta en su poesía y narrativa.

En su poesía temprana, *The Colossus* y *Crossing the water* ya podemos reconocer la intención confesional con la que Plath escribe poesía. Por ejemplo, en “The Colossus”, poema que da título a su primer poemario, podemos identificar que está refiriendo a su padre Otto Plath: “A blue sky out of the Oresteia/ Arches above us. O father, all by yourself/ You are pithy and historical as the Roman/ Forum” (Plath, “The Colossus” 21). Por sus diarios, sabemos que durante esta época se encontraba sumamente reflexiva acerca de la muerte de su padre, incluso estuvo visitando su tumba meses después. A partir de esto podemos reconocer dos motivos característicos de su obra: la muerte, su padre y su ausencia. Estos motivos se retomarán con más fuerza en *Ariel*, poemario en que hace referencias directas al padre como es el caso de “Daddy”, pero también a través de sutiles alusiones como el tema de las abejas, que fue un campo de interés al que Otto Plath dedicó una parte considerable de su vida.

Por otro lado, en el poemario *Crossing the Water* (1971), publicado de forma póstuma, pero cuyos poemas pertenecen al periodo posterior a *The Colossus* y previos a *Ariel*, encontramos un notable número de referencias a transformaciones. Estas referencias están estrechamente vinculadas a los cambios profundos que Sylvia Plath estaba experimentando en su vida, pues se encontraba abandonando Estados Unidos para comenzar una nueva vida en Reino Unido junto a su esposo Ted Hughes: “Crossing the water offers a succession of transitionsn or ‘crossing’ from one country to another, one persona to another, one generation to another” (Gill 43).

La crítica literaria ampliamente reconoce *Ariel* (1965) como la obra poética más sobresaliente y significativa en su trayectoria creativa. Este reconocimiento se fundamenta en múltiples aspectos que hacen de *Ariel* una obra paradigmática en la poesía del siglo XX. Este poemario que contempla sus poemas tardíos se encuentra atravesado por el motivo de los ecos, siendo “Morning song” el poema que inicia con este motivo: “Our voices echo magnifying your arrival. New statue” (Plath, “Ariel” 20). La utilización del motivo de los ecos en la poesía tuvo un auge en la poesía pastoril y se remonta hasta *Metamorfosis* de Ovidio, en la que el fenómeno acústico se personificaba en la ninfa Eco, quien, según esta versión, fue maldecida por Hera a repetir la última palabra dicha por otros. Siguiendo a Gill, en el caso de Plath la utilización de esta imagen estaría relacionada con la tensión entre el silencio y la voz. Podemos complementar esta perspectiva al considerar que el silencio puede venir a representar una actitud pasiva o un sentido de 'deber ser', en contraposición a la voz, que simboliza la acción y el deseo de 'ser', debate interno que siempre está presente en Plath y que también observaremos en *Three Women* a propósito de que ser buena mujer es sinónimo de ser buena madre.

El poemario tardío *Winter Trees*, fue publicado póstumamente en 1971 y contempla poemas que Plath escribió después de terminar *Ariel* y que posiblemente, estaban considerados para ser parte de ese título. Para la crítica, este poemario desempeña un papel crucial al consolidar la poesía temprana de la autora, ya que establece puentes entre su primera obra, *The Colossus*, y estos poemas más tardíos a través de distintos motivos. Podemos mencionar a modo de ejemplo “The Manor Garden” perteneciente a *The Colossus* junto con “Winter Trees” poema perteneciente a la antología del mismo nombre, en los que

se repiten motivos como: estanques, niebla, el color azul, y aspectos relacionados con la maternidad como el aborto y el parto. En este poemario también se contemplan ‘poemas autónomos’ como “The Rabbit-Catcher” y el que nos es de especial interés: “Three women: A Monologue for Three Voices”. Este ‘poema’ aparece como una de sus creaciones artísticas más novedosas pues presenta una extensión, división y estructura, que no eran comunes dentro de la tradición poética. Steven Gould Axerlod lo describe como: “as one of Plath’s ‘important social poems’ it ‘reflects on the dilemmas of women’s bodies and choices in a masculinist society’” (citado en Gill 70).

Resulta complejo caracterizar esta pieza, pues cada crítico que ha hablado de ella propone un adjetivo distinto para nombrarla: poema, monólogo o guión; discusión en la que profundizaremos más adelante. El texto fue escrito en marzo de 1962 y recitado en un programa radial de la BBC en septiembre de ese mismo año. Su primera publicación, el año 1968, estuvo a cargo de la editorial Turret Books y llevó el nombre de *Three women: monologue for three voices*, lo que ya nos va dando ciertas luces acerca de su naturaleza.

Vista su trayectoria y los temas que atraviesan su obra nos interesa relevar su figura y obra en la tradición literaria estadounidense y universal. Como ya mencionamos, el modernismo de Joyce y Woolf se desarrolla mientras Plath se hallaba indagando en su propia escritura. Uno de los más grandes aportes de la literatura modernista, es el cambio de enfoque que aporta a la narrativa, la que pasa de describir fenómenos externos como la naturaleza y el paisaje a fijarse en la mente y su funcionamiento –en consonancia con el auge de la psicología y el psicoanálisis–. Uno de los ejemplos ilustrativos que podemos mencionar es el relato de Woolf *Kew Gardens*, en el que la autora experimenta con esta nueva subjetividad y da rienda suelta a la interioridad de sus personajes:

Y todo mi amor, todo mi deseo estaban centrados en la libélula: no sé por qué razón pensaba que si la libélula se posaba allí, en aquella hoja, la hoja ancha, con una flor roja en medio, si la libélula se posaba en la hoja, Lily me diría sí inmediatamente. (Woolf 37)

Como podemos observar, la narración hace un salto hacia la interioridad del personaje quién está recordando un viejo amor. Pero no es solo este salto entre escenario externo y mente lo que podemos destacar de la cita, sino que también cómo los objetos o situaciones

de la realidad, en este caso la libélula, gatillan asociaciones en cadena: ‘Si la libélula se posa en la hoja Lily me dirá que sí’.

Ahora pensemos en que, a esta nueva subjetividad propuesta por el modernismo, se suma una subjetividad mucho más personal, en la que se involucran situaciones y emociones experimentadas por el mismo autor: esa será la propuesta de la poesía confesional, que se distingue de la poesía tradicional por su “exposición analítica del dolor, la pena, la tensión, la alegría, el júbilo, la duda” (Iriarte 3). Al respecto estimamos atinente la siguiente cita de Allen Ginsberg:

I began writing poetry’ cause I was a dope and my father wrote poetry and my brother wrote poetry and I started writing rhymes, like them, until I went to Columbia and fell in love with Jack Kerouac, and then got into a sort of emotional rapport, a much deeper sense of confession, wanting to confess my feelings to him. But he didn’t want to hear them so I had to find another way of expressing them, a way which would entrance him, and make him see into my soul (Ginsberg y Ball 103)

En el caso de Plath, no solo observamos sus estados anímicos a través de su poesía, sino que también podemos visualizar incluso, sus opiniones en temas que refieren a política, como puede ser la guerra, o temas de género, que ya sabemos, la aquejan. Al respecto Clark sostiene: “She is one of the first poets in English to write about miscarriage, abortion, and postpartum anxiety” (Clark xxiii).

Ahora bien, si nos enfocamos específicamente en las manifestaciones poéticas que se venían gestando en Estados Unidos, podemos observar que la tendencia estaba en la búsqueda de una poesía que fuera lo más objetiva posible, es decir, que el autor estuviera completamente separado de aquello que escribe. Fabian O. Iriarte en su artículo *Poesía y subjetividad: poetas confesionales norteamericanos* menciona:

En Estados Unidos, el grupo de poetas que reunía en la década de 1930 a William Carlos Williams, George Oppen, Charles Reznikoff, Carl Rakosi y Louis Zukofsky fue bautizado como la Escuela Objetivista; en Francia, hacia la década de 1960, la nueva novela ("nouveau roman") de la Escuela de la Mirada, que reunía a escritores como Alain Robbe-Grillet, Nathalie Sarraute y Michel Butor, fue calificada con el

mismo adjetivo. Con tal designación se daba a entender que tales escritores habían logrado eliminar, o por lo menos minimizar, el elemento subjetivo de su escritura, el "peso del sujeto en la noción del objeto". (Iriarte 1-2)

No es la primera vez ni la única que ocurre este fenómeno en la literatura. Las manifestaciones artísticas se caracterizan justamente por enfrentarse a la tradición imperante y al mismo tiempo que mantiene elementos de ésta, también la transforma.

IV. Segundo Capítulo: El Monólogo dramático

El teatro y específicamente el drama, siempre se ha encontrado en un espacio problemático para su categorización dentro de la literatura. Estas discusiones siempre parten desde el mismo factor: el drama tiene un carácter virtual y por lo tanto es un fenómeno que excede lo literario. Ortega y Gasset es uno de los autores que comulga con la posición recién mencionada argumentando que lo literario refiere únicamente a la palabra, mientras que el teatro involucra muchas más dimensiones sensoriales:

Pero el teatro no es sólo prosa o verso...El teatro no es una realidad que, como la palabra pura, llega a nosotros por la pura audición. En el teatro no sólo oímos, sino que, más aún y antes que oír, vemos. (Ortega y Gasset 36-37)

Juan Villegas en su texto *Interpretación y análisis del texto dramático* se posiciona con respecto a esta disyuntiva reconociendo que un texto literario puede poseer variadas estructuras con tal que exprese satisfactoriamente lo que se quiere comunicar: “La obra literaria, empero, no es sólo algo dicho, sino que algo dicho de manera determinada, que es la conveniente para comunicar lo comunicable en el sentido deseado. La forma, en consecuencia, es tributaria del sentido.” (Villegas 10). Teniendo en cuenta esto, Villegas traza un límite entre lo que es teatro –puesta en escena, actores, iluminación, etc.– y drama –texto en el que reside lo que se escenificará–. Siguiendo su argumentación, el drama es un género literario en tanto posee una estructura determinada que lo diferencia de otros géneros y que está sujeta a la comunicación de un mensaje específico. La teórica Anne Ubersfeld, comulga con esta distinción pues afirma que permite evitar confusiones y, además, estudiar cada uno de los fenómenos con los instrumentos específicos de cada disciplina:

