



TESIS DOCTORAL

SYLVIA PLATH Y SUS EDICIONES:  
UN ESTUDIO BIBLIOGRÁFICO  
Y DE CANONIZACIÓN

ELENA REBOLLO CORTÉS

DEPARTAMENTO DE LENGUAS MODERNAS Y LITERATURAS COMPARADAS

2015





TESIS DOCTORAL

SYLVIA PLATH Y SUS EDICIONES:  
UN ESTUDIO BIBLIOGRÁFICO  
Y DE CANONIZACIÓN

ELENA REBOLLO CORTÉS

DEPARTAMENTO DE LENGUAS MODERNAS Y LITERATURAS COMPARADAS

Conformidad de los directores

Fdo: M. Victoria Pineda González

Fdo: Luigi Giuliani

2015

*A mis padres y mis hermanas.*

## *Agradecimientos*

Esta tesis doctoral no habría sido posible sin el apoyo y la ayuda de tantas personas que, durante estos años han estado ahí siempre, ayudándome a seguir adelante cuando me fallaban las fuerzas. Gracias a todos por no dejarme caer, por ayudarme a levantarme. Gracias a mis directores de tesis, M<sup>a</sup> Victoria Pineda y Luigi Giuliani por sus sabiduría y cariño, por creer tanto en este proyecto y en mí durante todos estos años. A mis amigas, por tantos buenos momentos compartidos en las trincheras. A mis compañeros en los diferentes departamentos donde me ha llevado la vida, por sus palabras de aliento. A mi familia en el extranjero y aquí: en Edimburgo, Kalamazoo, Londres, Cáceres, Plasencia, Mérida. A mis padres y mis hermanas, siempre, porque ellos le dan sentido a todo.

# Índice

INTRODUCCIÓN.....	3
PRIMERA PARTE .....	13
1. Estado de la cuestión .....	13
1.1. Los años sesenta: del <i>extremist art</i> al enfoque mítico.....	14
1.2. Los años setenta: del biografismo a los acercamientos feministas.....	20
1.3. Los años ochenta: el inicio del cambio de paradigma .....	30
1.4. Los años noventa: el momento post-estructuralista.....	38
1.5. El estado actual de los <i>Plath Studies</i> y los antecedentes críticos de nuestra propuesta.....	48
2. Marco teórico .....	59
2.1 El canon literario: el marco multicultural.....	59
2.2. Mujeres poetas y la Crítica Feminista.....	67
2.3. El concepto de autor .....	74
2.4. La Bibliografía Material.....	80
2.5. Gérard Genette y el concepto de paratexto.....	92
3. Marco temporal y <i>corpus</i> de estudio.....	101
4. En mitad del Atlántico: Sylvia Plath en el contexto británico y americano.....	111
4.1. Sylvia Plath en Inglaterra.....	112
4.2. Sylvia Plath en Estados Unidos .....	133
4.3. Sylvia Plath en la geografía feminista .....	154
SEGUNDA PARTE .....	179
5. El camino hacia <i>The Colossus</i> (1955-1960).....	185
5.1 Una nueva mirada a <i>The Colossus</i> .....	186
5.2. Los inicios: de <i>Circus in Three Rings</i> a <i>The Earthenware Head</i> .....	191
5.3 Nuevos cambios: de <i>The Bull of Bendylaw</i> a <i>The Devil of the Stairs</i> .....	208
5.4 Yaddo: las raíces de <i>The Colossus</i> .....	214
6. <i>The Colossus</i> .Análisis de ediciones .....	223
6.1 <i>The Colossus</i> : Ediciones británicas.....	223
6.1.1 <i>The Colossus</i> : ediciones de William Heinemann .....	231
6.1.1.1 Uncorrected Proof Copy (pruebas de imprenta) Heinemann 1960.....	231
6.1.1.2 <i>The Colossus</i> : primera edición de Heinemann 1960.....	242
6.1.2 Ediciones de Faber & Faber (1967- 2008).....	255
6.1.2.1 Primera edición de <i>The Colossus</i> Faber & Faber 1967 .....	258
6.1.2.2 <i>The Colossus</i> : Faber Paper Covered Editions 1972.....	266
6.1.2.3 La colaboración entre Faber & Faber y Pentagram: ediciones de 1987 y 2008	279
6.2 Ediciones americanas: de Alfred A. Knopf a Vintage International.....	294
6.2.1 <i>The Colossus</i> : Primera edición americana. Alfred A. Knopf 1962.....	311
6.2.2 <i>The Colossus</i> : edición en pasta blanda (paperback edition) Vintage Books 1968 .....	336
6.2.3 <i>The Colossus</i> : edición en pasta blanda (paperback edition) Vintage International 1998	347
.....	347

7. Tras las huellas de <i>Ariel</i> (1960-1963) .....	362
7.1. De los diarios a los manuscritos .....	363
7.2. Chalcot Square, Londres (enero 1960 - agosto 1961) .....	366
7.3. Court Green, Devon (septiembre 1961 - octubre 1962).....	375
7.4. Court Green, Devon (octubre 1962 - noviembre 1962).....	388
7.5. 23 Fitzroy Road, Londres (diciembre 1962- febrero 1963).....	422
8. <i>Ariel</i> : Del texto, al libro, al mito .....	435
8.1. <i>Ariel</i> : la realidad de sus dos versiones .....	436
8.2. <i>Ariel</i> : ediciones británicas (1965-2015) .....	453
8.2.1 <i>Ariel</i> : 1965. Primera edición de Faber & Faber (segunda impresión - marzo 1965).....	471
8.2.2 Ediciones de 1968 y 1972: Faber Paper Covered Editions.....	490
8.2.3 La colaboración entre Faber&Faber y Pentagram: ediciones de 1983, 1999 y 2001.....	496
8.2.4 Faber & Faber: entre la era digital y la celebración de su legado poético. Ediciones de 2006, 2010, 2013 y 2015.....	514
8.3 Análisis de ediciones americanas .....	538
8.3.1 <i>Ariel</i> : Primera edición americana. Harper & Row 1966 .....	553
8.3.2 <i>Ariel</i> : ediciones en paperback 1966-1999. De Harper & Row a Harper Perennial Modern Classics.....	567
CONCLUSIONES.....	578
CONCLUSIONS.....	589
DISSERTATION SUMMARY .....	598
BIBLIOGRAFÍA.....	612

## INTRODUCCIÓN

En noviembre de 2011, la galería londinense Mayor inauguró una exposición con los dibujos realizados por Sylvia Plath, muchos inéditos hasta el momento. Pocas semanas más tarde, se colocó una placa en honor a Ted Hughes en la Esquina de los Poetas en la Abadía de Westminster. Que ambos actos coincidieran en el tiempo y en el lugar parece confirmar que los destinos de Hughes y Plath, casados desde 1956 hasta 1962, continúan entrecruzándose incluso tras su muerte: durante su matrimonio, en su conversación poética, en los estudios críticos sobre sus obras, en las calles de Londres. Un paseo por la capital británica nos lleva a descubrir otros escenarios de la vida de Sylvia Plath, tan importantes como distintos. El primero, el número tres de Charlot Square, fue su primera residencia en Londres junto con Hughes, allí le comunicaron que su primer libro, *The Colossus*, había sido aceptado para su publicación, allí escribió su novela *The Bell Jar* y dio a luz a su hija Frieda. La fachada ostenta una placa azul conmemorativa otorgada por la institución *English Heritage*, que al igual que en el caso de Hughes, representa y se convierte en símbolo de canonicidad. El segundo escenario corresponde a una etapa personal muy distinta: es el número 23 de Fitzroy Road, donde Plath se mudó tras su divorcio, escribió los poemas que conformarían su libro *Ariel* y acabó con su vida en 1963.

Los dibujos que integran la exposición y las fachadas de estos edificios contribuyen a perpetuar la narración mítica existente alrededor de Plath, pero también guardan cierto parecido con las portadas de sus libros, ya que en muchas podemos encontrar un elemento visual evocador —foto o dibujo— que intenta representar el texto en una imagen y además, al igual que las fachadas, las portadas son lugares de acceso y entrada: al traspasarlas comenzamos a acercarnos al texto. Del mismo modo que la placa azul en Charlot Square proporciona información que transforma la manera en que contemplamos ese edificio, existen elementos en las portadas y en otros lugares relevantes del libro que influyen en cómo los lectores reciben y se acercan a Plath y a sus obras. La presente investigación propone realizar un recorrido histórico,



no por las calles londinenses, sino por las ediciones de dos colecciones poéticas de Sylvia Plath para analizar la manera en que los elementos paratextuales y los aspectos materiales influyen en su recepción, construyen su imagen y participan en su canonización.

Sylvia Plath (1932-1963) está considerada una de las autoras estadounidenses más relevantes del siglo XX. Aunque su primer poemario, *The Colossus* (1960), no obtuvo el recibimiento crítico deseado, tras su obra póstuma *Ariel* (1965) pasó a ser una de las poetas más analizadas, controvertidas y admiradas de la literatura americana, lo que la llevará a ocupar un lugar destacado dentro del mapa poético occidental y a convertirse en todo un icono, especialmente para el movimiento feminista. El interés crítico se inaugura con los primeros acercamientos biográficos y confesionales a su figura y a su obra en la segunda mitad de los años sesenta, dando paso después a las perspectivas de corte mítico o marcado tono feminista en los años setenta y posteriormente a orientaciones históricas y psicoanalíticas. Con la llegada del nuevo milenio, los denominados *Plath Studies* avanzan en nuevas direcciones: el análisis de manuscritos y documentos conservados en los archivos, la influencia mutua que ejercieron Plath y Hughes en sus escritos, o los enfoques multidisciplinares, que recuperan sus obras visuales y la forma en que Plath ha sido representada en diferentes discursos artísticos.

Nuestra propuesta se inserta en las últimas coordenadas de los *Plath Studies*, ya que, al centrar su atención en las ediciones, participa del doble interés por lo extra-textual y por los aspectos materiales de los documentos que contienen los textos de Plath. También se incorporan al análisis los elementos visuales que las diferentes ediciones presentan para explicar la representación de la escritora estadounidense en los paratextos y las características físicas de sus libros. Finalmente, examinar las ediciones nos proporciona una oportunidad para comprender mejor la labor realizada por Hughes como principal gestor de la obra de Plath tras su muerte, a la vez que nos muestra la influencia que ejercieron destacados críticos y autores en su consagración. Por lo tanto, nos alejaremos de posiciones orientadas hacia la interpretación de la producción literaria de Plath para dirigir nuestra atención a las diferentes formas en las que sus libros han

aparecido en el mercado para así explorar varios procesos simultáneos: fundamentalmente la creación de una determinada imagen de autor y su progresiva canonización en el campo literario. Se trata de un análisis histórico centrado en la importancia y significado que adquieren las transformaciones de las ediciones de las obras de Plath en su recepción. Frente a posturas más cercanas a la exégesis, en esta tesis el texto aparece fuertemente vinculado a sus ediciones y por tanto a dos realidades extratextuales interrelacionadas, la física y la del mercado literario: el texto necesita su materialidad para existir, y como bien de consumo existe dentro de un mercado.

Aunque tradicionalmente se ha considerado el texto literario como único y auténtico objeto digno de estudio, las aportaciones de la Bibliografía Material y el creciente interés en la historia del libro han contribuido a reivindicar los aspectos materiales del texto y su dimensión social. Estas cuestiones resultan centrales en nuestra investigación, que parte de la idea clave de que las características materiales y los paratextos que conforman las ediciones son lugares fundamentales donde tienen lugar la (re)negociación del valor de los textos de Plath y de la autora misma, junto con la construcción de su imagen y de su canonicidad. Además de esto, los libros se revelan como testimonios históricos que muestran en cada reedición las estrategias visuales, retóricas y comerciales utilizadas para promover las ventas de un doble producto: el texto y a Plath misma, convertidos ambos en *commodities* u objetos de consumo sujetos a las decisiones de las editoriales. Debido a su papel como agentes determinantes en la publicación y circulación de las obras, las casas editoriales ocupan un lugar destacado en estas páginas: ellas están a cargo de la constante renovación de las ediciones, como una medida destinada a preservar su permanencia en el mercado, adaptándose a las últimas tendencias y a las nuevas generaciones de lectores. Así, cada reedición es el resultado de un intento por conservar la relevancia de Plath y su obra en un espacio—el mercado literario—sometido a la continua llegada de novedades. Mantener la rentabilidad y seguir produciendo beneficios, tanto económicos como simbólicos, será un factor definitivo para salvaguardar la posición canónica de Plath y sus textos. El objetivo de esta tesis doctoral es doble. Por una parte, busca explorar el

modo en el que las características materiales y los elementos paratextuales de sus ediciones contribuyen a construir una imagen concreta de Plath y a establecer su posición canónica. Por otra, analiza cómo las ediciones forman parte de todo un engranaje histórico donde la proyección de dicha imagen está relacionada con intereses comerciales, su recepción y la forma en que los textos de Plath han sido interpretados.