De rechazar la distinción texto-representación, nos veríamos abocados a una serie de confusiones dado que, de entrada, no son los mismos instrumentos los requeridos para el análisis de cada uno de estos dos componentes. Confusiones múltiples que determinan actitudes reductoras del hecho teatral. (Ubersfeld 12-13)

A esta discusión podemos agregar la existencia de un teatro que no tenía como finalidad su eventual representación, sino más bien, su lectura. Patrice Pavis en su *Diccionario del teatro: dramaturgia, estética, semiología* lo nombra como ‘Teatro para ser

leído' o en inglés 'Closet drama' y traza su origen desde el autor romano, Séneca, para luego hacer un salto al siglo XIX pasando por Shelley, Byron, hasta Víctor Hugo. Sin embargo, existen otros críticos que consideran que no es tan claro trazar su origen:

Closet plays, or at least than awareness of the possibility of such plays, go back a long way in Western European literature, even though for many of the earlier centuries – classical antiquity, the Middle Ages, and the early Renaissance—it is often difficult to know whether a given play is correctly so designated or not”. (Barish 4)

Pavis por su parte, lo ubica temporalmente y también lo describe como un teatro altamente complejo, ya sea por su extensión, por la presencia de numerosos actores, porque cambia constantemente de escenificación, porque existe alta profundidad poética y filosófica en los monólogos o bien, todas las anteriores; características que dificultan su escenificación o la función que cumple no se realiza en la puesta en escena.

Por su parte Marta Straznicky afirma que la naturaleza privada de los *Closet's drama* se debe a las prohibiciones y clausuras que experimentaron los teatros durante los años 1642 y 1660 en Inglaterra. Straznicky también menciona que este género fue adoptado en su gran mayoría por la aristocracia, en específico por las mujeres, producto de las facilidades que les otorgaba:

Straznicky believes that it is essential to understand the social conditions that accommodated women's closet drama, to appreciate how this specialized genre highlights the tension for women writers between the dangers inherent in public exposure and the safety of the private realm, allowing them both engagement and retreat. (Dupuis 1105)

De esta forma los *Closet's drama* se configuran como una manifestación dramática que les permitía a las mujeres escribir sobre distintos temas de manera segura, pues sus escritos no se masificarían ni se escenificarían, sino que circularían en pequeños grupos de la aristocracia intelectual. En este marco ubicaremos al monólogo dramático como legado de los *Closet's drama*.

Ahora bien, si queremos trazar la tradición de los monólogos dramáticos debemos, en primera instancia, remontarnos a la segunda mitad del siglo XIX, específicamente, la

época victoriana en Reino Unido. Durante este periodo se comenzó a gestar en el ámbito literario una nueva forma dramática que permite enfocarnos únicamente en la subjetividad del personaje que se encuentra enunciando. Esto de la mano de autores como Robert Browning, T.S. Eliot y Alfred Tennyson. La crítica ubica su apogeo como consecuencia directa del decaimiento del drama. Hobsbaum es aún más específico y reconoce que durante la producción de Macbeth en 1606 el declive del drama ya era una realidad: “The decline is marked, characteristically, by a progressive growth of monologue within the play at the expense of action. In other words, there is a correlation between defective plot and effective monologue.” (228). Por otro lado, A. Dwight Culler logró rastrear la primera vez en que ambos términos –‘dramatic’ y ‘monologue’– fueron utilizados en conjunto:

But the two terms seem not to have been put together until 1857, when George W. Thornbury designated a group of poems in his *Songs of the Cavaliers and Roundheads, Jacobite Ballads, &c. &c.* as “Dramatic Monologues”. (Culler 366)

Continuando con las apreciaciones del crítico Philip Hobsbaum, este distingue las principales diferencias entre el monólogo convencional y el dramático, mencionando como ejemplo de monólogo convencional, los discursos unipersonales en las obras de Shakespeare, ya que están enmarcados dentro de un contexto específico dentro de sus piezas, mientras que el monólogo dramático como género difiere de los anteriores, en tanto no es parte de una estructura dramática mayor, sino que es una pieza autónoma. Las otras características que reconoce Hobsbaum de un monólogo dramático es que debe manifestar alguna revelación del carácter del personaje, es decir, a través de su subjetividad accedemos a sus pensamientos, actitudes y emociones. También indica que el tiempo desde el que se encuentra enunciando el personaje es desde un presente, pero podemos acceder a su pasado a través de la recapitulación de sucesos (228); y finalmente, pero no menos importante, menciona que la subjetividad del personaje es ficticia, vale decir, no se condice con la subjetividad del autor. Siguiendo todas estas características podemos mencionar a modo de ejemplo el poema de Robert Browning “My Last Duchess”, el cual ha sido antologado como una expresión de monólogo dramático.

Otros teóricos han ubicado a los monólogos dramáticos como una subcategoría de los Poemas dramáticos, sin embargo, la única similitud que comparten ambos géneros son los

límites difusos entre poesía y drama. Al respecto Jean-Pierre Sarrazac en su *Léxico del drama moderno y contemporáneo* distingue:

Hay que precisar, sin embargo, que el poema dramático no se confunde ni con el teatro en verso, ni con el “poema dramático” de Corneille, ni con la “poesía dramática” que analiza Diderot. De hecho, designamos como poema dramático los *dramatic monologues* de R. Browning, A. Tennyson y T.S. Eliot, aunque utilicen convenciones poéticas y teatrales diferentes (caracterización detallada del personaje, anclaje realista de la ficción y un lenguaje cercano al de la lengua hablada). (Sarrazac 176)

Siguiendo con la delineación del monólogo dramático, es importante tener en cuenta que el modelo descrito por Hobsbaum no constituye la única manifestación de este género. Glennys Byron en su texto *Dramatic Monologue* identifica diversas subcategorías que se enmarcan en esta estructura dramática. Una de especial interés es el monólogo dramático femenino. Sus principales características que lo distinguen del monólogo dramático masculino son las siguientes:

A) El monólogo dramático se configura para las autoras como un espacio de ‘escape’ o también un medio en el que pueden abordar y denunciar problemáticas que las afectan, particularmente aquellas relacionadas con la cuestión de género: “would therefore seem to offer an opportunity either to escape or to explore problems of gender” (citado en Byron 57).

B) La relación entre la autora y la voz dramática es sumamente estrecha. Como ya mencionamos en el punto anterior, las autoras integraban en sus monólogos inquietudes y reflexiones propias acerca de distintos temas, pero con especial predilección por los temas relacionados con el género. Producto de esto, no es de extrañar que la identidad del personaje ficcional que enuncia todas estas reflexiones muchas veces se confunda con la identidad propia de la autora que elabora el monólogo: “the poet and the dramatized speaker in women’s poems the two blur together” (Byron 58). Esto difiere de la caracterización que hace Hobsbaum de los monólogos dramáticos a secas, pues él menciona que existe una brecha importante entre la subjetividad del autor y la del personaje y que, de hecho, el autor busca que los lectores no empaticen con el personaje de los monólogos: “[...] predominantly, a figure in dramatic monologue is weak, vain, brutal or all three. Characteristically –and in

this unlike most drama— the reader is prevented from sympathising with the protagonist” (Hobsbaum 228).

C) Las autoras y sus personajes son contemporáneas. Con esta premisa una vez más estamos refiriendo al primer punto. Como las autoras integran sus ideas en sus monólogos, los personajes que elaboran para enunciar estas ideas se asimilan a ellas y, por lo tanto, se inscriben en un espacio temporal también similar. Esto contrasta notoriamente con las preferencias que tenían los autores, quienes solían utilizar personajes pertenecientes a la mitología, la historia y/o la literatura (Byron 58). Podemos nombrar como ejemplo "Ulysses" de Alfred Tennyson, un monólogo dramático en el cual la voz dramática pertenece al personaje mítico de La Ilíada de Homero, Ulises.

D) Finalmente, podemos mencionar como última característica de los monólogos dramáticos femeninos, la fragmentación del yo en la búsqueda ontológica del 'ser': "In [Augusta] Webster's monologues, female speakers frequently confront a mirror image in their search for an answer to the question of self" (Byron 63). Con esto nos referimos a que los monólogos dramáticos ofrecen un escenario propicio para explorar problemáticas vinculadas a la identidad pues, su estructura, posibilita esa facilidad de "desdoblarse" o "fragmentarse" en múltiples voces o perspectivas.

Desde esta perspectiva, las características mencionadas anteriormente confluyen en un objetivo central: permitir la integración de la subjetividad autorial. Según la descripción de Glennys Byron, el monólogo dramático femenino se erige como una expresión dramática que otorga voz a las inquietudes de las mujeres.

Con esto en mente, podemos volver a traer a discusión y profundizar sobre el proyecto literario de Sylvia Plath asociado por parte de la crítica a la poesía confesional. Como ya indicamos, Plath es reconocida junto con otros poetas en esta nueva forma de manifestación poética que los críticos catalogan como poesía confesional. Pero uno podría preguntarse: ¿qué distingue la poesía 'a secas' de la poesía confesional? Si bien desde el romanticismo la poesía se ha identificado como uno de los géneros literarios en el que los autores pueden dar rienda suelta a sus emociones y sentires, la subjetividad del autor y sus propias experiencias no han sido el motivo principal que vertebra la manifestación poética. Eso hasta la aparición de la poesía confesional en Estados Unidos con poetas como Plath, Sexton y Ginsberg,

quienes recurrieron a ella para manifestar sus reflexiones más íntimas. Fabián O. Iriarte reconoce que puede ser un error común confundir la poesía tradicional con la poesía confesional, pero hace hincapié en que la última posee un carácter mucho más indagatorio:

Podría argüirse que la poesía, por definición, es confesional, en tanto que registra los estados de ánimo, los sentimientos y la visión del mundo del poeta. También se podría aplicar este término, ahistóricamente, a los poemas de tema o tono religiosos. No obstante, algunos poemas son más abiertamente revelatorios, más detallados en su exposición analítica del dolor, la pena, la tensión, la alegría, el júbilo, la duda. En consecuencia, el término "poesía confesional" ha quedado confinado a un grupo de escritores norteamericanos de las décadas de 1950 y 1960 que desarrollaron y exploraron técnicas para la escritura de este tipo de poesía. (3)

Considerando lo expuesto anteriormente, llegamos a la conclusión de que, para Plath, el monólogo dramático es una estructura que le permite incorporar su subjetividad, al igual que lo hace a través de la poesía confesional. Sin embargo, la diferencia radica en que el monólogo dramático le proporciona una serie de facilidades adicionales derivadas de su propia estructura que le permitieron fragmentar su discurso en tres voces distintas y patentar las contradicciones que pueden suscitar una experiencia en común, como la maternidad.