La figura de Plath resulta especialmente interesante para este proyecto ya que a su alrededor se ha construido una narración mítica conocida como el *Plath Myth*, que presenta a la autora como una heroína víctima de su don poético. Los ecos e influencia del pensamiento romántico resultan evidentes: la concepción de la poesía como experiencia extrema ligada a lo sublime y la muerte como prueba final del poeta-genio con su arte. Esta identificación de Plath con un mito influirá en gran medida en la forma en que sus obras son publicadas, consumidas e interpretadas. Del mismo modo, se convertirá en parte del vocabulario crítico y de los discursos alrededor de la autora, especialmente de la crítica feminista, que adoptará a Plath como símbolo de la opresión que sufren las mujeres escritoras en una sociedad dominada por valores patriarcales. Surgida en la segunda mitad de los años sesenta y objeto de intensa revisión crítica en el presente, esta imagen mítica de Plath resulta especialmente problemática: por una parte contribuirá a su éxito y a mantener el interés hacia Plath entre los lectores en el mercado, pero por otra determinará su recepción al perpetuar toda una serie de clichés profundamente arraigados en los debates, ensayos, libros y artículos críticos publicados sobre ella. Teniendo en cuenta que parte de este mito se fundamenta en un paratexto central —el prólogo firmado por Robert Lowell a la edición americana de *Ariel* (1966)— ¿cómo participan otras ediciones en el establecimiento y proyección de esta imagen? ¿Cómo surge, se desarrolla y se afianza esta imagen a través de otros paratextos en las ediciones de sus obras?

Esta tesis toma como punto de partida la siguiente pregunta: ¿cómo reflejan las características físicas y los paratextos de sus ediciones la imagen de autor, recepción y canonización de Sylvia Plath? A partir de esta cuestión se articulan otras igualmente relevantes:

¿qué agentes —críticos, instituciones, autores, editoriales— forman parte de estos procesos? ¿Qué información sobre el contexto literario e histórico nos proporciona cada edición? ¿Cómo ha cambiado la presentación de Plath en el mercado literario? Y dado que el mercado para sus obras se extiende a ambos lados del Atlántico ¿qué diferencias existen entre las ediciones británicas y americanas? ¿y qué significados adquieren dichas diferencias en los contextos paralelos de Inglaterra y Estados Unidos? Queda así definido el área de estudio de la presente propuesta que encuentra en el mercado literario uno de sus escenarios principales, como lugar donde Plath y su poesía se convierten en bienes de consumo, pero también en capital cultural y simbólico.

Para llevar a cabo este análisis tomaremos como base teórica los debates sobre el canon literario, la Crítica Feminista y las aportaciones de la Bibliografía Material. Además de esto, utilizaremos como herramientas teóricas las ideas de Gérard Genette sobre la función de los elementos paratextuales así como de Foucault y Barthes sobre la idea de autor como una construcción histórica, legal y material. En el ámbito cada vez más importante de la historia del libro, este proyecto pretende indagar cómo las características físicas y los paratextos de los poemarios más importantes de Sylvia Plath—*The Colossus* (1960) y *Ariel* (1965)—varían a lo largo del tiempo en los mercados de Estados Unidos e Inglaterra, y cómo los cambios que presentan conforman la imagen de autor de Plath, reflejan su recepción y participan de su canonización. Dicho de otro modo, se propone analizar la trayectoria editorial, crítica y comercial de las obras de Plath a través de los paratextos y las características físicas de sus libros.

Por tanto, esta tesis se propone estudiar la conformación de la imagen y la recepción de Plath, dos procesos que resultarán en la creación del *Plath Myth* y en la consagración de la autora dentro del espacio del canon literario, consagración que se producirá de manera oficial en 1982 cuando la obra antológica *Collected Poems* (1981) es galardonada con el prestigioso premio Pulitzer. La presente investigación trazará el recorrido de tres textos de Plath que se publicaron

con anterioridad a 1981 y fueron consolidando su imagen y estatus literario progresivamente hasta llegar a la canonización definitiva que representa dicho premio.

Las dos obras que conforman nuestro corpus han sido seleccionadas por varias razones. La primera es que éstas fueron las únicas que estuvieron bajo el control creativo directo de Plath antes de su muerte: todas sus colecciones de poesía publicadas a partir de 1963 fueron producto de las decisiones de Hughes sobre los materiales y textos inéditos de Plath. De este modo se plantea un interesantísimo caso de estudio sobre la autoría de las obras, el control de sus textos y la gestión del patrimonio literario. Especialmente afectado por todas estas cuestiones fue el poemario *Ariel*, pilar fundamental en la reputación de Plath y del que existen dos versiones: la que la autora dejó preparada para su publicación antes de morir y que existió sólo como manuscrito hasta 2004, y la versión resultante de la edición y selección realizada por Hughes sobre la labor original de Plath, que se publica en 1965.

En segundo lugar, las múltiples ediciones de estos temarios nos permiten examinar su historia de manera más completa debido a las características materiales y la diversidad de los paratextos que presentan sus distintas ediciones. En tercer lugar, se trata también de los títulos poéticos que han suscitado mayor interés en la crítica, aunque mayoritariamente desde un enfoque exegético centrado en la interpretación de los poemas y no tanto en cómo se presentaban en el mercado o al público lector. Finalmente, y desde el punto de vista de la recepción, cada uno de estos libros responde a una etapa distinta en la formación de la imagen de Plath y de su trayectoria hacia el centro del canon. *The Colossus* nos permite entender la reacción crítica inicial a su poesía, ya que fue el único libro publicado con su nombre real antes de su muerte. En cuanto a *Ariel*, como ya se ha mencionado anteriormente, es la obra que consagra a Plath, pero también la que plantea un mayor número de interrogantes sobre cuestiones de autoría y las consecuencias de las decisiones tomadas por Hughes sobre este texto. Por una parte, la versión de 1965 no corresponde a la última voluntad de la autora, pero en él se fundamenta gran parte de su canonicidad. Publicado con enorme éxito apenas dos años tras la muerte de

Plath, cuando el interés hacia su figura y obra se encontraba en un momento álgido, fue recibido como su obra definitiva. Tras cincuenta años de existencia y circulación en el mercado, el texto ha adquirido su propio valor histórico, literario y social, algo que no puede ser borrado, olvidado ni ignorado.

En resumen, las obras seleccionadas están marcadas por toda una serie de circunstancias extra-literarias que las rodean, lo cual nos permite realizar un análisis de su dimensión sociológica e histórica a través de sus ediciones. Esta propuesta se articula alrededor de varias aportaciones principales de la Bibliografía Material: la importancia del contexto histórico y de las características materiales de los documentos en la fortuna y en la forma en que los lectores reciben el texto, además del valor social que éstos adquieren una vez han sido publicados. Es decir, al igual que un texto no existe fuera de su materialidad, tampoco existe fuera de sus coordenadas históricas. De forma periódica, los textos son re-editados en un proceso que implica cambios y permanencias: la eliminación o sustitución de ciertos elementos, frente a la conservación de otros que son considerados relevantes o favorables para la imagen de autor, para mantener su rentabilidad económica o simbólica. La naturaleza dinámica de las reediciones permite que las obras se adapten a unas circunstancias históricas que también varían, a un mercado en continuo movimiento y a distintas generaciones de lectores. Tomando como fundamento dos poemarios de Sylvia Plath, desarrollaremos un estudio en el que se mostrará cómo las formas tienen sentido, es decir, cómo la manera en que los textos han aparecido en el mercado a lo largo de los años es significativa y merece mayor atención crítica por la información que contienen. A lo largo de las siguientes páginas se presentará, desde un enfoque extra-textual y paratextual, la influencia de los elementos de las distintas presentaciones físicas de los textos en el mercado —sus ediciones comerciales— sobre la fortuna y recepción de Plath desde la década de los sesenta hasta la actualidad.

Esta tesis doctoral está dividida en ocho capítulos divididos en dos grandes partes: la primera está dedicada a cuestiones teóricas, históricas y de canon como marco general para el

análisis concreto de las ediciones, que tendrá lugar a lo largo de la segunda parte. El primer gran bloque de esta investigación está constituido por cuatro capítulos.

En el primer capítulo se expondrá el estado de la cuestión, para a continuación insertar nuestra propuesta dentro del contexto de la bibliografía ya existente y los diferentes acercamientos críticos a su obra. De esta manera se expone una visión general de los *Plath Studies*: las etapas y perspectivas que se han adoptado hasta su momento actual, en el que se encuentran los referentes más inmediatos de este proyecto.

El segundo capítulo está dedicado a las bases metodológicas y consta de cinco grandes apartados dedicados al marco teórico (Teorías del Canon, Crítica Feminista, El Concepto de Autor, Bibliografía Material y el concepto de paratexto de Gerard Genette). El tercer capítulo—el más breve—establece el marco temporal y *corpus* de estudio de la presente tesis doctoral: las ediciones de las colecciones poéticas *The Colossus* y *Ariel* desde la década de los sesenta hasta la actualidad. La metodología adoptada será la del análisis cronológico y comparado de los elementos materiales y paratextuales de distintas ediciones de dichas aparecidas en Inglaterra y Estados Unidos. A continuación, se tratará la situación transatlántica de Plath: su doble presencia en la escena literaria británica y americana, para mostrar las distintas tendencias poéticas imperantes y cómo Plath participa de éstas para comprender su posición en la geografía poética del siglo XX. Una posición, como se explicará en el capítulo cuarto, que está ligada a su identificación con la poesía extremista, el confesionalismo y con el movimiento feminista.

De este modo se establece una transición hacia la segunda parte, centrada en el estudio detallado de las ediciones y dividida en cuatro capítulos. El primero de ellos, el capítulo cinco, se titula “El camino hacia *The Colossus* (1955-1960)” reconstruye el proceso de gestación del primer volumen de poesía de Plath, sirviendo de preludio al capítulo seis, donde a lo largo de cuatro secciones se desarrolla el análisis de ediciones británicas y americanas de esta obra. He denominado “Tras las huellas de *Ariel* (1960-1963)” al capítulo siete, orientado también a recrear el contexto de composición de los poemas que formarían parte del título más conocido del *corpus*

de Plath. Las distintas ediciones de *Ariel* en Inglaterra y Estados Unidos son el centro del análisis que desarrollo en el capítulo octavo.

Como ya hiciera en el capítulo seis, en este punto del proyecto, se prestará especial atención a los elementos que se mantienen en las ediciones y los que desaparecen para ser sustituidos por otros nuevos en reediciones posteriores. Ambos capítulos comparten una idea central: recuperar los componentes materiales y paratextuales de las ediciones, examinar su significado histórico y comprender el papel que desempeñaron en la construcción de la imagen y canonización de Plath en distintas etapas de su recepción.

La relevancia de esta propuesta encuentra justificación desde distintos puntos de vista. El primero de ellos es el histórico-literario, tanto en su sentido de historia de la literatura como de evolución de corrientes teóricas. A través de la figura de Sylvia Plath es posible comprender las diferentes tendencias poéticas que surgieron en la poesía en inglés entre los años cincuenta y setenta, ya que su recepción abre una ventana también a las transformaciones y movimientos surgidos en el mapa literario en dos sistemas, el británico y americano, unidos por una lengua común y la herencia del *New Criticism*. Su evolución, no obstante, es muy distinta: mientras que los poetas británicos pertenecientes a *The Movement* son más continuistas, la escena literaria americana se distancia de la tendencia anterior, dando lugar a la generación *Beat* y a sus herederos, los denominados “poetas confesionales”. Plath se convierte así no sólo en un puente transnacional, sino también generacional puesto que participa del relevo de voces poéticas en las dos orillas atlánticas.

En cuanto al plano teórico, que se refiere a la evolución de corrientes de pensamiento, existe una clara transición desde el ya mencionado *New Criticism* a nuevos enfoques para el del hecho literario que abarcan nuevas perspectivas innovadoras: el Psicoanálisis, los *Cultural Studies*, la Sociología de la Literatura, la Eco-crítica y muy especialmente, la Crítica Feminista, han sido acercamientos usados para analizar la obra y figura de Sylvia Plath. Dicho de otro modo, Plath sigue siendo una autora rentable para las diferentes teorías, aunque los debates críticos alrededor



de sus textos estuvieron marcados durante varias décadas por una fuerte identificación de esta autora como poeta “feminista” y “confesional”.

Por otra parte, este estudio de ediciones está ligado a una de las relaciones literarias y personales más complejas en la poesía del siglo XX: la de Ted Hughes y Sylvia Plath. Si bien estuvieron casados apenas seis años, su unión y la influencia mutua que ejercieron en sus textos durante su conversación poética es una de las direcciones actuales más importantes de los *Plath Studies*, pero también en el análisis del legado literario de Hughes. En tanto que editor y gestor de la obra de Plath, su presencia resulta crucial para nuestra propuesta, ya que durante años ejerció un control que determinará la publicación y difusión de los títulos de Plath. Su papel como responsable legal se complica por el hecho de que existe una implicación personal directa que se manifiesta en diversas maneras: en las decisiones que Hughes tomará sobre los textos, en la reivindicación de la historia de Plath como también la suya propia.

En último lugar, el momento actual de transición hacia el libro electrónico proporciona el marco idóneo para una importante reflexión sobre el valor y significado de los elementos que conforman la realidad física del libro. La realidad de que el texto circule y se lea en un tipo de soporte no-material hace aún más vulnerables sus componentes y paratextos, aparentemente más innecesarios y accesorios que nunca. Tradicionalmente considerados elementos prescindibles y sin la condición de “literarios” que los proteja, este trabajo pretende reivindicar su valor y su función, demostrando a través del examen de las ediciones de Plath que forman parte de toda una narración histórica: la de las diferentes reencarnaciones editoriales del texto, de sus cambios y actualizaciones. Su eliminación o desaparición conllevaría la pérdida de esa información, ya que las ediciones están profundamente relacionadas con las distintas etapas en la recepción del texto y de la canonización de la autora puesto que se convierten en repositorios de información extra-textual que nos permiten comprender mejor la trayectoria —comercial y crítica— de Plath y sus textos, la construcción de su imagen y su consagración como una de las poetas más importantes del siglo XX.

# PRIMERA PARTE

## 1. ESTADO DE LA CUESTIÓN

Esta tesis investiga el proceso de canonización de la poeta Sylvia Plath. Puesto que dicho proceso fue impulsado, favorecido y alimentado por los primeros críticos que desde algunas publicaciones se hicieron cargo de la obra y figura de la autora a lo largo de varias décadas, presentar un estado de la cuestión requiere necesariamente que al plano del análisis del estado de la investigación se superponga el del objeto de estudio propiamente dicho. Por ello, en las páginas que siguen, y sobre todo en las dedicadas a los primeros años del nuevo siglo, se encontrarán combinados ambos elementos. Como veremos, como si de una deformación de las máscaras poéticas que pueblan los versos de Plath se tratara, los múltiples estudios y biografías existentes han ido proyectando sobre su imagen toda una serie de identidades—confesional, mítica, psicoanalítica, feminista, histórica—en un *continuum* que llega hasta el momento actual, en el que la influencia de Plath es “international, cross-cultural and interdisciplinary in scope” (Connors y Bayley, *Eye Rhymes* 2).

A la vez que Plath se incorpora a los debates académicos, también pasa a formar parte del canon literario. Dicha posición canónica se debe en gran medida al hecho de que Plath y su obra continúan siendo valiosas y de interés tanto para distintas generaciones de lectores como de críticos, a lo que han contribuido significativamente la fascinación por la autora pero también la manera en que sus textos han aparecido y se han mantenido de forma ininterrumpida dentro del espacio del mercado literario. Finalmente, otro factor clave para la canonicidad de Plath es su constante relevancia en el cambiante mapa de los estudios literarios. En su libro de 1975 *The Classic: Literary Images of Permanence and Change*, Frank Kermode subraya que es precisamente esta capacidad de adaptación lo que permite sobrevivir a un texto: “the books we call classics all

possess intrinsic qualities that endure, but possess also an openness to accommodation which keeps them alive under varying dispositions” (44). Como veremos en este estudio, es cada vez más frecuente encontrar los términos “modern classic” en las ediciones de los trabajos de Plath como marca de valor y calidad.<sup>1</sup> No obstante, inherente al término “classic” es el concepto de permanencia, algo que en caso concreto de Plath se demuestra también en que durante los últimos cincuenta años los escritos de esta autora, e incluso la autora misma, continúan ofreciendo un lugar donde se prueban los nuevos enfoques y herramientas teóricas surgidas en las distintas corrientes críticas.

En las siguientes páginas presentaremos una visión general de las líneas maestras de los denominados *Plath Studies*, con el doble propósito de mostrar cómo las diferentes perspectivas, cada una desde sus propias coordenadas teóricas, han intentado describir o definir a la autora, e insertar nuestra propuesta dentro del marco de la recepción y análisis de Sylvia Plath.

### 1.1. Los años sesenta: del *extremist art* al enfoque mítico

La publicación del primer poemario de Plath *The Colossus* (1960) no supuso la consagración esperada por la autora dentro de la escena poética británica, como sí había ocurrido con Ted Hughes tras la aparición de *Lupercal*—su segunda colección de poemas—ese mismo año.<sup>2</sup> En general, la reacción de la crítica a *The Colossus* fue favorable, tal y como la resume Linda Wagner-Martin “critics recognized a sure new voice, speaking in tightly wrought patterns and conveying a definite sense of control” (*Critical Heritage* 1). Plath era considerada por los críticos del momento como una voz ciertamente prometedora, pero poco hacía presagiar que algunos años más tarde se convertiría en una de las autoras más importantes de la poesía del siglo XX.

---

<sup>1</sup> Por ejemplo, la editorial británica Faber & Faber incluye el título *Sylvia Plath: Poems Selected by Ted Hughes* en su colección *Poet to Poet: An Essential Choice of Classic Verse* (2000). Resulta muy interesante además que Plath sea la única mujer incluida en esta colección, de la que forman parte autores tan indiscutiblemente canónicos como Homero o William Shakespeare.

<sup>2</sup> *Lupercal* se publicó en marzo de 1960 y *The Colossus* en octubre del mismo año.

Este significativo cambio de fortuna crítica de Plath está marcado por un trágico acontecimiento que sirve como punto de inflexión: su suicidio el 11 de febrero de 1963.

De nuevo en palabras de Wagner-Martin: “within a week eulogies and laments appeared that, of necessity, changed the tenor of reader response for years to come. For a young woman to kill herself at the beginning of a successful writing career posed and intriguing—and frightening—mystery” (*Critical Heritage* 1). El interés de los críticos se fue incrementando a medida que sus últimos poemas aparecían en revistas literarias y programas radiofónicos de la época, a la vez que el nombre de Sylvia Plath iba adquiriendo un aura mítica similar a la que rodea a otras escritoras como Emily Brontë o Emily Dickinson, transformándose así en otro enigma de la literatura (Miller 171). Como afirma Jacqueline Rose: “Sylvia Plath haunts our culture. She is—for many—a shadowy figure whose presence draws on and compels” (*Haunting of Plath* 1).

A principios de los años sesenta, Plath “had achieved what might be described as a respectable reputation as a poet, though hardly one commensurate with the success she had desired throughout her adult life” (Badia, *Mythology of Women* 29). Gran parte de esta reputación se debió al apoyo que la autora encontró en agentes culturales tan influyentes como las revistas *Critical Quarterly* o *The Observer* y muy especialmente del editor de esta última, Al Alvarez, cuya “admiration and particularly incisive criticism established Plath on the literary scene in London” (Brennan 16). Esta época se caracteriza tanto por los debates literarios desarrollados en las revistas literarias como por el papel clave desempeñado por la radio como uno de los medios más importantes para la difusión de la obra de nuevos escritores y poetas, especialmente el *Third Programme* emitido por la BBC (Wurst 39).<sup>3</sup>

La noticia de la muerte de la autora en febrero de 1963 causó un gran impacto en los círculos literarios, pero también será entonces cuando sus composiciones empiecen a suscitar

---

<sup>3</sup> Uno de los debates que marca esta época es el que tenía lugar entre aquellos críticos que defendían una tendencia poética más conservadora, conocidos como *The Movement*, frente a otras voces como las de Al Alvarez que abogaban por la necesidad de un cambio y renovación profundos en la poesía británica.

mayor interés y a gozar de más difusión, aunque también condicionará la interpretación y lectura de sus últimos poemas, como explica Susan R. Van Dyne “because her poems and novel that made her name came to almost all her readers as posthumous events, her work was inevitably read through the irrevocable, ineradicable and finally enigmatic factor of Plath’s suicide” (“Problem of Biography” 3).

Es precisamente en este contexto donde surge una de las primeras propuestas exegéticas de la poesía de Plath, firmada precisamente por Alvarez y publicada en *The Observer* el 17 de febrero de 1963 con el título “A Poet’s Epitaph”. En este texto podemos encontrar ya las semillas de lo que el crítico británico bautizará más adelante como *Extremist Art*, y que puede adivinarse en afirmaciones como “she was systematically probing that narrow, violent area between the viable and the impossible, between experience which can be transmuted into poetry and that which is overwhelming” (*apud* Alexander, *Rough Magic* 335). Este mismo argumento será ampliado en el programa-tributo radiofónico titulado “Sylvia Plath” que dedicará la BBC dentro del espacio *Third Programme* el 23 de agosto de ese mismo año, en el que Alvarez enfatizará que “the achievement of her final style is to make poetry and death inseparable” (*Beyond Fiddle* 57). El texto de este programa se convertirá en uno de los documentos cruciales en la recepción inicial de Plath, especialmente tras ser incluido en el número especial de la revista literaria *The Review*. La propuesta de Alvarez quedará cimentada en su reseña de *Ariel* dos años después, significativamente titulada “Poetry in Extremis” en la que sitúa a Plath como poeta representativa del *Extremist Art* al afirmar que “Sylvia Plath learned a lot from the extremist art—the perceptions pushed to the edge of breakdown” (Wagner-Martin, *Critical Heritage* 57).

A pesar de la influencia de Alvarez y del apoyo que había recibido por parte de C. B. Cox y A.R. Jones en su artículo “After the Tranquilized Fifties: Notes on Sylvia Plath and James Baldwin”, publicado en la prestigiosa revista *Critical Quarterly* en 1964, el concepto de

“extremismo” no llegó a tener la aceptación deseada en el lenguaje crítico de la época.<sup>4</sup> Esto fue debido a dos razones principales. La primera de ellas es que generó una gran polémica ya que las ideas de Alvarez parecían hacer de la muerte casi un requisito indispensable del auténtico arte.

Por otra parte, el término “confessional poetry”, acuñado por M. L. Rosenthal en 1959, estaba ya firmemente arraigado en el mapa crítico y “had a long and varied history before it began to crop up regularly in discussions of Plath’s poetry” (Wurst 92). Críticas como Cristina Britzolakis identifican la primera conexión entre Plath y el confesionalismo en un documento radiofónico central: la entrevista realizada por Peter Orr a la autora en octubre de 1962. En esta entrevista Plath afirma que “I have been very excited by what I feel is the new breakthrough that came with, say, Robert Lowell’s *Life Studies*, this intense breakthrough into very serious, very personal, emotional experiences which I feel has been partly taboo” (Orr 167).

Dado que uno de los rasgos principales del confesionalismo como corriente literaria es la aparente revelación de vivencias profundamente personales a través de la poesía, las últimas composiciones de Plath fueron recibidas como “the necessary bits and pieces of information needed to explain the intense unhappiness Sylvia Plath had endured in the last months of her life” (Alexander, *Ariel Ascending* x). La publicación de *Ariel* en 1965 recrudece aún más el enfrentamiento entre Alvarez y Rosenthal, especialmente tras la reseña de Rosenthal de *Ariel* titulada “Poets of the Dangerous Ways” donde afirma que Plath “with her absolute, almost demonically intense commitment by the end to the confessional mode, took what seems to me the one alternative advance position open to her” (Wagner-Martin, *Critical Heritage* 60).

Bajo las posiciones encontradas de Alvarez y Rosenthal subyacen dos modos diferentes de definir a Plath: como poeta extremista o confesional, una disputa que quedará saldada en 1966 a favor del enfoque confesional gracias al prólogo firmado por Robert Lowell para la primera edición americana de *Ariel*. En él, Lowell recupera las ideas sobre la poesía de Plath existentes en la crítica británica y las intensifica a través de metáforas que transforman a la autora en un mito.