V. Tercer Capítulo: *Three women*

Catalogar *Three Women* resulta complejo por la estructura particular que presenta el escrito. Por esto, consideramos relevante profundizar en los antecedentes que han llevado a la crítica a ubicarlo dentro del género lírico y específicamente, en el subgénero de la poesía confesional.

En primer lugar, hay que pensar en cómo se ubica a Sylvia Plath dentro de la tradición literaria. Cualquier biografía, entrada de internet, u otro medio en donde se la mencione, la reconoce como una poeta del siglo XX. Esta denominación responde a su producción literaria, la que se conforma principalmente –con algunas excepciones como *The Bell Jar* y *Three women*– de producciones poéticas.

Otro elemento que podemos mencionar es que se encuentra escrito en versificación libre. A nuestro parecer esto no implica que la composición se convierta automáticamente en poesía, pues es sabido, que existe drama escrito en verso, desde la tradición grecolatina, hasta el teatro español clásico con autores como Calderón de la Barca, Lope de Vega, entre otros.

Otro antecedente es justamente el hecho de que Plath integra su propia subjetividad a su poesía, es decir, no existe distinción entre su subjetividad y la del hablante poético. Ya contando con la publicación de sus diarios y cartas como material de estudio, es patente que su poesía claramente posee en su totalidad referencias a sus vivencias e inquietudes. Considerando que el tema de la maternidad ocupa un lugar importante dentro de sus diarios, una de las lecturas que se tiene de *Three Women* presenta justamente un enfoque autobiográfico. Las tres voces presentes en el texto vendrían a reconstruir los distintos acercamientos que tuvo la autora con la maternidad a lo largo de su vida, los cuales han quedado de manifiesto en sus diarios. En la edición de Manuel Ramos Chouza de *Winter Trees* publicada por Hiperión, el doctor en filología inglesa afirma:

En realidad, la composición refleja la experiencia personal de la escritora sobre el embarazo, el miedo a él y el aborto, y en cada una de las voces se reconoce fácilmente a Sylvia Plath. La primera voz representa la de una madre que se siente realizada al dar a luz al bebé que desea tener, confirmando así su misión creativa. La segunda voz representa la presencia de la muerte, el aborto, el sentimiento de culpa, un terrible

fracaso. [...] Recela de las ideas –masculinas– y de las ideologías políticas empañadas por la guerra y la destrucción, convirtiéndose en el heraldo de la muerte, una voz de la que Sylvia Plath nunca logró evadirse. [...]

La tercera voz es la que puede ser identificada con la personalidad neurótica de la época de estudiante de Sylvia Plath, horrorizada al ver su imagen en el agua o en los espejos. (*Three Women*³ 12-13)

Sim embargo, que Sylvia Plath haya escrito principalmente poesía a lo largo de su trayectoria y que *Three women* se encuentre escrito en verso e integre la subjetividad de su autora, no lo ubica automáticamente dentro de los márgenes de la poesía confesional. A nuestro parecer esta catalogación resulta apresurada, pues deja entrever que no ha habido un análisis exhaustivo de la estructura que posee el texto, que a nuestro juicio se vincula estrechamente con el monólogo dramático.

Antes de mencionar los motivos que nos permiten hablar de *Three women* como un monólogo, nos detendremos brevemente en las diferencias significativas que presentan la poesía confesional con el monólogo dramático.

Iniciaremos con lo más expreso, ambos subgéneros pertenecen a géneros mayores distintos: Lírica y Drama. Esta distinción descansa principalmente en sus estructuras, y en la estrecha relación con la función que cumplen cada uno. Mientras el monólogo dramático presenta una estructura que permite el desarrollo de una trama –inicio, desarrollo y final– y puede encontrarse inserto en un contexto temporal ficticio específico –como la sala de maternidad en *Three Women*–, la poesía confesional se enfoca más bien en describir un tema o motivo relacionado con la interioridad del autor.

Aun existiendo estas diferencias, los límites entre un género y otro pueden ser difusos. Emil Staiger en su texto *Conceptos fundamentales de poética*, reconoce que tanto el drama como la lírica pueden, en algunos casos, ‘amalgamarse’:

³ Si bien, la edición de *Three Women* que nos encontramos citando, se encuentra antologada en su poemario *Winter Trees*, hemos decidido citar con el nombre del monólogo. Esta elección de citación refleja nuestra consideración de *Three Women* como un monólogo dramático, distinguiéndolo así de su presentación convencional como poema.

Con el sustantivo ‘drama’ formamos el adjetivo ‘dramático’. Decir que un drama es dramático es evidentemente una tautología. Un drama es una pieza escénica. ¿Es toda pieza escénica dramática? ¡No! Sabido es que hay ‘dramas líricos’. Bertolt Brecht reclama para sí un ‘drama épico’. (Staiger 238)

Sin embargo, el mismo autor hace hincapié en la importancia de reconocer los límites que bordean cada género para un análisis eficaz de cada una de estas manifestaciones literarias:

Mantengamos para los sustantivos las expresiones que nos ponen a salvo de confusiones en esta relación; por tanto, para la épica una ‘larga narración versificada’, para el drama una ‘pieza de teatro’, y para la lírica ‘poemas de breve extensión’. (Staiger 250)

En relación con *Three Women*, reconocemos que su extensión es precisamente una de las razones que nos lleva a considerar que no pertenece al género lírico. La composición se elabora a partir de tres monólogos con un total de veinte intervenciones, adoptando una forma dramática en lugar de seguir la estructura típica de un poema lírico. *Three Women* muestra su versatilidad al explorar las complejidades de la identidad y la maternidad a través de un formato que se distancia de la tradición lírica convencional, permitiendo un mayor desarrollo de personajes y experiencias. Así pues, sostenemos nuestra postura reconociendo que, a pesar de la mencionada similitud en la dimensión subjetiva entre la poesía confesional y el monólogo dramático, específicamente el femenino, no concluimos que ambos géneros sean necesariamente equivalentes, o estemos en presencia de un texto híbrido.

Anteriormente señalamos las características de un monólogo dramático femenino siguiendo a Glennys Byron. Ahora verificaremos dichas consideraciones.

Para la crítica “El monólogo dramático se configura como un espacio de escape o de denuncia” (Byron 57). Si bien en la época en la que Sylvia Plath se desempeñó como escritora ya se percibían ciertos avances con respecto a derechos femeninos, como la posibilidad de votar o el acceso al mundo laboral, aún permanecen profundas desigualdades de género. Una de ellas involucra la maternidad, en tanto que no existirán las mismas responsabilidades y

exigencias entre un hombre profesional frente a una mujer profesional que es madre. Plath es consciente de esta diferencia y utiliza este medio para posicionarse al respecto:

I watched the men walk about me in the office. They were so
flat!

There was something about them like cardboard, and now I had
caught it,

That flat, flat, flatness from wich ideas, destructions,

Bulldozers, guillotines, white chambers of shrieks proceed.

(Three Women 96)

Será a propósito de la maternidad que Plath elaborará una distinción entre hombres y mujeres que le permite criticar al género masculino. Mientras las mujeres tienen la labor de ‘crear vida’, los hombres se han encargado de destruirla por medio de las guerras y la tecnología.

Para Byron “La relación entre la autora y la voz dramática es sumamente estrecha” (Byron 228). Al hilo del punto anterior, reconocemos que las tres voces presentes en la composición están en sintonía con las opiniones y sentires que tuvo Plath acerca de la maternidad a lo largo de su vida. Podemos mencionar a modo de ejemplo el siguiente pasaje de su diario: “Algún día tal vez tenga hijos: creo que la idea me hace gracia. ¿A dónde ha ido a parar el pánico? El dolor me sigue inspirando muchísimo respeto ¿viviré para contarlo?” (Plath, “Diarios completos” 693). La autora se encuentra reflexionando que, si bien la maternidad ya no le provoca miedo, el parto sigue inspirándole respeto por lo doloroso que resulta ser. Lo anterior puede relacionarse con la primera voz quien enuncia respecto del parto:

There is no miracle more cruel than this.

I am dragged by the horses, the iron hooves.

I last. I last it out. I accomplish a work.

Dark tunnel, through wich hurtle the visitations,

The visitations, the manifestations, the startled faces.

I am the centre of an atrocity.

What pains, what sorrows must I be mothering?

(*Three Women* 106)

Un tercer criterio para Byron se distingue en que “La autora y los personajes del monólogo son contemporáneas” (Byron 58). Tanto Sylvia Plath como las tres voces que elabora comparten un contexto temporal similar. En los discursos que enuncian cada una de estas voces hay marcas textuales que nos permiten ubicar temporalmente a estas tres mujeres; como, por ejemplo: “I sat at my desk in my stockings, my high heels, / And the man I work for laughed: ‘Have you seen something awful? / [...] Trains roar in my ears / [...] These are my feet, these mechanical echoes. / Tap, tap, tap, steel pegs. I am found wanting” (96).