---

<sup>4</sup> Artículo publicado en el número 2 del volumen 6 de *Critical Quarterly*, junio 1964.

Y lo que resulta aún más importante, desde su posición de figura laureada y principal representante del confesionalismo, Lowell bautiza a Plath y su poesía como integrantes de esta corriente al afirmar que “everything in these poems is personal, confessional, felt but in the manner of feeling of controlled hallucination, the autobiography of a fever” (*Ariel* viii).

Como apunta Linda Wagner-Martin: “coupling Plath and Lowell (and W.D. Snodgrass, John Berryman and Anne Sexton) into a ‘confessional’ school of poetry was a critical event of the mid-1960s that had far-reaching repercussions” (*Critical Heritage* 12). Una de estas repercusiones es que la etiqueta “confesional” se convertiría en un elemento muy problemático en la posterior recepción de Plath, especialmente a finales de la década de los setenta, cuando el término ya había adquirido connotaciones peyorativas.

Entre las voces que se opusieron a que Plath ingresara en la nómina confesional destaca especialmente la de Ted Hughes. Ya en 1965 el poeta británico había abierto una nueva vía de interpretación para la poesía de Plath en el número 44 del boletín que la *Poetry Book Society* había publicado en febrero para conmemorar la elección de *Ariel* como su *Spring Choice*. Para Hughes, detrás de los poemas de Plath “there is a (...) strange muse bald, white and wild in her ‘hood of bone’ flying over a landscape like that of the Primitive Painters, a luminous vision of Paradise. A Paradise which is at the same time frightening and unalterably spot-lit vision of death” (*Winter Pollen* 161). Este enfoque mítico-místico será ampliado y desarrollado en su artículo de 1966 “The Chronological Order of Sylvia Plath’s Poems”, incluido en el número especial que la revista americana *Tri-Quarterly* dedica a Sylvia Plath con el título *Womanly Issue: The Art of Sylvia Plath*.<sup>5</sup> En esta publicación Hughes encuentra una oportunidad para presentar el que es—en su opinión—el enfoque más adecuado para la lectura e interpretación de Plath. Su estatus como poeta consagrado, su autoridad como marido de Plath y editor de su obra, además de su

---

<sup>5</sup> Además de Hughes, este número de la revista incluye artículos de Charles Newman—su editor—A. E. Dyson, Anne Sexton, y el texto de Al Alvarez “Sylvia Plath” escrito en 1963 y ya publicado anteriormente en *The Review*. Esto nos otorga una idea más precisa de la gran difusión que tuvo este texto de Alvarez tanto en el ámbito británico como en el americano.

conocimiento directo de los procesos creativos de la autora, se revelan como importantes avales para su propuesta.

La decisión de Al Alvarez y de M. L. Rosenthal de incluir a Sylvia Plath en sus antologías respectivas *The New Poetry* (1966) y *The New Modern Poetry: British and American Poetry Since World War II* (1967) evidencian la posición canónica que esta había conquistado a finales de los años sesenta, posición que contribuirá a reforzar la intensa actividad crítica que se desarrollará alrededor de su obra en los años siguientes.<sup>6</sup> Este interés será acrecentado con la segunda edición de la novela de Plath *The Bell Jar* (1966) y *The Colossus* (1966) que llevará a cabo Faber & Faber en Inglaterra y un año más tarde Vintage Books en Estados Unidos.<sup>7</sup> Como veremos más adelante, la recepción de este libro será muy diferente tras el éxito de *Ariel*, hasta tal punto que M. L. Rosenthal titulará su reseña de la primera colección de poemas de Plath “Metamorphosis of a Book.”<sup>8</sup> Por su parte, Alvarez publicará una recopilación de sus ensayos críticos titulada *Beyond All This Fiddle: Essays 1955-1967* en 1968, en el que incluye su artículo “Sylvia Plath” (1963) colocado estratégicamente a continuación de “Beyond the Gentility Principle” (1962).<sup>9</sup> Se adivina aquí la clara intención de Alvarez de presentar a Plath en figura representativa de sus teorías sobre la necesaria renovación poética dentro del contexto literario británico a la vez que un intento de reivindicar su papel como su descubridor y temprano defensor de la calidad de su poesía.

La década se cierra precisamente con publicaciones que abren la puerta a la perspectivas psicoanalíticas y feministas, que gozarán de un gran desarrollo en los años setenta. En primer lugar y firmados por David Holbrook, encontramos “The 200-inch Distorting Mirror” publicado en la revista *New Society* el 11 de julio de 1968 en el que se diagnostica a Plath como “a clear

---

<sup>6</sup> Como explicaremos más adelante, la antología de Al Alvarez *The New Poetry* de 1966 corresponde a la segunda edición de dicho título, que se publicó por primera vez en 1962.

<sup>7</sup> *The Bell Jar* no sería publicada en Estados Unidos hasta 1971.

<sup>8</sup> Esta reseña será publicada en el volumen 218, número 7243 de la revista *The Spectator* el 21 de abril de 1967.

<sup>9</sup> Este título tendría difusión no solo en Inglaterra, sino también en Estados Unidos, donde fue publicado por Random House, significativamente la misma filial de Knopf que había publicado *The Colossus* en pasta blanda en 1967.



example of the schizoid writer who, hollow at the core of her personality, seeks a remedy for the Laingian ontological insecurity” (58). Holbrook continúa ahondando en la relación de la obra de Plath con las teorías del psiquiatra R.D. Laing en “R. D. Laing & the Death Circuit” dentro de la revista *Encounter* en 1968 y finalmente “Sylvia Plath and the Problem of Violence in Art”, que apareció el 7 de febrero de 1969 en *The Cambridge Review*.<sup>10</sup> En segundo lugar, el artículo de Alicia Ostriker “The Americanization of Sylvia Plath” (1968) sostiene la tesis de que Plath forma parte del canon literario americano, en el que es “the first considered analysis of nationality in Plath’s writing” (Brennan 29).<sup>11</sup> Ostriker utiliza la poesía de Emily Dickinson para ilustrar la naturaleza—nacional y poética—de Plath y aunque ciertamente no puede considerarse esta referencia a Dickinson como germen de acercamientos feministas, sí presenta ya dos de sus cuestiones centrales: la posición de Dickinson y Plath en el canon literario y la relación entre la poesía de ambas autoras. Será finalmente Amy Ellmann con su estudio *Thinking about Women* (1968) quien incluya a Plath por primera vez dentro de la incipiente conversación feminista (Brennan 29).

## 1.2. Los años setenta: del biografismo a los acercamientos feministas

Uno de los cambios más significativos que pueden observarse en la nueva década es el paso de los debates sobre la obra de Plath del espacio de artículos en revistas literarias a las páginas de libros y monografías. Esta transición queda reflejada en el que es el primer estudio monográfico sobre Plath: *The Art of Sylvia Plath: A Symposium* (1970), publicación íntimamente ligada al número especial que la revista *Tri-Quarterly* dedicó a Plath en 1966.<sup>12</sup> El editor de esta revista, Charles

---

<sup>10</sup> La influencia de la obra de R.D. Laing *The Divided Self: An Existential Study in Sanity and Madness* (1960) fue extremadamente importante durante la década de los sesenta, que estuvo además marcada por enormes avances en el campo psiquiátrico que despertaron el interés popular por este campo médico.

<sup>11</sup> Como explica Linda Wagner-Martin, este artículo fue publicado en *Language and Style* 1 No. 3 (Summer, 1968) y en *Writing Like a Woman* (1982) de Ostriker antes de ser incluido en *Critical Essays on Sylvia Plath* (1985) editado por Wagner-Martin.

<sup>12</sup> El mismo año 1970 verá la aparición de la primera bibliografía sobre Plath: *A Chronological Checklist of the Periodical Publications of Sylvia Plath* elaborada por Eric Homberger.

Newman, también se ocupa de coordinar el volumen, donde se integran artículos ya publicados en 1966 junto con las contribuciones de otros autores en un libro que representa un puente entre dos décadas y entre dos momentos críticos. Por un lado, se presentan las líneas interpretativas que habían marcado los años sesenta a través de los artículos de Al Alvarez “Sylvia Plath” (1963), de Ted Hughes “A Chronological Approach to Sylvia Plath’s Poems” (1966) o de M. L. Rosenthal “Sylvia Plath and Confessional Poetry” (1970).<sup>13</sup> Por otro, se iluminan nuevas áreas como por ejemplo los paralelismos entre Plath y Dickinson—apuntados ya por Ostriker—en el artículo que abre y da título al volumen “Candour is the only Wile: The Art of Sylvia Plath” y que firma Newman o un análisis técnico de su poesía en “The Poetry of Sylvia Plath—A Technical Analysis” desarrollado por John Frederick Nims. En general, los artículos de este título conforman un mosaico crítico dinámico en el cambio hacia la nueva década. El hecho de que fuera publicado el mismo año tanto en Inglaterra como en Estados Unidos confirma el estatuto de Plath como autora relevante en ambos países, en un intento de unificar e integrar todas las voces dentro de un libro polifónico y transatlántico. Finalmente, este título presenta una clara re-evaluación de la figura de Plath, respondiendo a las críticas surgidas, tal y como señala Newman en su introducción:

Any attempt to evaluate her importance must ultimately confront two criticisms. The first treats her work as a handful of shocking, autobiographical poems, blown out of proportion by commentary of which this book, say, is only the first (...) The second charge is that her work—again haunted by her last poems—is only merely fashionable,

---

<sup>13</sup> Frente a los artículos de Alvarez y Hughes previamente publicados, M. L. Rosenthal escribe “Sylvia Plath and Confessional Poetry” específicamente para el libro de Newman. En 1967 Rosenthal había incluido a Plath en la sección “Other Confessional Poets” de su antología *The New Poets: American and British Poetry Since World War II*, como se indica en el volumen de Newman, dicha sección se una versión ampliada de su reseña de *The Colossus* “Metamorphosis of a Book” (1967).

that is a drowning cry which is authentic merely because it is a drowning cry, in the current mode of existential *angst*. (16)<sup>14</sup>

Por tanto, el libro reivindica el valor de Plath y reclama un lugar para ella dentro de la tradición poética, más concretamente situándola tras la estela de Emily Dickinson. Además, Newman busca también demostrar que los últimos poemas de Plath no son el resultado de un único instante creativo final, sino el resultado de un proceso de “admirable apprenticeship” (16). Por último, y en pleno momento de desgaste del modo confesional, Newman argumenta que “she speaks to our present condition in a manner that in no way depends upon the platitudinous despair and derivative techniques which have characterized so much of American poetry of the last decade” (16). En los inicios de los años setenta, parece cada vez más importante para la fortuna de Plath el conseguir desligar su nombre de la poética confesional y poder proporcionar nuevos horizontes de análisis.<sup>15</sup> Se trata también del primer intento de desterrar un tipo de análisis basado en el biografismo, acercamiento que lejos de desaparecer se ve reforzado tras la publicación en 1971 de *The Savage God: A History of Suicide* de Al Alvarez, el cual “acted as a catalyst to prompt even more attention to the personal elements in Plath’s art” (Wagner Martin, *Critical Heritage* 12). Al igual que en textos anteriores del crítico británico, Plath se convierte en epítome de su tesis sobre la relación entre suicidio y arte, como justifica en prólogo “[the book] begins with a memoir of Sylvia Plath, not simply as a tribute to her (...) but also as a matter of emphasis. I wanted the book to start, as it ends, with a detailed case history so that whatever theories and abstractions follow can somehow be rooted in the human particular” (xii).

En cuanto al impacto que este libro tuvo sobre la recepción de los nuevos poemarios de Plath, Gayle Wurst apunta que “the timing of publication of *The Savage God* also favoured its influence. Whereas ‘Sylvia Plath’ had determined the reactions to the earlier work and especially

---

<sup>14</sup> Fechada en 1968 a pesar de que el libro no vería la luz hasta 1970, lo que parece sugerir el valor simbólico de esta publicación, que se produce justo en el año que marca el cambio de década.

to *Ariel*, *The Savage God* appeared with the long awaited publication of the so-called ‘transitional poems’”(106). Los poemas denominados “transicionales” entre *The Colossus* y *Ariel* están recogidos en dos volúmenes titulados *Crossing the Water* y *Winter Trees*, ambos publicados en 1971, mismo año en el que la única novela de Plath *The Bell Jar* aparece en Estados Unidos.<sup>16</sup>

Los elementos autobiográficos presentes en este libro y muy especialmente el intento de suicidio de su protagonista Esther Greenwood—interpretada como trasunto de Plath—parecían suscribir las propuestas de Alvarez y las premisas que sostenían lecturas e interpretaciones de corte biográfico. La publicación de *The Bell Jar* en un momento álgido de la popularidad de Plath dio lugar no solo a afianzar la posición de la autora, sino también a un éxito de ventas y a la aparición de un creciente fenómeno de culto, hechos a los que los críticos reaccionan:

“preoccupied with the implications of this success, critics seemed compelled to ask, was Plath’s work deserving, one way or another, of the kind of success it had achieved, especially among women readers?” (Badia, *Mythology of Women* 42-43). Como había ocurrido anteriormente con la asociación de Plath con la escuela confesional, su éxito comercial se convirtió en un arma de doble filo que parecía interferir negativamente en la evaluación de su mérito y calidad literaria, ya que la crítica parecía considerar a sus lectores como “uncritical consumers who fail to interpret or judge her work correctly” (Badia, *Mythology of Women* 49).