Los versos anteriores revelan que la segunda voz se desempeña como oficinista. Esto por las referencias al ‘escritorio’, la ropa que lleva, los sonidos que emiten las teclas de una máquina de escribir y el tren. La máquina de escribir se creó como tal en 1860 y su uso se popularizó en el siglo XX. Por otro lado, el desarrollo del tren como medio de transporte comenzó en el siglo XIX. El primer servicio ferroviario público y operativo fue inaugurado el 27 de septiembre de 1825 en Stockton y Darlington Railway en el Reino Unido. Estas dos tecnologías a las que se refiere Plath tuvieron su origen en la revolución industrial y ya eran una realidad establecida durante la época en que vivió la autora. A propósito de esto, es relevante mencionar que Plath también se ocupó parte de su vida como oficinista, específicamente en la temporada que estuvo trabajando para la revista *Mademoiselle*.

Por último, para Byron el monólogo dramático muestra “La fragmentación del yo en la búsqueda ontológica del ser” (Byron 63). En *Three women* la fragmentación de la subjetividad de Sylvia Plath en tres voces le permite explorar distintas facetas y emociones frente a la maternidad. Sostenemos que, si bien las tres voces manifiestan vivencias distintas, no consideramos que sean excluyentes, y que no pueda una misma mujer experimentar todas estas facetas de la maternidad: júbilo, duelo y rechazo.

Podríamos atraer también un criterio que menciona Hobsbaum a propósito de los monólogos dramáticos –sin ‘apellido’–, que es el tiempo de enunciación. Hobsbaum observa

que los personajes se encuentran usualmente enunciando en presente, y la única forma que tenemos como lectores/espectadores de acceder a su historia, es a través de la reconstrucción del pasado por parte del personaje: “The poem takes place at a single moment of time, a clearly defined present; it is only by recapitulation we can take in the protagonist’s past.” (Hobsbaum 228). Consideramos importante mencionar este criterio pues se repetirá en las voces segunda y tercera a lo largo de la composición:

SECOND VOICE:

When I first saw it, the small red seep, I did not believe it (*Three Women* 96)

THIRD VOICE:

I remember the minute when I knew for sure (98)

Esas son las primeras intervenciones que realizan la segunda y tercera voz, ubicándolas temporalmente, distinguiéndolas y generando un mayor contraste con respecto a la primera voz, quien se encuentra relatando en presente desde su primera intervención:

FIRST VOICE:

I am slow as the world. I am very patient (94)

Otro aspecto de *Three women* en el que nos interesa detenernos es en su estructura. En primer lugar, en el inicio del texto podemos observar la siguiente indicación: “Setting: A maternity Ward and round about”. Como ya mencionamos, el drama a diferencia de otros géneros literarios posee un carácter virtual, es decir, tiene potencial en cuanto a su posible representación. Uno de los elementos del drama que permite que el drama posea este carácter virtual, son las didascalias: “Indicaciones dadas por el autor a sus actores (en el teatro griego, por ejemplo) para interpretar el texto dramático” (Pavis 130). El teórico Juan Villegas en su texto *La interpretación de la obra dramática* profundiza aún más con respecto a este concepto, reformulándolo y sosteniendo que:

[...] existe en la obra dramática un personaje que, aunque no ínsito en el mundo del drama, cumple una importante función, con ciertas semejanzas a un narrador básico de conocimiento limitado en la narrativa. Proporciona información, organiza la entrega del mundo, pero sólo desde cierta perspectiva y con una limitada

clase de conocimientos. A este personaje lo denominaremos *hablante dramático básico*. (Villegas 24)

Nos interesa particularmente la afirmación "organiza la entrega de mundo", ya que podemos inferir que la intención de Plath al iniciar el texto con esta indicación es situar estas tres voces en un espacio compartido. Si bien, más adelante, observaremos cómo estas tres voces difieren temporalmente y sus discursos se construyen enunciando desde un presente hechos del pasado, el hablante dramático básico inscrito en esta suerte de didascalia en este caso se erige como un recurso para fijar la enunciación de estas tres voces en este lugar en común que es reclamado por el recuerdo: la sala de maternidad.

Continuando con el análisis de la estructura, un elemento con profundo carácter dramático son las voces alternantes que componen la pieza. Si bien la poesía también se encuentra compuesta por voces llamadas 'hablantes líricos', siguiendo las definiciones hechas por Sarrazac en su *Léxico del drama moderno y contemporáneo* podemos reconocer diferencias sustanciales entre ambos conceptos:

Habida cuenta de la polisemia del término, para lo que concierne el análisis del drama, dos concepciones distintas deben ser consideradas: por una parte, la "voz" en sentido propio, como dato físico y fonético, resultante de un proferir, que ya es objeto de numerosos análisis; y, de otra parte, una "voz" dramaturgica, incluso poética, que opera en los textos dramáticos contemporáneos que multiplican los "efectos de voz" (M. Vinaver, D. Lemahieu), elaboran un teatro de la palabra (N. Sarraute), o hacen volar en pedazos la identidad o integridad de la voz propia de los personajes (S. Beckett, V Novarina). (Sarrazac 226)

Ambas concepciones que señala Sarrazac resultan pertinentes para comprender las tres voces que estructuran la pieza y también distinguirlas de un 'hablante lírico' propio de la poesía. En primer lugar, es importante recordar que la pieza fue concebida para ser leída en voz alta en un programa radial⁴, esto implica que las voces no son percibidas únicamente como sujeto de la enunciación como puede ser el caso del hablante lírico, sino también como

⁴ A propósito de esto podemos mencionar que, en el guion de la producción del programa radial de la BBC, estas tres voces se encuentran consignadas bajo roles genéricos: The Wife, siendo la primera voz, The Secretary, la segunda y The Girl la tercera voz.

materiales fonéticos y sonoros. Lo anterior se encuentra íntimamente relacionado con el segundo punto, la idea de elaborar un teatro de la palabra. Esto pues, se prioriza lo sonoro antes que lo visual. En esta misma entrada Sarrazac reconoce: “Las experiencias del teatro radiofónico (S. Beckett, R. Pinget o R. Dubillard) han hecho “escuchar la voz y la materia sonora de las palabras”, su “poder evocador” (R. Wilkinson), privilegiando la escucha de la voz” (Sarrazac 227), lo que nos permite sostener aún más este último punto.

Siguiendo con las características que presentan estas tres voces, podemos mencionar también que no se distinguen entre sí por nombres propios, ni son personajes marcadamente individualizables. Jean-Pierre Ryngaert en su texto *El personaje teatral contemporáneo: descomposición y recomposición*, reconoce que es posible elaborar una ‘carta de presentación identitaria’ de un personaje si los factores de edad, profesión y las apariencias de un personaje son visibles (Ryngaert 22). En el caso de estas tres voces lo que nos permite distinguir las entre sí, son su numeración y sus vivencias con respecto a la maternidad a las que accedemos a través de sus recapitulaciones pasadas –esto exceptuando a la segunda voz, de la que sí sabemos su profesión–. Respecto a esta ausencia de nominalización de las voces podemos reconocer una decisión intencionada que busca generar un efecto en el lector/espectador. Por lo cual, Ryngaert también señala:

Con excepción de un teatro históricamente fechado, es raro que se obtengan datos profusos. Incluso es posible que la categoría de identidad permanezca vacía y que el núcleo identitario esté ausente. Sin embargo, insistimos en cuestionarnos, sea porque la insuficiencia aparente de los indicios pueda ser reconsiderada o porque dicha elusión de marcas de identidad vuelven tal ausencia significativa. (Ryngaert 23)

Si bien, la tradición de los monólogos dramáticos pertenece a la tradición moderna, y las observaciones hechas por el teórico responden a la época contemporánea del drama⁵, sí podemos reconocer similitudes entre la estructuración de estas tres voces y los personajes

⁵ Al respecto podemos mencionar brevemente un hito que ha marcado la historia del drama, específicamente el contemporáneo, nos estamos refiriendo a la crisis del drama. Hacia finales del siglo XIX e inicios del siglo XX se comienza a ensayar diferentes procedimientos que ponen en crisis al ‘bello animal aristotélico’, es decir a la lógica compositiva que habían estructurado las producciones dramáticas heredadas de la tradición aristotélica-hegeliana: argumento –secuencia de acciones– con un inicio, desarrollo, final; asemejando el ciclo de un ser vivo. De esta forma las estructuras del drama han ido paulatinamente desintegrándose y es cada vez más difícil reconocer sus bordes. Ese es el caso de los personajes, los que son cada vez menos nítidos en su configuración y pasan a ser entidades vaporosas.

contemporáneos, en tanto que el lector/espectador tiene la tarea de reconstruir sus subjetividades e identidades a partir de sus discursos a pesar de no poseer nominalización. De esta forma, si la nominalización es sinónimo de identidad, el hecho de que no existan nombres permite una amplitud que se completa en la experiencia única y exclusiva que da cuenta cada voz respecto de la maternidad.

Podría parecer inicialmente que las tres voces se estructuran dialogalmente, pues se ‘turnan’, sin embargo, a medida que avanza la lectura observaremos que en realidad ellas no se encuentran hablando entre sí, sino más bien, cada una se encuentra enunciando su propio monólogo, es decir, son voces alternantes. Por lo que, si bien descartamos la presencia de diálogos, sostenemos que estas tres voces sí se configuran como personajes individuales que enuncian sus propios monólogos e interactúan con las demás voces por medio de resonancias e interrupciones, entendiéndose estos últimos dos conceptos como (i) los motivos que se repiten en las tres voces y (ii) los momentos en que se corta el flujo de una voz para iniciar otro, respectivamente.

Para efectos de nuestro análisis, antes de profundizar en los motivos que resuenan en las tres voces y las interrupciones que existe entre un monólogo y otro, consideramos pertinente primero detenernos en el tema que vertebra toda la composición y del que se desprenden los motivos: la maternidad.

Resulta complejo trazar la ‘Historia de la maternidad’ como tal, pues comprendemos que es una dinámica que puede variar dependiendo la época y la cultura en que se experimenta este vínculo. Aun así, nos valdremos de los estudios hechos por Elizabeth Bardinter quien estudia la maternidad desde un enfoque sociológico en su libro *¿Existe el amor maternal? Historia del amor maternal. Siglos XVII al XX*. Esto, con la finalidad de comprender los cambios que ha experimentado el tema en la sociedad occidental y, en consecuencia, el vínculo madre-hijo, y para acercarnos al marco y ambiente en el que se desenvolvía la autora que contribuyó en su percepción de la maternidad.

El primer alcance que hace Bardinter en su análisis es explicar cómo se ha experimentado dentro de la sociedad occidental un cambio de paradigma sobre la maternidad. Durante el siglo XVII existía una alta mortalidad infantil y el vínculo entre madre e hijo era débil pues éstas derivaban el cuidado de sus hijos a las nodrizas. En los siglos posteriores

comenzó a sembrarse la idea de ‘la madre-pelicano’, es decir, una que establece un vínculo mucho más estrecho con su hijo, haciéndose cargo de los primeros cuidados y estando mucho más presente durante las infancias –ideal materno que persiste hasta hoy en día en las sociedades occidentales–. A propósito de este cambio de paradigma, la autora introduce la discusión acerca del ‘instinto materno’ y sus posibles explicaciones: intrínsecas y biológicas o motivadas y culturales. Bardinter se posiciona con respecto a esta discusión afirmando que el concepto de ‘instinto’ ha quedado obsoleto pues resulta esencialista y en realidad el amor maternal es un sentimiento humano, y como tal presenta incertezas y matices, estando condicionado por el contexto social.

Lo anterior nos resulta útil para hablar de las diferentes posiciones que tienen las voces respecto a la maternidad: no todas las mujeres la viven de la misma forma, es más, no todas las mujeres desean ser madres. Esta posición respecto a la maternidad se ve claramente en la tercera voz, quien luego de dar en adopción a su hija, rememora el episodio mencionando no haberse sentido lista:

I wasn't ready.

I had no reverence.

I thought I could deny the consequence –

But it was too late for that. It was too late, and the face

Went on shaping itself with love, as if I was ready. (*Three Women* 100)

Otro aspecto que considera importante Bardinter para su análisis, es describir los consensos sociales que existen acerca de lo que se comprende por ‘maternidad’ y sus ambigüedades. La académica explica que:

No tendría sentido procrear si la madre no concluyera su obra garantizando hasta el fin de la supervivencia del feto y la transformación del embrión en individuo acabado. Esta creencia resulta corroborada por el empleo ambiguo del concepto maternidad que remite tanto a un estado fisiológico momentáneo, el embarazo, como a una acción a largo plazo: la crianza y la educación. En última instancia la función maternal estaría cumplida sólo en el momento en que la madre logra por fin que su hijo sea adulto. (Bardinter 12)

Si el concepto es ambiguo, caracterizar a las mujeres que son madres también lo será. En *Three women* esta ambigüedad queda expresa en relación con la identidad de estas tres voces. Mientras que la primera voz es madre y se percibe como tal, la segunda voz al tener una pérdida entra en un espacio incierto de: ¿qué soy ahora? ¿una mujer que ha tenido una pérdida sigue siendo madre? De esta forma Plath intenta poner en discusión la problemática acerca de la identidad de las mujeres, la que se asume por extensión como madre. Esto nos lleva a la definición del concepto de madre propuesto por Bardinter:

La madre es un personaje relativo y tridimensional. Relativo porque no se concibe sino en relación con el padre y el hijo. Tridimensional, además de esa relación doble la madre es también mujer, un ser específico dotado de aspiraciones propias. (Bardinter 15)

La definición anterior es sumamente importante para entender la disyuntiva que provoca la maternidad en Plath y cómo eso se manifiesta en la fragmentación de su subjetividad en tres voces que perciben la maternidad de manera distinta. Plath es consciente de cómo su identidad individual luego de la maternidad sufre un cambio. Una mujer no es la misma antes y después de ser madre, la estructura social no se lo permite. Y esto para las tres mujeres es similar. Independiente de si perciben la maternidad como algo deseado o no, la identidad de una mujer luego de la maternidad siempre se altera.

El gran tema de la obra es la maternidad, el que se organiza desde los distintos motivos que lo integran. Entenderemos ‘motivo’ de la misma forma que lo hace Juan Villegas, quien recoge la definición hecha por Sofía Irene Kalinowska:

Un componente estructural del texto de toda obra literaria, su componente ideal es un esquema conceptual típico; tiene una naturaleza dinámica; en un motivo concreto se halla constituido por la fusión íntima, en un todo indisociable, de su esquema conceptual (elemento designado) y de su forma verbal (elemento designante). (Citado en Villegas 112)

Al hilo de lo anterior, aun cuando las tres voces se distinguen entre sí por sus experiencias con la maternidad, también existen motivos que se repiten en todas ellas vertebrando sus discursos. Podemos observar que esto genera dos efectos, por un lado, dar la

sensación de que las tres voces se encuentran en un mismo espacio al mismo tiempo, y, por otro lado, dar cuenta de que, si bien la maternidad es una experiencia individual, también hay aspectos de ésta que son universales.

Iniciaremos analizando las resonancias que existen entre estas tres voces. Nosotros hemos podido distinguir como punto en común entre ellas la utilización de imágenes como: la luna, los colores blanco, rojo y azul, y también estados de ánimo, como sentirse preparada.

En el caso del color blanco, las tres voces lo refieren a propósito del color de las sábanas o las paredes del hospital:

SECOND VOICE:

“How white these sheets are. The faces have no features.” (*Three Women* 100)

FIRST VOICE:

“The sheets, the faces, are white and stopped, like clocks.” (102)

THIRD VOICE:

“Now they face a winter of white sheets, white faces.” (118)

Las sábanas en este contexto funcionan como un deíctico del Hospital, estableciendo así un referente espacial y temporal en el relato de las tres voces. Por otro lado, el color blanco de manera individual evoca múltiples significados, como la pureza, virginidad e higiene: “I am bled white as wax. I have no attachments / I am flat and virginal, which means nothing has happened.” (*Three Women* 118) En este fragmento, la primera voz se autodescribe como alguien pura que no ha experimentado ningún cambio visible, casi como si hubiera sido madre desde siempre. No obstante, también se vincula con la frialdad y la sensación de vacío, como se ilustra en el pasaje: “I remember a white, cold wing” (*Three Women* 98). En contraposición a la concepción convencional de la maternidad asociada con el calor corporal y la tibieza, la tercera voz tras dar en adopción a su hija, experimenta la soledad, el frío, un motivo que configura su enunciación. Este amplio espectro de simbolismos permite que la mención de las sábanas blancas por parte de las tres voces sea flexible y esté en concordancia con el temple de ánimo de la voz que se encuentra enunciando.

Otro color que adopta un carácter distinto en la poesía de Plath es el rojo. Esto, pues no se presenta únicamente en *Three Women* como un motivo que se repite en los tres

monólogos, sino más bien, es un elemento que atraviesa toda su producción literaria. El color rojo en Plath adopta un nuevo código. Al respecto Jo Gill menciona: “As ‘The Colossus’ closes we see an example of Plath’s frequent use of images of the colour red (here ‘plum-colour’). At one and the same time, the colour signifies danger, warmth and fertility.” (Gill 38). En *Three women* si bien podemos observar que las asociaciones que menciona Gill se mantienen, la connotación que tendrá estará en estrecha relación con la voz que lo esté mencionando.

Para la primera voz el color rojo se menciona a propósito de descripciones de su hijo: “A red lotus opens in its bowl of blood” (*Three Women* 108) o también, a propósito de descripciones de otros recién nacidos: “There are some with thick black hair, there are some bald. / Their skin tints are Pink or sallow, Brown or red;” (114). De esta manera, el color rojo evocaría conceptos asociados al rubor que experimentan los niños en la piel después de nacer, percibiéndose como un indicador de salud.

Sin embargo, este no será el único color con el que describa a su hijo, también referirá en una ocasión al color rosado que, dentro de la paleta cromática, es una variante menos intensa del rojo: “But he is Pink and perfect. He smiles so frequently. / I have papered his room with big roses, / I have painted little hearts on everything” (124). De esta manera, el color rojo, y por extensión, el rosado, simbolizan para la primera voz la ternura, la salud y también el amor.

Para la segunda voz el color rojo está en algunas ocasiones acompañado por el color negro, creando reminiscencias con ideas como la podredumbre o la muerte: “I am a garden of black and red agonies. I drink them” (108), “A dead sun stains the newsprint. It is red./ I lose a life after life. The dark earth drinks them.” (108). Otro uso que le da la segunda voz al color rojo es para describir el tono de un labial: “I am beautiful as a statistic. Here is my lipstick. / I draw on the old mouth. / The red mouth I put by with mi identity”. (116). Producto de la pérdida, la segunda voz debe indagar una vez más acerca de su identidad. Por ello decide volver a usar labial y arreglarse, pues sigue la lógica de que las mujeres que aún no son madres gozan de cierta juventud y sensualidad, en contraste con las mujeres que ya parieron y experimentaron los cambios corporales que el embarazo involucra.

Para la tercera voz el color rojo se menciona a propósito de la luna: “The night lights are flat red moons. They are dull with blood” (104). Siguiendo el significado que ha tenido la luna para distintas culturas, podemos mencionar que comúnmente se le suele asociar con las mujeres y también con la maternidad, por cuanto la luna al igual que las mujeres sigue un ciclo: luna nueva, cuarto creciente, luna llena y cuarto menguante; y también porque tiene un rol pasivo: refleja la luz del sol. Al respecto Juan Cirlot en su *Diccionario de símbolos* menciona:

El hombre percibió, de antiguo, la relación existente entre la luna y las mareas; la conexión más entraña aún entre el ciclo lunar y el ciclo fisiológico de la mujer. Krappe –de quien tomamos estos datos– cree que esta relación se debe como ya creía Darwin, a que la vida animal se originó en el seno de las aguas, determinando el ciclo vital que duró millones de años. La luna deviene así «Señora de las mujeres». (Cirlot 283)

Por lo que esta imagen de lunas rojas puede estar sugiriendo aspectos negativos, como lo traumático que significó para la tercera voz continuar con el embarazo, parir y finalmente dar a su hija en adopción. Esto lo podemos complementar con su descripción de sí misma como una ‘herida’ saliendo del hospital: “I am a wound that they are letting go.” (*Tree Women* 118)

El color rojo también aparece en la tercera voz a propósito de los sueños que relata en los que puede ver a su hija. Estos sueños son descritos crudamente y dejan entrever cierto sentimiento de culpa: “I see her in my sleep, my red, terrible girl” [...] “I think her Little head is carved in wood, / A red, hard wood, eyes shut and mouth wide open” (112).