En medio de estos debates sobre el valor de Plath y su obra, encontramos los dos primeros intentos de proporcionar una visión más totalizadora de la poesía. El primer título es *The Poetry of Sylvia Plath: A Study of Themes* (1972) en el que Ingrid Melander ofrece un recorrido de la poesía de Plath por temas como el arte y la creación artística, distanciamiento y hostilidad en la naturaleza o la muerte. Melander dedica especial atención al que considera “[Plath’s] most crucial problem: her compulsive dependence on her father” (111). La orientación biográfica de

---

<sup>15</sup> Prueba de cómo este proceso se desarrolla a lo largo de la década es el artículo de Margaret D. Uroff “Sylvia Plath and Confessional Poetry: A Reconsideration” (1977).

<sup>16</sup> *The Bell Jar* se publica en abril de 1971 mientras que *Crossing the Water* aparece en mayo en Inglaterra y Estados Unidos. Finalmente *Winter Trees* se publica en septiembre en Inglaterra y un año después—septiembre de 1972—en Estados Unidos (Gill, *Cambridge Companion* xxi).

su interpretación se hace aún más evidente cuando afirma que “In my discussion of ‘Daddy’ I maintained that, judging mainly from internal evidence, it may be just possible that in the end the persona/the poet succeeded in liberating herself from the fatal influence of the father figure” (111). La misma orientación marca el estudio de Eileen Aird *Sylvia Plath: The Woman and her Work* (1973) aunque, como indica Claire Brennan, “offers an early cultural discussion of her poetry (...) and attempts to trace Plath’s poetic development” (38, 39). En 1975 el biografismo parece consolidarse gracias a la aparición de *Letters Home: Correspondence 1950-1963*, volumen en el que Aurelia Plath hace pública la correspondencia privada de Plath, sin embargo en 1976 se produce un cambio hacia otros dos modelos interpretativos. En el primero de ellos recupera la exégesis mítica promulgada y apoyada por Ted Hughes, el otro supone la aplicación de los principios psicoanalíticos para el estudio de la obra de Plath.

El primero de los títulos es *Chapters in a Mythology: The Poetry of Sylvia Plath*, en el que su autora Judith Kroll deja clara su tesis ya en las primeras páginas: “[Plath’s] poetry is not primarily literal and confessional. It is, rather, the articulation of a mythic system which integrates all aspects of her work, and into which autobiographical or confessional details are shaped and absorbed” (2). Kroll, que cuenta con el apoyo y ayuda de Hughes, señala libros como *The Golden Bough* (1922) de Sir James Frazer—muy especialmente—*The White Goddess: A Historical Grammar of Poetic Myth* (1948) de Robert Graves como portadores de la clave mítica que proporciona sentido a la narrativa de su poesía y considera a la luna como símbolo holístico en el universo poético de Plath: “the Moon is the hub of the meanings which constitute the whole mythology, of which various meanings are activated or ‘released’ at different times” (78). Será precisamente esta dependencia de las premisas míticas de Graves lo que será rechazado en 1979 por Jon Rosenblatt en *Sylvia Plath: The Poetry of Initiation*: “Plath’s views of death and rebirth do not possess the simplicity and consistency of Grave’s mythological system. They reflect, instead, the contradictions and self-division of lived experience” (xi). Del mismo modo, Rosenblatt rechaza la identificación de Plath como poeta confesional aduciendo que “rather than using the personal

image or autobiographical reference to reflect back upon herself, Plath uses personal allusions as the foundation for dramas of transformation and psychological process” (17).

De este modo, Rosenblatt procede a subrayar el carácter iniciático de la poesía de Plath sugiriendo otra gramática para su narrativa mítico-poética de acuerdo a las teorías del historiador de las religiones Mircea Eliade: “If Eliade’s perceptions about initiation are adapted to Plath’s work, it becomes clear that her poems frequently perceive of death not as a suicidal ending but as the path to a transformed identity” (27). De este modo, la muerte se interpreta como paso previo para la transformación y el renacimiento apuntando así al ritual iniciático como base de la poesía de Plath, aunque también considera que “the link between the father’s death, the family theme and the theme of death is crucial to the development of Plath’s poetry as a whole” (126). Por último, en “Plath’s Cosmology and the House of Yeats” (1979) Barnett Guttenberg establece un paralelismo mítico-poético entre ambos autores: “For Plath as for Yeats, the complete system is centrally concerned with the dying of sun into night, of moon into day. Metaphysically, that concern involves the dying of eternity into time and of time into eternity: incarnation and transfiguration”(143).<sup>17</sup>

También en 1979 encontramos la primera propuesta de análisis conjunto de la poesía de Plath y Hughes, en el que el énfasis recae en su mutua influencia, adelantando la que es actualmente una de las líneas de investigación más importante sobre la obra de ambos autores.<sup>18</sup> En *Sylvia Plath and Ted Hughes*, Margaret Dickie Uroff argumenta que “even as they swerved away from each other in their choice of subjects, Plath and Hughes profited from a creative association which remained central, despite other influences” (13). Uroff otorga a Hughes un papel clave en el desarrollo poético de Plath, especialmente durante el proceso de composición de *The Colossus*: “responding to Hughes’s advice and example, she moved inward and began to explore her own background and its mythic associations, and at the same time outward to

---

<sup>17</sup> Este ensayo será incluido en el volumen editado por Gary Lane *Sylvia Plath: New Views on the Poetry*.

<sup>18</sup> Críticas como Diane Middlebrook, Susan Van Dyne, Tracy Brain o muy especialmente Heather Clark han contribuido a esta dirección de estudio.

describe the natural world” (214). Por lo tanto, la posición de Uroff es también más cercana a un enfoque mítico-visionario que a lo confesional, ya que para ella, “their poems read as a continuing debate about the nature of the universe in which Plath’s reservations and Hughes’ assertions play against each other” (12).

Otro de los acercamientos críticos que gozan de mayor desarrollo durante los años setenta es la crítica psicoanalítica. Como ya hemos indicado, autores como Melander o Rosenblatt señalan en sus análisis a la figura del padre como elemento fundamental en la poética de Plath. No obstante, su posición no es la psicoanalítica, que había comenzado a desarrollarse de la mano del estudioso británico David Holbrook, a quien Melander alude en su estudio de la manera siguiente: “It is my opinion that the temptation to use her writings as a kind of clinical report must be firmly resisted, and this is the reason why I have not discussed David Holbrook’s essays on the possible schizoid traits that, according to him, can be discerned in some of her literary output” (8).

Sin embargo, la figura y teorías de Holbrook cobrarán gran relevancia en los años setenta, a pesar de que voces como las de Jo Gill consideran que estos primeros estudios psicoanalíticos acaban derivando en “analyzing the writer rather than the work” (*Cambridge Introduction* 123). Como veremos a continuación, tanto Holbrook como Edward Butscher patologizan a Plath y llevan a cabo un diagnóstico clínico basándose en sus textos. Los estudios más significativos de estos críticos fueron respectivamente *Sylvia Plath: Poetry and Existence* y *Sylvia Plath: Method and Madness*, publicadas ambas en el año 1976.<sup>19</sup>

Ya en 1973 Holbrook había contribuido a *The Penguin Guide to English Literature* con el ensayo “Sylvia Plath: Pathological Morality and the Avant-Garde”, pero es en su monografía *Sylvia Plath: Poetry and Existence* donde desarrolla un análisis más profundo que parte de las creencias central de que “a phenomenological analysis of the poetry and symbolism of Sylvia

---

<sup>19</sup> Es importante señalar que en 1972 se había publicado el estudio *Women and Madness*, en el que Phyllis Chesler exploraba precisamente la relación entre la mujer y la locura a través de figuras como Ellen West, Zelda Fitzgerald o Sylvia Plath.

Plath also extends the schizoid diagnosis” en un estudio que pretende aunar “two languages: that of literary criticism and that of those disciplines which investigate the meanings of consciousness” (7, 23).<sup>20</sup> Como indica Claire Brennan, a pesar de que se trata de un “highly problematic study (...) portraying her [Plath] as a dangerously influential, even pathological writer”, se trata de una obra que abre las puertas a lecturas psicoanalíticas posteriores mucho más sofisticadas (40, 41).<sup>21</sup> También de claro corte psicoanalítico la que es, tras el libro de memorias de Nancy Hunter Steiner *A Closer Look at Ariel: A Memory of Sylvia Plath* (1973), la primera biografía de Plath: *Sylvia Plath: Method and Madness* (1976).<sup>22</sup> En este libro Edward Butscher “seeks a link between Plath’s aesthetics and her psychological wellbeing” (Gill, *Cambridge Introduction* 112), y como reflejan sus páginas Butscher no solo patologiza a Plath, sino que también le atribuye comportamientos destructivos como resultado de su estados mentales alterados: “Sylvia the bitch goddess, aching to go on a rampage of destruction against those who possessed what she did not” (*Method* 67). Como explica Susan R. Van Dyne, esta biografía “puts in circulation almost all the formulas that later biographers would adopt and reinforce” a la vez que Butscher “sees Plath’s character as deformed by mental illness. Although he claims to eschew a medical diagnosis [his] account depends on frequent references to her split personalities, psychosis and narcissism” (“Problem of Biography” 6). En 1977, Butscher intenta respaldar su diagnóstico y responder a las críticas recibidas editando *Sylvia Plath: The Woman and the Work*, donde recoge artículos que responden a lo que Jo Gill denomina “Butcher’s binary paradigm (method vs. madness, goddess vs. bitch)” (*Cambridge Introduction* 124). De este modo los

---

<sup>20</sup> Holbrook presenta los trabajos de R.D. Laing *The Divided Self*, Harry Guntrip *Schizoid Phenomena: Object-Relations and the Self*, W. R. D Fairbairn *Psychoanalytical Studies of the Personality* o las aportaciones de D. W. Winnicott, Robert Daly, Aaron Esterson, Marion Milner, Melanie Klein y Rollo May como base teórica para su diagnóstico y estudio de Plath como esquizoide (6-7).

<sup>21</sup> El estado mental de Plath es, de hecho, objeto de artículos en revistas dedicadas a otras disciplinas. Algunos ejemplos son “Metaphors of Madness: Popular Psychological Narratives” de Kary K. Wolfe y Gary K. Wolfe publicado en 1976 en *The Journal of Popular Culture* o “Sylvia Plath: Talented Poet Tortured Woman” escrito por Erline Reilly y publicado en la revista *Perspectives in Psychiatric Care* en mayo de 1978. Más recientemente encontramos “The Study of Suicidal Lives” (1991) de David Leste en *Suicide and Life-Threatening Behaviour* o “The Sylvia Plath Effect: Mental Illness in Eminent Creative Writers” de Jaems C. Kauffmann publicado en *The Journal of Creative Behaviour* en 2001.

<sup>22</sup> La autora, Nancy Hunter Steiner, fue compañera de habitación y amiga de Plath en Smith College.



ensayos oscilan como un péndulo entre el método, como por ejemplo la explicación métrica que ofrece Pamela Smith en “Architectonics: Sylvia Plath’s Colossus”, y la locura como en “The Dark Funnel: A Reading of Sylvia Plath” en el que Robert Phillips se refiere a Plath como “a modern Electra” sugiriendo que “a pattern of guilt over imagined incest informs all of Plath’s poetry and prose” (189, 186).

Otro de los enfoques que marca la geografía crítica de los años setenta, y uno de los que ha ejercido una influencia más profunda en la recepción de la obra de Plath, son los acercamientos feministas. Su presencia cada vez mayor en el panorama de los estudios literarios provoca reacciones encontradas, algunas de ellas muy negativas en las que queda equiparado a un culto religioso.<sup>23</sup> Por ejemplo, Edward Butscher se refiere a las feministas como “extremist who had come to Plath’s work as if to an altar” (*Woman and Work* 29), Jerome Mazzaro las acusa de “wish merely to make Plath a martyr for female oppression” (238) mientras que Jon Rosenblatt ofrece una opinión algo más atemperada: “the general feminist indictment of masculine attitudes toward women in the arts and the cultural life contains a good deal of truth, but the specific statements about Plath’s biography are untrue” (5). Ciertamente, la figura de Plath se convierte en un símbolo para el feminismo, hasta tal punto que Ellen Moers llega a afirmar que “no writer has meant more to the current feminist movement”(25). La crítica feminista se articula desde obras “primarily concerned with recovering neglected texts and exploring their value within a patriarchal society, they also highlight one of the central debates within feminist thinking over the definition of a distinctive female imagination” (Brennan 49). Como veremos más adelante, en este momento fundacional existen tres preocupaciones centrales para el feminismo: la primera es la configuración de un discurso teórico, la segunda es la definición y delimitación clara de su objeto de estudio, y finalmente la tercera es el establecimiento de una tradición literaria de autoras y textos ordenados dentro de un canon. En años anteriores habían aparecido obras tan

---

<sup>23</sup> Para más información sobre estas reacciones negativas y como se manifestaban en los escritos críticos de la época, ver *Sylvia Plath and the Mythology of Women Readers* de Janet Badia, 25-60.

relevantes para la segunda ola del feminismo como *Le Deuxième Sexe* (1949) de Simone de Beauvoir, *The Feminine Mystique* (1963) de Betty Friedan o el ya mencionado *Thinking About Women* (1968) de Amy Ellmann, que, junto a *The Female Eunuch* (1970) de Germaine Greer o *Sexual Politics* (1970) de Kate Miller, ofrecen las primeras definiciones y acercamientos a la problemática que rodea a la situación de la mujer en la sociedad. Estudios como *Salt and Bitter and God: Three Centuries of English and American Poets* (1975) de Cora Kaplan, *Naked and Fiery Forms: Modern American Poetry by Women* (1976) de Suzanne Juhasz, *Literary Women* (1976) de Ellen Moers o *A Literature of Their Own: British Novelists from Brontë to Lessing* (1977) de Elaine Showalter demuestran el gran interés de esta escuela crítica por demarcar la tradición literaria femenina como objeto de su estudio.

En esta etapa marcada además por planteamientos esencialistas y por los esfuerzos por parte de autoras como Sandra M. Gilbert y Susan Gubar por determinar una “distinctive female imagination” (Brennan 49), Gilbert reclama en su artículo de 1978 “A Fine, White-Flying Myth: Confessions of a Plath Addict” el mito de Plath como central para el feminismo en tanto que representa “a mythological way of structuring female experience that has been useful to many women writers since the nineteenth century”. Es precisamente Gilbert quien desarrolla junto a Gubar el estudio seminal *The Madwoman in the Attic: The Woman Writer and the Nineteenth-Century Female Imagination* (1979), en el que Plath forma parte de su análisis sobre la naturaleza de la imaginación femenina, aunque no será hasta la publicación de *Shakespeare’s Sisters: Feminist Essays on Women Poets* (1979)—también editado por Gilbert y Gubar—donde se pone el foco crítico en las mujeres poetas, entre las que se encuentra Plath.

En la recta final de los setenta aparece el volumen recopilatorio de historias cortas de Plath *Johnny Panic and the Bible of Dreams* (1977), que reabre los debates sobre el valor de la obra de Plath aunque esta vez se articulan no desde el fondo de la denostada poesía confesional, sino la calidad de sus escritos en prosa frente a su poesía, su éxito comercial y popularidad como parte del denominado *Plath Cult* y su estatuto como símbolo feminista. De ahí que resulte interesante

que Gary Lane titule “Achievement and Value” a la primera parte de su libro de 1979 *Sylvia Plath: New Views on the Poetry*. En general, este libro significa un claro intento de reconducir la atención crítica hacia lo que se consideraba como la parte más importante del *corpus* de la autora, en un volumen que presenta a través de sus artículos un completo recorrido por las tendencias de estudio de los setenta. El ensayo que cierra esta colección destaca especialmente, escrito por Jerome Mazzaro “Sylvia Plath and the Cycles of History” avanza una de las novedades más importantes que se desarrollarán en los *Plath Studies* en la nueva década: la recuperación del discurso histórico en la producción literaria de Sylvia Plath.

### 1.3. Los años ochenta: el inicio del cambio de paradigma

A finales de la década anterior, gravitaban sobre la figura y obra de Plath toda una serie de interrogantes que tenían como nexo común un cuestionamiento de la calidad de su producción, alimentados en parte por los recelos que despierta la crítica feminista y por la publicación de *Johnny Panic and the Bible of Dreams* en 1977. La respuesta a estas dudas se produce en la forma de *Collected Poems* (1981), título que además cementa y culmina la canonización de Sylvia Plath, quien había alcanzado ya una estatura como autora que hacía necesario un volumen recopilatorio que permitiera comprender su evolución poética.<sup>24</sup> El responsable principal de este proyecto fue Ted Hughes, que—como ya hiciera en los años sesenta con su artículo “The Chronological Order of Sylvia Plath’s Poems”—establece un orden a todo el *corpus* poético de Plath “so that the whole progress and achievement of this unusual poet will become accessible to readers” (*Collected Poems* 15). A pesar de que críticos como Laurence Lerner se refieren a esta edición como realizada “with care and tact” o William H. Pritchard la considera “an exemplary job”, Hughes recibe también críticas negativas, por ejemplo Marjorie Perloff considera *The Collected Poems* como “a book that should have appeared much sooner” con notas “of little use” y con errores sobre la

---

<sup>24</sup> Artículos como el de Eileen Aird “‘Poem for a Birthday’ to ‘Three Women’: development in the poetry of Sylvia Plath” publicado en *Critical Quarterly* en diciembre de 1979 o el estudio de Mary Lynn Broe *Protean Poetic: The Poetry of Sylvia Plath* (1980) demuestran el que la crítica ya se había ocupado de esta cuestión.

concordancia entre las fechas de composición de los poemas y los lugares donde fueron publicados inicialmente (Wagner-Martin, *Critical Heritage* 259, 262, 263-269). El éxito de *Collected Poems* fue refrendado en 1982, cuando se le concede el Premio Pulitzer de Poesía—otorgado por primera vez a un autor ya fallecido—un galardón que sirve además como aval institucional a la calidad de la obra de Plath y ratifica su posición dentro de la lista de autores canónicos.

Por otra parte, a la luz del nuevo material ofrecido por esta colección “the much-admired last poems could be seen to be the product not of a revolutionary ‘breakthrough’ as Al Alvarez and others had argued but of a far more disseminated process of exploration” (Britzolakis, *Theatre of Mourning* 5). El impacto de la publicación de *Collected Poems* sobre el *corpus* de Plath, tal y como había sido concebido y estudiado hasta el momento, sería aún más profundo tras la revelación por parte de Hughes de que la versión de *Ariel* publicada en 1965 “was a somewhat different from the one she had planned” (*Collected Poems* 15). El poeta británico confiesa haber alterado tanto la selección de poemas como su ordenación inicial, algo que fue interpretado por la crítica feminista como una manifestación más de la manipulación y control que Hughes ejercía sobre los textos y la voz de Plath.<sup>25</sup> Como consecuencia directa de la revelación por parte de Hughes de las diferentes versiones de *Ariel*, Marjorie Perloff escribe su artículo “The Two *Ariels*: The (Re)Making of the Sylvia Plath Canon” (1984), asentando las bases del estudio *The Other Ariel*, desarrollado en 2001 por Lynda K. Bundtzen.<sup>26</sup> Las críticas aumentarán tras la publicación de *The Journals of Sylvia Plath* (1982) y una nueva admisión de Hughes de haber destruido el diario de Plath que cubría los últimos años de su vida “because he did not want her children to have read it (in those days he regarded forgetfulness as an essential part of survival)” (Hughes “Journals of Plath” 2).<sup>27</sup> Dentro de este contexto y siguiendo a Susan R. Van Dyne, “Ted

---

<sup>25</sup> Es necesario apuntar que Hughes ya había revelado su intervención en la modificación del manuscrito de *Ariel* en una entrevista concedida al *Observer* y publicada el 23 de noviembre de 1971 con el título “Publishing Sylvia Plath”.

<sup>26</sup> El artículo de Perloff se publica por primera vez en *The American Poetry Review*, Vol. 13, No. 6 (noviembre-diciembre 1984), pp. 10-18 y en 1986 formaría parte de la colección editada por Neil Fraistat *Poems in their Place* (1986) y de nuevo en el libro de recopilación de ensayos de la propia Perloff *Poetic License: Essays on Modernist and Postmodernist Lyric* (1990). (<http://marjorieperloff.com/books/poetic-license> Consultado el 2.06.2012)

<sup>27</sup> Los diarios de Plath se publicarán de nuevo en el año 2000, esta vez en una edición en la que se restauran fragmentos censurados por Hughes y por Frances McCullough. La responsable de este proyecto es Karen Kukil y su

Hughes had multiple reasons for wanting an authorized biography of Plath by the mid-1980s, not least his need for control over what he emphatically insisted was his story as much as Plath's" ("Problem of Biography" 9)<sup>28</sup>. La publicación del estudio sobre la vida de Plath *Sylvia Plath: A Biography* en 1987 escrito por Linda Wagner-Martin no hizo más que intensificar la necesidad de una biografía que contestara el relato de Wagner-Martin, contrarrestara la imagen de Plath como mártir y presentara una imagen más favorable de Ted Hughes. Como consecuencia, en el corto espacio de dos años se publicaron dos biografías de Plath con profundas diferencias entre sí. La obra de Wagner-Martin, con un enfoque claramente feminista, cuestiona la visión de Plath extendida por Edward Butscher en su *Method and Madness* de Butscher, y retrata a Plath como "broadly feminist in her belief in her own talent, her professional devotion to her calling (...) and her anger that her fame would be more difficult to achieve and her work judged by different standards because she was a woman" (Van Dyne, "Problem of Biography" 8).

Frente a esto, en *Bitter Fame: A Life of Sylvia Plath* (1989). La autora, Anne Stevenson, realiza un retrato de Plath en que "combines a litany of character flaws (...) and symptoms of mental illness (...) which, taken together suggest a teleology that make her unsavable in the end and consequently everyone around her blameless" (Van Dyne, "Problem of Biography" 11).<sup>29</sup> Es importante apuntar que la obra de Stevenson y "the prized neutrality of the biographer was widely seen to have been compromised by the extent, and particular bent, of the Estate's involvement" (Gill, *Cambridge Introduction* 114).<sup>30</sup>

---

título *The Unabridged Journals of Sylvia Plath* en el mercado americano y *The Journals of Sylvia Plath: 1950-1962* (Brain, "Plath's Letters and Journals" 145).

<sup>28</sup> Antes de que *Bitter Fame* fuera publicado, y tras la aparición de *Sylvia Plath: A Biography*, Olwyn Hughes escribe una carta a *The Times Literary Supplement* refiriéndose a la biografía de Wagner-Martin: "The myth of the Plath Estate is fast becoming as unpleasant and artificial as the Plath myth itself. It seems that the same group of hacks, self-publicists and extreme feminists are busy with both" (Martín Castillejos 36).

<sup>29</sup> Una de las primeras reseñas negativas de *Bitter Fame* fue realizada por Al Alvarez el 28 de septiembre de 1989 en *The New York Review of Books* (Malcolm 19).