Como anticipábamos al explorar el simbolismo del color rojo y ciertos elementos como la luna, evocan imágenes vinculadas a la maternidad. En el caso del color azul, éste se emplea para describir la tonalidad de los rayos reflejados por la luna

SECOND VOICE:

“What blue, moony ray ices their dreams?” (110)

FIRST VOICE:

“Intercepting the blue bolts of a cold moon?” (120)

En el caso de ambas voces los rayos de la luna se perciben con características negativas pero a partir de situaciones distintas. Por un lado, la segunda voz lo menciona a propósito de ‘los cuerpos’ que se encuentran alrededor de ella, preguntándose ‘qué rayo de luna ha congelado sus sueños’. Esto simboliza la imposibilidad de la segunda voz de tener un embarazo viable. De esta forma ella dirige la culpa a la luna por frustrar los ‘sueños’ o, en otras palabras, las vidas de los niños que ella podría engendrar.

Por otro lado, la primera voz menciona estos rayos lunares a propósito de los miedos que le asaltan acerca de la integridad de su hijo y el cuestionamiento acerca de por cuánto tiempo ella podrá cuidar de él. Otro momento en que hace referencia a la luna y resulta importante, es en su primera intervención:

Turning through my time, the suns and stars

Regarding me with attention.

The moon’s concern is more personal:

She passes and repasses, luminous as a nurse. (94)

La Luna pareciera observar de cerca cada uno de los movimientos de estas tres madres. De este modo en el texto, la Luna se configura como una suerte de deidad omnipresente de la maternidad, que, así como otorga, también quita. Esta representación podría estar espejeando la compleja dinámica que experimentan las mujeres luego de la maternidad. Mientras que la llegada de un bebé puede ser percibido como un suceso beneficioso, también es sabido que múltiples aspectos se ven limitados para una mujer luego de convertirse en madre.

Finalmente, el último motivo que hemos observado se repite en la primera y tercera voz, específicamente, es el sentimiento de ‘estar preparada’. La primera voz insiste en estar viviendo un proceso natural y orgánico, por lo que afirma sentirse tranquila y lista para la maternidad:

I cannot help smiling at what it is known.

Leaves and petals attend me. I am ready. (94)

Mientras tanto, la tercera voz se encuentra en momentos de incertidumbre en los que se debate entre estar lista, abortar o seguir con el embarazo:

I wasn't ready.

I had no reverence,

I thought I could deny the consequence –

But it was too late for that. It was too late, and the face.

Went on shaping itself with love, as if I was ready. (100)

Como veníamos anticipando desde Bardinter, la maternidad no responde a un instinto intrínseco dentro de cada mujer que se 'activa' una vez ocurre el embarazo, sino más bien, responde a la complejidad emocional que involucra el amor. La manifestación o ausencia de este sentimiento resulta en una dinámica sumamente compleja, particularmente cuando su no expresión conlleva a que las mujeres que optan por dar en adopción a sus hijos o aquellas que exhiben negligencia maternal debido a la falta de apego, se vean sometidas a una marcada estigmatización social. Este fenómeno se inserta en un contexto donde la sociedad proyecta la expectativa de que cada mujer no solo debe ser madre, sino que, además, se espera que desempeñe dicho rol de manera ejemplar y perfecta. Plath, lejos de simplemente problematizar la falta de deseo de proseguir con la maternidad, confiere voz a esta perspectiva, otorgándole validez y humanidad. Además, la autora expone las arduas dificultades que enfrenta una mujer que no alberga el deseo de ser madre, desafiando la percepción popular que simplifica a aquellas que toman decisiones como el aborto o la adopción como elecciones livianas y exentas de pesar y culpa. Dichas decisiones, según Plath, se revelan como procesos profundamente complejos, suscitando cuestionamientos sobre la identidad y lo bueno y malo de las acciones tomadas.

Después de identificar los motivos recurrentes que vinculan a cada una de estas voces, nos proponemos detenernos para enumerar las diversas hipótesis que consideramos como posibles interpretaciones para las interrupciones que surgen entre un monólogo y otro.

Contrario a lo que se podría pensar en una primera lectura, no creemos que las interrupciones se encuentren inmotivadas, sino más bien responden a una lógica propuesta por su autora. En nuestra interpretación, la interrupción y alternancia permanente busca

construir la sensación de progresión y dinamismo. Si la estructura de la composición se hubiera limitado a enumerar los tres monólogos de manera individual en tres grandes bloques, sin cortes ni interrupciones, se habría transmitido la impresión de tramas estáticas, reduciéndose a la mera presentación de tres mujeres expresando sus perspectivas sobre la maternidad. Los cortes e interrupciones aportan dinamismo, profundidad y complejidad a la composición, sumado a que permite reconocer justamente los motivos que resuenan entre una voz y otra. Observamos que los cortes e interrupciones generan que las distinciones entre una voz y otra se acentúen, provocando que el lector/espectador observe los profundos contrastes que existen entre una voz y otra, tanto en sus experiencias con la maternidad, como también en aspectos como: el tono, el registro, la extensión, y la retórica de cada una.

Nos interesa ahora atender las particularidades recién mencionadas de estas tres voces. Enfocando nuestro análisis en la primera voz de la composición, reconocemos que su tono –entendido como el temple de ánimo– es de plenitud, pero también miedo acerca de las posibles amenazas de las que no pueda proteger a su hijo. Su tono nos permite caracterizarla como una mujer que experimenta la maternidad como sinónimo de realización. De esto, deducimos que es una mujer tradicional, que se siente cómoda con los roles de género que socialmente se le han impuesto:

I Will him to be common,
To love me as I love him,
And to mary what he wants and where he will. (124)

Esta voz espera que su hijo no sea un sujeto altamente exitoso y destacado, sino más bien, al igual que ella, desea que su hijo encuentre la realización en la conformación de un matrimonio y posteriormente en la creación de una familia. No está demás señalar que, a diferencia de las otras dos voces, esta voz no hace referencia al padre de su hijo. Esta omisión puede interpretarse como la internalización de una concepción de la maternidad en la cual el rol del padre no ocupa un lugar central, sino que se percibe como una responsabilidad exclusiva de la mujer. Por otro lado, tampoco menciona nada acerca de dedicarse a alguna profesión, como sí lo hace la segunda voz. Este aspecto refuerza la idea previa sugiriendo que la primera voz concibe la maternidad como una labor exclusiva de las mujeres y, además, como la única ocupación que debería abarcar toda su vida.

Otra característica propia de esta voz es que en todo su discurso predominan las comparaciones de sí misma con elementos de la naturaleza. Dos citas condensan muy bien esta idea:

I am slow as the world. I am very patient. (94)

I am dumb brown. I am a seed about to break. (102)

En ambos casos compara su embarazo, con los procesos de la naturaleza: orgánicos, pausados y constantes. En la primera cita, se compara con el mundo. Distintas culturas han percibido ‘La tierra’ o ‘el mundo’ como una identidad femenina, de ahí expresiones como ‘madre tierra’; en este caso se resalta el simbolismo que tiene la tierra en relación con la maternidad. La primera voz se compara con la madre tierra, haciendo alusión a la redondez de esta última, la cual guarda similitud con la forma de su vientre. En la segunda cita se está asemejando a una semilla que está a punto de germinar. Esto también se encuentra en consonancia con sus múltiples referencias a la primavera, estación del año que, por factores como el clima cálido, permite que distintas flores y frutos florezcan abundantemente, comparando así la maternidad con ideas de abundancia, nacimiento y calidez.

Otra característica de esta voz es que, a diferencia de las otras, las preguntas retóricas abundan hacia el final de su enunciación:

How long can I be a wall, keeping the wind off?

How long can I be

Gentling the sun with the shade of my hand. (120)

Esto busca crear un contraste dentro de una misma voz; aunque la maternidad puede ser fuente de alegría y felicidad, también conlleva interrogantes y temores sobre cuánto tiempo nuestro hijo estará resguardado en los brazos de su madre.

Finalmente, cabe mencionar que el discurso de esta voz, al igual que el de la segunda, difiere notoriamente con respecto al de la tercera voz. Al observar la estructura, aun sin adentrarnos en el contenido, resulta evidente que los tres discursos presentan notables diferencias en cuanto a su extensión y número de intervenciones. Tanto la primera como la segunda voz se caracterizan por enunciaciones considerablemente más extensas y cuentan

con siete intervenciones cada una a lo largo de toda la composición. Por otro lado, la tercera voz interviene seis veces con enunciaciones significativamente más breves.

Continuando con un análisis de la segunda voz, su tono se encuentra teñido de angustia e incertidumbre acerca del nuevo rol que debe cumplir dentro de una sociedad en el que ser mujer y no ser madre es inconcebible. En contraste con la primera voz, en un principio no refiere a elementos de la naturaleza, sino más bien, describe el ambiente en su oficina. Esto nos permite caracterizarla como una mujer ‘moderna’, pues al mismo tiempo que se encuentra preocupada de asuntos domésticos, también divide sus preocupaciones con un trabajo remunerado. La dinámica con su trabajo es tan estrecha que incluso llega a sentirse una extensión de éste:

The letters proceed from these black keys, and these black keys

Proceed

From my alphabetical fingers, ordering parts. (96)

Las numerosas alusiones a un entorno moderno contrastan con las referencias a la naturaleza expresadas por la primera voz. Esta disparidad también se vincula con el sentimiento de la segunda voz de no sentirse ‘natural’: “I have tried not to think too hard. I have tried to be natural.” (100). De este modo, mientras la primera voz se presenta como parte de un proceso orgánico, la segunda voz percibe su incapacidad para concebir como algo contrario a la naturaleza.

Otro elemento característico de su discurso son las múltiples referencias a distintos sonidos e incluso integra onomatopeyas. Esto crea la impresión de encontrarse en un entorno caótico y desordenado, características propias de una sociedad moderna en la que el tiempo parece transcurrir con mayor velocidad:

Trains roar in my ears, departures, departures!

The silver track of time empties into the distance,

The white sky empties of its promise, like a cup.

These are my feet, these mechanical echoes.

Tap, tap, tap, steel pegs. I am found wanting. (96)

Una vez más, se reitera el motivo de los ecos, un elemento persistente en la obra poética de Plath. En este contexto, los ecos no parecen tensionar la relación entre la voz y el silencio, sino que se emplean para generar un ambiente repetitivo y mecánico, tal como describe la segunda voz, un ambiente en el que se siente atrapada.

En última instancia, a diferencia de la primera voz, ésta sí menciona a su esposo. A través de la información proporcionada en su monólogo, se deduce que su cónyuge la comprende y ama incluso a pesar de su incapacidad para concebir. Este detalle cobra relevancia al situar una vez más la maternidad como una cuestión problemática exclusivamente para las mujeres:

I can love my husband, who will understand.
Who will love me through the blur of my deformity
As if I had lost an eye, a leg, a tongue. (116)

Por último, el temple de la tercera voz se encuentra cargado de sentimientos de culpabilidad y también cuestionamientos acerca de lo correcto o incorrecto de su decisión. A diferencia de las primeras dos voces, utiliza un lenguaje mucho más críptico y poético cargado de metáforas. Un ejemplo de esto es el siguiente pasaje

I remember a White, cold wing
And the great swan, with its terrible look,
Coming at me, like a castle, from the top of the river.
There is a snake in swans.
He glided by; his eye had a black meaning. (98)

Diversos análisis de estos versos han arrojado interpretaciones similares. Plath se encontraría elaborando una analogía entre el mito de Leda y el cisne⁶ sugiriendo que la tercera voz ha sido víctima de una agresión sexual que ha derivado en un embarazo. Esta interpretación podría explicar el rechazo que experimenta la tercera voz hacia su embarazo,

⁶ 'Leda y el Cisne' es un mito griego que relata la historia de Leda, reina espartana que, seducida y ultrajada por Zeus en forma de cisne, concibe a dos parejas de hijos: Helena y Pólux–hijos de Zeus– y Clitemnestra y Cástor–hijos de su esposo Tíndaro, rey de Esparta–. Gracias a las versiones literarias de Ovidio este mito tuvo gran reconocimiento durante la Edad Media, siendo reproducido en numerosas obras tanto literarias como pictóricas.

señalando una problemática que persiste en la actualidad: la maternidad debe ser una elección y un deseo, no impuesta ni mucho menos producto de una agresión sexual. Esta apreciación puede confirmarse pues Plath ya había hecho referencia a este mito en su poema “Winter Trees”: Full of wings, otherworldliness/ In this, they are Ledas. (Plath, “Winter Trees”, 20). Una vez más, es posible aludir a las propuestas de Bardinter sobre la maternidad y coincidir con ellas. La maternidad no se reduce a un instinto que se despierta al momento del embarazo, y es ciertamente válido no experimentar nunca el deseo de ser madre. Y podemos agregar que estos deseos difícilmente florezcan luego de un ultraje.

Como ya mencionamos, el discurso de esta voz es mucho más crítico y acotado por lo que consideramos que su reconstrucción resulta más desafiante con respecto a las otras dos voces. Si a esto le sumamos la dimensión onírica que integra a su discurso, pues parte de su relato se construye a partir de sueños, tenemos como resultado una voz profundamente poética que podría estar ocultando, bajo estas imágenes metafóricas y simbólicas, sus emociones reales, las que quedan al descubierto cuando el inconsciente toma posición en su discurso:

I see her in my sleep, my red, terrible girl.

She is crying through the glass that separate us.

She is crying, and she is furious. (112)

Siguiendo las propuestas del psicoanálisis, específicamente las de Freud, podemos interpretar los sueños como una manifestación del mundo subconsciente: “todo sueño aparece como un producto psíquico provisto de sentido al que cabe asignar un puesto determinado dentro del ajetreo anímico de la vigilia.” (Freud 29). Bajo esta lógica, la elección de Plath de incorporar una dimensión onírica a esta voz podría explicarse por el deseo de crear un contraste entre la autoconvicción expresada por ella estando despierta –consciente– acerca de estar “sanando”

I had an old wound once, but it is healing.

I had a dream of an island, red with cries.

It was a dream, and did not mean a thing. (122)

versus los auténticos sentimientos que experimenta en relación con su decisión, los cuales están cargados de culpa y posiblemente, de arrepentimiento, los cuales se revelan a través de sus sueños.

Continuando con los factores que nos permiten leer este texto dramáticamente. Podemos mencionar que estas tres voces no se encuentran estáticas, sino que experimentan cambios en su identidad que se evidencian en sus monólogos. Asimismo, existen marcas textuales que nos permiten evidenciar que el tiempo ha transcurrido y que existe un desarrollo dramático, entendiéndose este último concepto, parafraseando a Villegas, como una situación neutra inicial que se ve perturbada por un conflicto en el que los elementos centrales se ven comprometidos y se debe barajar que uno de los pugnantos domine o supere al adversario, dando paso así al desenlace (Villegas 53).

En el caso de la primera voz, desde el primer verso podemos observar cómo se describe a sí misma comparándose con la tierra: “I am slow as the world. I am very patient” (94). Como ya mencionamos, la imagen de la tierra guarda relación con la maternidad y para esta voz su identidad se construye en este suceso a tal punto que ubica su pasado antes de la maternidad como un espacio incierto del que incluso no tiene recuerdos: “What did my fingers do before they held him? / What did my heart do, with this love?” (108). Por otro lado, podemos percibir que el tiempo transcurre en su enunciación a través de marcas textuales que nos permiten reconocer:

i) Su hospitalización a través de referencias a las sábanas blancas del hospital: “The sheets, the faces, are White and stopped, like clocks” (102).

ii) Sus primeros síntomas del trabajo de parto, como los mareos: “Like a big sea. Far off, I feel the first wave tug” (104).

iii) El parto y los dolores producto de éste: There is no miracle more cruel than this. / I am dragged by the horses, the iron hooves. / I last I last it out. I accomplish a work. / Dark tunnel, through which hurtle the visitations, / The visitations, the manifestations, the startled faces, / I am the centre of an atrocity. / What pains, what sorrows must I be mothering?” (106).

iv) Su primer contacto con su hijo: “Who is he, this blue, furious boy, / Shiny and strange, as if he had hurtled from a star? (108).

v) Y finalmente, su regreso a casa con su hijo: *He is still swaddled in White bands. / But he is pink and perfect. He smiles so frequently. / I have papered his room with big roses, / I have painted little hearts on everything.* (124).

A lo anterior podemos agregar también las descripciones que hace de paisajes que nos remiten a las estaciones del año, en su caso, específicamente a la primavera: *“Dawn flowers in the great elm outside the house”* (122). Que esta voz refiera mayormente a la primavera, se encuentra íntimamente relacionado con su experiencia maternal. A diferencia de las otras dos voces, para ésta la maternidad se presenta como un nuevo comienzo, similar a lo que ocurre en primavera con el florecimiento de las flores.

En el caso de la segunda voz, notamos que su evolución se manifiesta en cómo se percibe a sí misma y en su identidad después de enfrentar un embarazo inviable. A diferencia de la primera voz, cuya trama incluye hitos como hospitalización, parto, etc., la evolución de la segunda voz se desarrolla en su interior.

i) En el inicio de su monólogo se expresa totalmente devastada producto de la pérdida de su hijo afirmando que carga consigo la muerte: *This is a disease I carry home, this is a death.* (98).

ii) Producto de la pérdida, comienza a cuestionarse su nueva condición identitaria. Esto lo podemos ver a través de distintas preguntas retóricas y referencias a la muerte, las que crean una atmósfera de pesimismo e incertidumbre: *Again, this is a death. Is the air, / The particles of destruction I suck up? Am I a pulse / That wanes and wanes, facing the cold angel?* (98). Este nuevo espacio que debe habitar implica un cuestionamiento acerca de su identidad: si no es madre, entonces ¿qué es? En otros pasajes también menciona ‘piezas’ o ‘fragmentos’ refiriéndose a que se siente dividida, como si le hubieran ‘quitado’ una parte de sí misma: *“Parts, bits, cogs, the shinning multiples. / I am dying as I sit. I lose a dimension”* (96).

iii) Esta incertidumbre acerca de su identidad se acentúa hacia la mitad de su monólogo cuando afirma no sentirse ni hombre ni mujer: *I see myself as a shadow, neither a man nor woman* (110). En este sentido, la expresión busca ilustrar la paradoja de ser mujer y no ser madre en la sociedad en que se desenvuelve, planteándose como una contradicción biológica. Por otro lado, tampoco es un hombre, pues si bien no puede concebir al igual que un hombre,

sigue estando sujeta a las expectativas de la sociedad, dejando como única posibilidad el habitar en un espacio ambiguo, delineado por una corporeidad de límites difusos, representada metafóricamente como una sombra.

iv) Ya hacia el final de su monólogo, su posición al respecto es mucho más calma, resignándose a su labor como ama de casa-esposa y viendo con cierto optimismo estas tareas:

I wait and ache. I think I have been healing.

There is a great deal else to do. My hands

Can stitch lace neatly on to this material. My husband

Can turn and turn the pages of a book

And so we are at home together, after hours.

It is only time that weighs upon our hands.

It is only time, and that is not material. (126)

v) Finalmente se referirá a cómo ya no se percibe a sí misma como una sombra, sino como una esposa: “I find myself again. I am no shadow/ Though there is a shadow starting from my feet. I am a wife.” (128). Dejando entrever que su identidad si bien ya no se sostiene en la maternidad, sí se afirma en otro rol de género, el de ama de casa y esposa.

Esta voz también hace descripciones de paisajes que nos permiten ubicarla temporalmente en distintas estaciones del año. En su caso, a diferencia de la primera voz, sus descripciones son de paisajes cubiertos de nieve. Esto nos remite al invierno y a la infertilidad que provoca el frío y la nieve en los suelos: “It is a world of snow now. I am not at home” (100).