<sup>30</sup> La biografía *Bitter Fame* comienza con una nota de la autora que reza "In writing this biography, I have received a great deal of help from Olwyn Hughes, literary agent to the Estate of Sylvia Plath. Ms Hughes's contributions to the text have made it almost a work of dual authorship". A este respecto, Jo Gill aclara: "In later accounts of the traumatic experience of writing the biography, Stevenson further explains that the author's note was written by

Las tensiones existentes entre el *Estate of Sylvia Plath* y la Crítica Feminista son únicamente uno de los aspectos que caracterizan el desarrollo de este enfoque durante la década de los ochenta. También relevantes para el estudio de Plath son las transformaciones que experimentó este enfoque debido a nuevas consideraciones sobre la autora y, muy especialmente, por el contacto con la rama francesa del feminismo, donde convergen las teorías marxistas, psicoanalíticas y de deconstrucción.<sup>31</sup> Por una parte, títulos como *I Have a Self to Recover: Sylvia Plath's Ariel* (1980) de Sharon D. Decker, *Writing Like a Woman* (1983) de Alicia Ostriker, *The Dialectics of Art and Life: A Portrait of Sylvia Plath as Woman and Poet* (1985) de Sylvia Lehrer, *My Life a Loaded Gun: Dickinson, Plath, Rich and Female Creativity* (1986) de Paula Bennett o *A New Tradition? The Poetry of Sylvia Plath, Anne Sexton and Adrienne Rich* (1988) de Janice Markey aún entroncan con las preocupaciones sobre la naturaleza de la experiencia poética femenina o la formación de un canon de mujeres escritoras que caracterizaron a esta escuela de pensamiento en los años setenta.<sup>32</sup> Por otra, “feminist critics increasingly become preoccupied with exploring Plath’s portrayal of family relationships within domestic settings, but, significantly, they begin to focus less on the representation of the self as traumatised, even victimised daughter and more on the transformation of self through motherhood” (Brennan 99). Algunos ejemplos representativos de esta nueva orientación son el ensayo de Sandra M. Gilbert “In Yeats’ House: The Death and Resurrection of Sylvia Plath”(1985), el libro de Susan Bassnett *Sylvia Plath* (1987), el ensayo de Barbara Hardy “The Poetry of Sylvia Plath” en *Women Reading Women’s Writing* (1987) o el artículo de Natalie Harris “New Life in American Poetry: The Child as Mother of the Poetry” (1987)(Brennan 99).<sup>33</sup> Por último, la incorporación a la rama americana de las

---

Olwyn Hughes herself ‘on pain of withdrawing the permission for the use of quotations’. Moreover, it seems that Ted Hughes was also involved. As Stevenson puts it, ‘He was more responsible for the book that he lets on’” (*Cambridge Introduction* 114). Autoras como Janet Malcolm y Jacqueline Rose también tratan las circunstancias que rodearon la realización de *Bitter Fame* en sus respectivos libros *The Silent Woman* (1995) y *The Haunting of Sylvia Plath* (1991).

<sup>31</sup> Para más información sobre la historia y evolución de la rama francesa del feminismo ver Moi 101-181.

<sup>32</sup> Ver también la colección de ensayos editada por Elaine Showalter *The New Feminist Criticism* (1985).

<sup>33</sup> El ensayo de Gilbert “In Yeats’ House: The Death and Resurrection of Sylvia Plath” aparecerá por primera vez dentro de la colección *Critical Essays on Sylvia Plath* (1985) coordinada por Linda Wagner-Martin. Más adelante será

aportaciones de Hélène Cixous, Julia Kristeva o Luce Irigaray implicará una mayor atención al cuerpo femenino como lugar de representación de la sexualidad e identidad o la *écriture féminine* se hará patente en títulos como *Plath's Incarnations: Woman and the Creative Process* (1983) de Lynda Bundtzen o *Stealing the Language: The Emergence of Women's Poets in America* (1986) de Alicia Ostriker.

En lo referente a los acercamientos mítico y confesional, su presencia en esta década es menor que en las anteriores. En cuanto al enfoque mítico, iniciado por Hughes y que Kroll, Rossenblatt y Guttenberg desarrollaron en los años setenta, podemos señalar la primera tesis doctoral realizada en España sobre Sylvia Plath con el título *Entre el mito y la realidad: Aproximación a la poética de Sylvia Plath* (1989). Su autora, Viorica Pâtea, sigue las ideas del sociólogo y antropólogo francés Gilbert Durand sobre el imaginario y la estructura antropológica.<sup>34</sup> El análisis de Pâtea “pretende poner de relieve la naturaleza de sus [Plath] versos y de su lenguaje mítico y paradójico, al tiempo que hace hincapié en su aspecto mítico cuyo eje central lo constituye la concepción iniciática y regeneradora de la muerte” (7). El confesionalismo contará con una reconsideración teórica a través del artículo de Laurence Lerner “What is Confessional Poetry?”, publicado en junio de 1987 en *Critical Quarterly*, donde su autor examina la naturaleza de la poesía confesional a través de dos preguntas principales: “how does it differ from confession and how does it differ from other poetry?” (46). No obstante, el artículo de Lerner no contribuye a diferenciar la poesía de Plath de la escrita por otros poetas confesionales, sino que seguirá la tendencia de incluir su nombre junto con los de Robert Lowell y Anne Sexton, confirmando así a estos poetas como la “triada confesional”.

Sin duda, una de las más importantes renovaciones en los *Plath Studies* se producen dentro del clima teórico de los Nuevos Historicismos y del Materialismo Cultural, demostrando de nuevo la capacidad de la obra de Plath para adaptarse a los cambios en la escena crítica y para

---

recuperado por Gilbert y Gubar para *Letters from the Front*, tercer volumen del estudio *No Man's Land: The Place of the Woman Writer in the Twentieth Century* (1996).

mantener su relevancia. Como mencionamos al final de la sección anterior, es Jerome Mazzaro con su artículo “Sylvia Plath and the cycles of history” quien reivindica los contextos socio-históricos en la producción de Plath alegando que “like others of her generation, Plath felt an era of noninvolvement ending. Her concerns with these issues would, in turn, require new attitudes toward both her surrounding and herself” (219).<sup>35</sup> La recuperación del contexto histórico es clave en el artículo de Pamela J. Annas “The Self in the World: Social Context of Sylvia Plath’s Last Poems” publicado en *Women’s Studies* en 1980 y la incorporación del materialismo al estudio de Plath viene de la mano de Stan Smith y su trabajo *Inviolable Voice: History and Twentieth Century Poetry* (1982) donde dedica el capítulo “Waist-deep in History: Sylvia Plath” a la autora y argumenta que “Plath’s poems are first and foremost, carefully constructed texts. (...) The full meaning of the text lies in the interplay of *all* its levels, *on the terrain of language*. These levels are not only personal (conscious and unconscious) but cultural and social, deriving from both a literary and linguistic tradition and a public and collective history” (218).<sup>36</sup> También Alan Sinfield en su obra *Literature, Politics and Culture in Post-war Britain* (1989) escoge a Plath como caso de estudio en su capítulo “Women Writing: Sylvia Plath”, donde inserta a la autora en un contexto socio-cultural británico (Brennan 90).<sup>37</sup>

El avivado interés por la presencia de eventos históricos en la obra de Plath desemboca en nuevas consideraciones sobre las referencias al Holocausto en su poesía. Se reabre así un debate en el que participarán figuras tan destacadas como Harold Bloom o Seamus Heaney y del que se ocuparán autores como James Young en el capítulo “The Holocaust Confessions of

---

<sup>34</sup> Para los planteamientos de Durand ver *Les structures anthropologiques de l’imaginaire* (1960), *L’imagination symbolique* (1964) o *Figures mythiques et visages de l’œuvre* (1979).

<sup>35</sup> Sylvia Plath había expuesto en su texto de 1962 “Context” la relación entre sus escritos y los acontecimientos históricos de la forma siguiente: “The issues of our time that preoccupy me the most are the incalculable genetic effects of fallout and a documentary article on the terrifying, mad, omnipotent marriage of big business and the military in America. (...) Does this influence my writing? Yes, but in a sidelong fashion” (*Johnny Panic* 92).

<sup>36</sup> Aunque no son trabajos que examinen directamente la obra de Plath, Claire Brennan destaca una serie de títulos que ayudan a construir el contexto histórico y social en el que se inserta su figura y sus obras. En la década de los ochenta aparece *Private Lives: Men and Women of the Fifties* (1986) de Benita Einsler, mientras que en los años noventa se publican *Young, White and Miserable: Growing Up Female in the Fifties* (1992) de Wini Breis o *Homemaking: Women Writers and the Politics of Home* (1996) de Deborah Nelson (68, 176).



Sylvia Plath” incluido en su libro *Writing and Rewriting the Holocaust: Narrative and the Consequence of Interpretation* (1988).<sup>38</sup>

También la prosa de Plath comienza a recibir más atención por parte de la crítica, como prueban los artículos “Sylvia Plath’s Narrative Strategies” (1983) de Margaret Dickie o “Apprenticeship in a Bible of Dreams: Sylvia Plath’s Short Stories” de Melody Zajdel, ambos incluidos en el volumen *Critical Essays on Sylvia Plath* (1985) editado por Linda Wagner-Martin. Esta misma autora publicará “Plath’s *The Bell Jar* as Female ‘Bildungsroman’” en la revista *Women’s Studies: An Interdisciplinary Journal* en 1986, y en 1988 también se encargará del volumen dedicado a Plath dentro de la prestigiosa *Critical Heritage Series*, orientada no solo a estudiar la recepción crítica de un autor sino también, como su editor general Brian Charles Southam explica en su prefacio: “we learn a lot about the state of criticism at large and in particular about the development of critical attitudes towards a single writer (...) Evidence of this kind helps us to understand the writer’s historical situation, the nature of his immediate reading public and his response to these pressures” (v).

Con el *corpus* de Plath ya plenamente constituido y tras la aparición de sus diarios en 1982 encontramos dos obras que presentan una visión panorámica del estado de los *Plath Studies*. La primera de ellas es *Ariel Ascending: Writings About Sylvia Plath* (1985), editado por Paul Alexander, para quien este libro “begun with the intention of providing not only a current critical look at Sylvia Plath, but also—by including essays which avoid sensationalizing her life and death and instead examine the craft of her poetry and prose—a sort of milestone to indicate a more appropriate way of reading Sylvia Plath” (xiii). Sin embargo, la recopilación de artículos que realiza Alexander se cierra con el influyente escrito de Al Alvarez “Sylvia Plath”, lo que de alguna

---

<sup>37</sup> Aunque no examina directamente la obra o figura de Plath, Claire Brennan también menciona la obra de Benita Eisler *Private Lives: Men and Women of the Fifties* (1986).

<sup>38</sup> Lejos de resolverse, este tema aún resulta muy controvertido y es objeto de diversos análisis. Entre los más recientes se encuentran los de Ann Keniston “The Holocaust Again: Sylvia Plath, Belatedness and the limits of Lyric Figure” en *The Unraveling Archive: Essays on Sylvia Plath* (2007) o “Plath and Torture: Cultural Contexts for Plath’s Imagery” de Steven Gould Axelrod en *Representing Sylvia Plath* (2011).

manera parece volver la mirada hacia ideas sobre la autora que pertenecen a un contexto crítico anterior.

Frente a la obra de Alexander y su visión favorable de Plath, encontramos a Harold Bloom quien dedica uno de los volúmenes de su colección *Modern Critical Views* en 1989 a Plath. La actitud de Bloom es mucho más crítica, llegando a afirmar de Plath que “was not Christina Rossetti or Elizabeth Barrett Browning. If we compare her to an original and powerful poet of her generation, like the superb May Swenson, then she quietly dwindles away. Contemporary reputation is a most inadequate guide to canonical survival” (1). Este libro es una recopilación de críticas y artículos ya recogidos y publicados en otras obras como por ejemplo la crítica de Irving Howe “The Plath Celebration: A Partial Dissent”—primer artículo de la obra y que valida su propia postura sobre Plath—y los artículos “A Fine, White Flying Myth: Confessions of a Plath Addict” de Sandra M. Gilbert o “Sylvia Plath and Her Journals” de Ted Hughes.<sup>39</sup> Quizá una de las contribuciones más interesantes es la de Susan Van Dyne “Fuelling the Phoenix Fire: The Manuscripts of Sylvia Plath”, artículo publicado originalmente en 1983 y que inaugura una de las líneas actuales más importantes en el estudio de la obra de Plath: la recuperación y análisis de sus manuscritos, preservados en las bibliotecas de Smith College, Indiana University o Emory University. Un año después, Van Dyne continuará esta dirección con el artículo “More Terrible than She Ever Was: The Manuscripts of Sylvia Plath’s Bee Poems” (1983), que será incluido en el volumen de Linda Wagner-Martin *Critical Essays on Sylvia Plath* (1984).