La identidad de la tercera voz estará marcada por el parto y, específicamente, por dar en adopción a su hija. Esta voz no se describe a sí misma como ‘madre’ sino más bien como una montaña, mientras experimenta los cambios corporales del embarazo: “I am a mountain now, among mountainy women” (104) o como una ‘herida’, luego de dar a luz: “I am a wound walking out of hospital / I am a wound that they are letting go.” (118).

En relación con su identidad, en varias ocasiones expresa la sensación de no reconocerse a sí misma, por ejemplo, cuando se contempla reflejada en el estanque: “The

face in the pool was beautiful, but not mine –" (98), o cuando menciona no reconocer la ropa que usó durante el embarazo: "There are the clothes of a fat woman I do not know. " (118). De esta forma se busca evidenciar cómo la maternidad en el caso de esta voz se manifiesta como algo que no se quiere reconocer, y posteriormente algo que le inflige no sólo una herida física a través de la cesárea, sino también una herida psicológica producto de llevar a cabo un embarazo para luego entregar en adopción a su hija.

Por otro lado, en el caso de esta voz el tiempo transcurre de manera distinta pues existen quiebres entre la realidad experimentada y narraciones de sus sueños, integrando una dimensión onírica. De todas formas, si estructuramos cronológicamente su discurso, resultaría en:

ii) Realización de estar embarazada y no sentirse preparada: "I remember the minute when I knew for sure. [...] I wasn't ready. The white clouds rearing / Aside were dragging me in four directions." (98).

ii) Decidir continuar con el embarazo. Esto a través de las descripciones que hace de los cambios de su cuerpo comparándose con una montaña y cuestionamientos acerca de no haber abortado: "I am a mountain now, among mountainy women. [...] I should have murdered this, that murders me" (104).

iii) Se nos revela a través de su sueño que ha decidido dar en adopción a su hija: "I leave my health behind. I leave someone / Who would adhere to me: I undo her fingers like bandages: I go" (118).

iv) Le asaltan sentimientos de culpabilidad en sus sueños: "Her cries are hooks that catch and grate like cats." (112)

v) Finalmente, afirmar estar 'sanando,' pero aun así se siente profundamente solitaria: "I had and old wound once, but it is healing." (*Three Women* 122) "I am solitary as grass. What is it I miss? / Shall I ever find it, whatever it is?" (124).

También esta voz también referirá a las estaciones del año. Primero referenciando la llegada del invierno: "The willows were chilling," (98) y posteriormente mencionado la tibieza de la primavera: "Hot noon in the meadows." (124). Como apuntamos, el invierno evoca connotaciones de frío, infertilidad, soledad y vacío. En el contexto de la tercera voz,

estos elementos se experimentan tras dar en adopción a su hija. La alusión a la primavera hacia el final de su monólogo podría insinuar una cierta recuperación respecto a su experiencia traumática con la maternidad.

En síntesis, la trama de la historia se construye en torno a dos vectores fundamentales: el tiempo y la identidad de las protagonistas. Los problemas identitarios derivados de la maternidad se erigen como el conflicto central en la trama de cada una de estas voces, conflicto que se resuelve más satisfactoriamente para la primera, que parece conforme con su nueva identidad, mientras que la segunda y tercera voz pareciera que optan más bien por un sentimiento de resignación, es decir, asumir sus experiencias traumáticas con la maternidad como algo que las ha marcado para siempre. Estos factores actúan como elementos clave que impulsan el desarrollo dramático de manera coherente y estructurada.

Luego de este análisis, concluimos que, la elección de estructurar la obra como un monólogo dramático se revela como un medio altamente eficaz para explorar y denunciar las problemáticas de género, con un enfoque particular en la maternidad. A través de la representación de tres voces femeninas distintas, Plath no solo diversifica las perspectivas, sino que también profundiza en las complejidades inherentes a la identidad femenina en el contexto de las experiencias maternas. La denuncia de las problemáticas de género se manifiesta como un hilo conductor que atraviesa la obra, destacando las complejidades y desafíos inherentes a la maternidad. Plath, lejos de conformarse con una narrativa convencional, opta por una estructura que le permite integrar estas tres subjetividades que perfectamente pueden residir en una única persona –como es su caso– revelando los matices y contradicciones que puede generar un tema en común, como lo es la maternidad.

VI. Conclusiones

En conclusión, la investigación propuesta se adentra en el cruce entre el monólogo dramático y la poesía confesional a través del análisis detallado de *Three Women* de Sylvia Plath. En el primer capítulo, se contextualiza a la autora en su entorno histórico y literario, explorando sus diálogos con otros autores y caracterizando su producción literaria para comprender por qué esta obra se destaca como única en su corpus. El segundo capítulo se sumerge en los monólogos dramáticos, basándose en los estudios de Hobsbaum y las contribuciones de Byron, distinguiendo entre monólogos dramáticos masculinos y femeninos, arrojando luz sobre la obra de Plath y enriqueciendo la comprensión de su composición.

En el tercer capítulo, se realiza un análisis profundo de *Three Women*, explorando los antecedentes que la han llevado a ser considerada poesía, y diferenciando las características fundamentales entre la poesía confesional y el monólogo dramático. Se examinan las estructuras presentes en la composición, situándola firmemente en la tradición de los monólogos dramáticos. El trayecto trazado desafía las etiquetas convencionales, ofreciendo un viaje para comprender la singularidad de la obra de Plath y destacar su relevancia en el contexto literario del siglo XX.

A partir de esta discusión, proponemos que *Three women: monologue for three voices* de Sylvia Plath se inscribe en una extensa tradición literaria y puede ser considerado un 'monólogo dramático femenino' a partir de las siguientes características: uso de elementos propios del drama tales como el discurso acotacional y voces que encarnan distintos personajes, hablantes dramáticas que enuncian desde un presente sucesos del pasado, una estrecha relación y contemporaneidad entre la poeta y las hablantes dramáticas, un carácter de denuncia frente a problemáticas de género y finalmente la fragmentación de una subjetividad en distintas hablantes. Estos rasgos propios del monólogo dramático permiten a la autora inscribir su subjetividad mediante el uso de tres voces y perspectivas sobre un tema específico: la maternidad y cómo ésta impacta en la identidad de las mujeres.

La maternidad entonces se presenta como un suceso que establece un antes y un después en la vida de una mujer, cambio que por supuesto está sujeto a roles y estereotipos de género que la mujer debe cumplir dentro de la sociedad: madre/ ama de casa únicamente

preocupada de sus hijos. La obra de Plath cuestiona estos roles y estereotipos, permitiendo a las tres voces explorar y cuestionar los impactos de la maternidad en la identidad femenina. A través de la representación de diferentes perspectivas, Plath revela las tensiones y conflictos que surgen al enfrentarse a estas expectativas, contribuyendo así a una reflexión crítica sobre el papel de la maternidad en la sociedad y su influencia en la vida de las mujeres.

VII. Bibliografía

- Badinter, Elisabeth. *¿Existe el amor maternal? Historia del amor maternal. Siglos XVII al XX*. Barcelona: Paidós/ Pomaire , 1981.
- Barish, Jonas. «The Problem of Closet Drama in the Italian Renaissance.» *Italica* (1994): 4-30. Digital.
- Byron, Glennys. *Dramatic Monologue* . Londres : Routlege , 2003.
- Cirlot, Juan. *Diccionario de símbolos*. Barcelona: Editorial Labor S. A. , 1981.
- Clark, Heather. *Red Comet The short life and blazing art of Sylvia Plath* . New York : Vintage books, 2021.
- Culler, A. Dwight. «Monodrama and the Dramatic Monologue.» *Modern Language Association* (1975): 336-385.
- Danson Brown, Richard y Suman Gupta. *Aestheticism & Modernism Debating Twentieth Century Literature 1900-1960*. Oxford : The Open University, 2005.
- Dupuis, Margaret. «Privacy, Playreading, and Women's Closet Drama, 1500-1700 by Marta Straznicky.» *The Sixteenth Century Journal* (2006): 1105-1106.
- Freud, Sigmund. *Obras Completas Vol. IV La interpretación de los sueños (primera parte)*. Buenos Aires: Amorrortu editores, 1991.
- Gill, Jo. *The Cambridge Introduction to Sylvia Plath*. New York: Cambridge University Press, 2008.
- Ginsberg, Allen y Gordon Ball. *Allen Verbatim : Lectures on Poetry, Politics, Concioussness*. New York : Mcgraw Hill Book Company , 1974.
- Hobsbaum, Philip. «The Rise of the Dramatic Monologue.» *The Hudson Review* (1975): 227-245.
- Iriarte, Fabián O. «Poesía y subjetividad: poetas confesionales norteamericanos.» *Cuadernos del Sur. Letras* (2004): 187-213.
- Morales, Leonidas. *La escritura de al lado Géneros referenciales*. Santiago : Editorial Cuarto Propio, 2001.
- Ortega y Gasset, José. «Idea del teatro.» *Revista de Occidente* (1958): 36-37.
- Pavis, Patrice . *Diccionario del teatro, dramaturgia, estética, semiología* . Buenos Aires: Paidós , 2007.
- Plath, Sylvia. *Árboles en invierno (Winter trees)*. Madrid: Hiperión , 2002.
- . *Ariel* . Madrid : Hiperión, 2016.

- . *Diarios completos* . Santiago Chile: Ediciones Universidad Diego Portales, 2018.
- . *Letters Home*. Queen Square Londres: Faber and Faber , 1975.
- . *The Colossus*. New York: Vintage Books, 1968.
- Sarrazac, Jean-Pierre. *Léxico del drama moderno y contemporáneo*. Coyoacán México: Paso de gato, 2013.
- Ubersfeld, Anne. *Semiótica teatral* . Madrid : Catedra/ Universidad de Murcia, 1989.
- Villegas, Juan. *La interpretación de la obra dramática* . Santiago de Chile: Editorial Universitaria, 1986.
- Woolf, Virginia. *La casa encantada* . Barcelona: Lumen, 1979.
- . *Un cuarto propio* . Santiago Chile : Editorial Cuarto Propio , 2010.