La voz de Harold Bloom parece cerrar esta década, antesala de la nueva oleada crítica que marcará una nueva etapa en los *Plath Studies* y que se inicia tímidamente con el estudio de Mary Lynn Broe *Protean Poetic: The Poetry of Sylvia Plath* (1980). En sus páginas, Broe traza la evolución de la autora desde sus primeros, y muy especialmente *The Colossus* hasta *Ariel* y *Winter Trees* centrando su atención en “the changing nature of her imaginative vision, her developing poetic,

---

<sup>39</sup> La crítica de Howe se había recogido en *Sylvia Plath: The Woman and the Work* (1977), el artículo de Gilbert en *Shakespeare’s Sisters: Feminist Essays on Women Poets* (1979), el de Kenner en *Sylvia Plath: New Views on the Poetry* (1979) y “Sylvia Plath and her Journals” de Ted Hughes se había incluido en *Ariel Ascending* (1985).

the growth of her creative sensibility, the singular daring achievement of her voice and tone” (xi). Alejada de planteamientos extremistas, confesionales, psicoanalíticos o feministas, el estudio de Broe está “in opposition to the dominant desire in the seventies for the affirmation of identity in Plath’s work, through her exploration of the dissolution of identity and her advancement of protean, shifting identities in Plath’s writing” (Brennan 63). *Protean Poetic: The Poetry of Sylvia Plath* supone un primer paso hacia el cambio de paradigma que cristalizará en los años noventa, algo que apunta Broe en su conclusión al afirmar que “it is simply inaccurate to trace Plath’s development to a final, glossy union of warring selves, woman and artist” (181). Como veremos a continuación, el discurso post-estructuralista tendrá un profundo impacto en los nuevos acercamientos a la obra y figura de Plath, alimentados por una nueva concepción múltiple tanto del texto como del sujeto y la identidad, algo de lo que ya se ocupan Jan Montefiore en *Feminism and Poetry: Language, Experience and Identity in Women’s Writing* (1987), Virenda Kumar en *Sylvia Plath: The Poetry of Self* (1988) o Pamela J. Annas en *A Disturbance in Mirrors: The Poetry of Sylvia Plath* (1988).

#### 1.4. Los años noventa: el momento post-estructuralista

La primera obra crítica en ocuparse de la obra de Plath en los años noventa es *Sylvia Plath: The Wound and the Cure of Words* (1990) en la cual Steven Gould Axelrod utiliza herramientas teóricas del psicoanálisis y la deconstrucción para realizar lo que él mismo denomina “a biography of imagination”, un estudio que tiene como objetivo explorar “Plath’s project of textual self-creation” (*apud* Brennan 118).<sup>40</sup> En palabras de Axelrod “In studying the interactions between her position as person, author, text and represented ‘I’, we witness her quest to achieve satisfaction and authority in the symbolic order of language” (*apud* Brennan 118). De este modo, Axelrod explica los esfuerzos de Plath “to establish an identity in words” (4) tomando en cuenta

sus antecedentes familiares, sus conflictos como mujer poeta dentro una tradición literaria marcadamente masculina y su actitud ambivalente respecto a otras mujeres escritoras. No obstante, los argumentos presentados por Axelrod acaban derivando en una tesis fatalista: “Plath tried to reinvest her empirical self with desire by making it double the same myth she had evoked in her poetry: that of death and rebirth (...) In a sense her poetic voice had not weakened and died at all, but had captured her person (...) if Plath’s poetry initially seemed to be saving her life, it ended by consuming her” (236).

Un año más tarde, aparece uno de las obras consideradas como *ground-breaking* dentro de los *Plath Studies* en los últimos veinte años. Nos estamos refiriendo a *The Haunting of Sylvia Plath* (1991) de Jacqueline Rose, en el que el psicoanálisis se combina con un enfoque postmodernista para estructurar su propuesta: “the assumption that Plath is a fantasy. But rather than seeing this as a problem, it asks what her writing, and responses to it, might reveal about fantasy as such” (5). De este modo, conceptualizar a Plath como una fantasía de la cultura abre las puertas a consideraciones no sobre Plath misma, sino de cómo la cultura se proyecta en Plath: “If Plath is a ghost of our culture, therefore it is above all because of the way she leads that culture to reveal about itself” (6). Rose combina psicoanálisis, feminismo y literatura dentro de un contexto crítico en el que el concepto de identidad como realidad estable está siendo cuestionado y socavado por las nuevas teorías, como la autora explica el planteamiento clave que articula su obra:

In this book, Plath will be seen as offering different visions of poetry and culture, of sexuality, of the body and writing, in their relation to each other. Plath is not consistent. (...) Plath is neither one identity, nor multiple identities simply dispersing themselves. She writes at the point of tension—pleasure/danger, your fault/my fault, high/low culture without resolution (10).

---

<sup>40</sup> Axelrod ya había publicado anteriormente un artículo sobre Plath bajo el título “The Mirror and the Shadow:

*The Haunting of Sylvia Plath* consagra a Jacqueline Rose como referente para estudiosos posteriores, por su planteamiento junto con la revisión y actualización que realiza de algunos de los puntos neurálgicos de los debates sobre Plath: su identidad, su *corpus* y la gestión de sus textos llevada a cabo por Hughes y el *Estate of Sylvia Plath*, política sexual, las relaciones entre su obra en prosa y en verso con la baja/alta cultura o el uso del Holocausto en su poesía, examinando con especial atención a las controversias originadas alrededor de su legado.

En 1992 Toni Saldivar publica *Sylvia Plath: Confessing the Fictive Self*, un título que tiene en común con los anteriormente mencionados su planteamiento psicoanalítico y en el que “Saldivar reads Plath as possessing and nurturing a gnostic form of the imagination, a poet of self-scrutiny and solitary subjectivity” (Brennan 122). Al igual que Axelrod, Saldivar busca explicar el proceso por el que Plath llega a su voz poética, no obstante, la originalidad de su obra radica en la atención crítica que dedica al concepto de *gnostic imagination* frente a *symbolic imagination*: “I see a conflict of modes of imagination in Plath’s poetry, not a ‘battle of the sexes’ as Sandra Gilbert called Plath’s internalized war. Plath’s struggle reveals the two different ways of using language imaginatively” (*apud* Brennan 122). Finalmente en la poesía de Plath triunfa la *gnostic imagination* que “strives to produce an original image or personal myth” (5).

La presencia del psicoanálisis como discurso dominante abarca toda la década, como prueban la publicación en 1998 de *Sylvia Plath: The Shaping of Shadows* escrito por Al Strangeways y en 1999 *Sylvia Plath and the Theatre of Mourning* de Christina Britzolakis.<sup>41</sup> El de Strangeways es quizá el estudio menos satisfactorio de los mencionados hasta el momento a pesar de lo prometedor de su intención por recuperar “[Plath’s] intellectual and literary (rather than biographical) history” (13). Su intento de establecer a Plath en relación con la Nueva Crítica, el Romanticismo y el Psicoanálisis desde un punto de vista histórico resulta un tanto superficial, siendo su mayor aportación la propuesta de De Quincey como influencia para de Plath,

---

Plath's Poetics of Self- Doubt” publicado en *Contemporary Literature* 26 (1985).

<sup>41</sup> Strangeways también participa del debate sobre el Holocausto en la poesía de Plath. Ver “The Boot in the Face: The Problem of the Holocaust in the Poetry of Sylvia Plath” (1996).

propuesta que no obtuvo gran eco crítico. Más complejo y también más completo es el estudio de Britzolakis, donde las teorías psicoanalíticas se ponen al servicio de examinar la función del duelo en los escritos de Plath, un duelo que no es real sino teatral, una estrategia textual y retórica, como una *performance* marcada por la auto-reflexividad en la que la autora utiliza “the expressive conventions of the lyric cry for a language of elaborate inauthenticity” (135). Esta tesis está acompañada además por la presentación de todo un contexto histórico en el que rebate la condición de Plath como poeta confesional y que ilumina cuestiones relacionadas con la tradición literaria, sociología de la literatura y de Plath como mujer poeta ya que “its refraction of a collective history through rituals of private mourning forms part of a dialogue with literary history and with the lyric genre itself as a repository of cultural memory” (Britzolakis 193).

El interés continuado por la figura de Plath se materializa en la publicación de cinco biografías que ven la luz distintos momentos de los años noventa. Las dos primeras comparten fecha de publicación: tanto *The Death and Life of Sylvia Plath* de Ronald Hayman como *Rough Magic: A Biography of Sylvia Plath* de Paul Alexander fueron publicados en 1991. La obra de Hayman tiene una estructura circular: el suicidio de Plath es a la vez punto de partida y meta, y que de alguna manera recupera una visión más amable de Plath tras la polémica biografía firmada por Anne Stevenson. También Paul Alexander se muestra más cercano a Plath, algo que lleva a Jo Gill a apuntar que “where Stevenson has been accused of lacking sympathy for her subject, Alexander seems to exude too much, imagining himself into her life in a way which pretends to an insight he cannot possibly possess” (*Cambridge Introduction* 115). La siguiente biografía resulta más innovadora tanto en su concepto como en su desarrollo. Nos referimos a *Silent Woman: Sylvia Plath and Ted Hughes* (1993) de Janet Malcolm, denominada por la autora misma como una meta-biografía, este libro no pretende llegar a “la verdad” sobre Plath, sino presentar una crónica de su proceso de investigación y de composición de la biografía, o como lo expresa Susan R. Van Dyne “Janet Malcolm’s *The Silent Woman* might well serve as the definitive exposition and enactment of the problems of biography as a genre” (“Problem of Biography” 12). Al mismo

tiempo, Malcolm construye su libro como una investigación que toma a *Bitter Fame* como caso representativo de los problemas y retos que enfrenta el biógrafo, en un libro donde Plath y Hughes se hacen presentes surgiendo sutilmente a través de la presentación de entrevistas, material de archivo, y citas de cartas y diarios. Muy diferentes de este planteamiento son las dos biografías restantes: *Sylvia Plath* (1998) de Elizabeth Bronfen y *Sylvia Plath: A Literary Life* (1999) de Linda Wagner-Martin. Ambas obras están concebidas para ser una introducción a la autora y por tanto tienen características comunes como son su mayor brevedad, formar parte de una serie—*Writers and Their Work* y *Literary Lives* respectivamente—y recuperar lecturas muy cercanas al biografismo ya sea para presentar interpretaciones de sus textos o bien su evolución como escritora, la cual culmina para Wagner-Martin en *Ariel* como texto feminista: “Plath left a book that she saw as a positive statement of the ability of the woman writer, the spirit linked to the mystical Ariel of *The Tempest*. Through her art, coupled with her physical fecundity which gave her children, the woman writer could make a fulfilling, happy statement about life and its gifts” (140).

Durante esta etapa, la Crítica Feminista camina en direcciones similares a las marcadas en la década anterior. Por una parte, obras como *Impertinent Voices: Subversive Strategies in Contemporary Women's Poetry* (1991) de Liz Yorke muestran el profundo calado de la *écriture féminine* que es utilizada en combinación con los presupuestos propios del feminismo americano. Aunque este estudio no se centra únicamente en la voz de Plath, sí es cierto que Yorke le dedica un capítulo completo—“Identity and Crisis: Sylvia Plath and the quest of self”—dentro de la segunda parte del libro, bajo el significativo título “Constructing Myths of the Self”. La escritura de Plath en sus diarios ocupa un lugar importante en el análisis de Yorke que apunta “I see her as using her *Journal* as a place of identification where she gives herself a fictional history, where she draws her memories of experience into a writing which continually weighs and assesses the fragmented field of her subjectivity” (50). Resulta también interesante que Yorke parece recuperar un enfoque mítico de la poesía de Plath, conectándolo con el lenguaje del psicoanálisis: “Retaining a

narrative structure, her poetry is nonetheless open to an endless proliferation of mythic interpretations. It is a writing which allows the often terrifying memories, dreams, fantasies and condensed, highly symbolic images of the unconscious mind to ‘break through’ to consciousness” (51). También artículos como “Saying ‘I’: Sylvia Plath as Tragic Author or Feminist Text?” (1994) de Anna Trip y muy especialmente “The Doxies of Daughterhood: Plath, Cixous and the Father” (1996) de Marilyn Manners resultan representativos de la importancia que el discurso teórico de la rama francesa del feminismo en los debates sobre Plath durante los años noventa.

Junto con este tipo de análisis aparecen también otros más cercanos a los temas que caracterizan la rama americana del feminismo, como *Sylvia Plath: Killing the Angel in the House* (1993) de Elaine Connel o muy especialmente *No Man’s Land: The Place of the Woman Writer in the Twentieth Century* de Sandra Gilbert y Susan Gubar, cuyo primer volumen—*The War of the Words*—apareció en 1988 mientras que los dos restantes, *Sexchanges* y *Letters from the Front* se publicaron en 1991 y 1994 respectivamente. Es en el último de estos volúmenes donde aparece el anteriormente mencionado ensayo dedicado a Sylvia Plath “In Yeast’s House: The Death and Resurrection of Sylvia Plath”. Por su parte, *A Journey into the Red Eye* (1993) de Janice Markey ofrece “a helpful introduction arranged in thematic sections, and includes an exploration of the presence of a lesbian erotic in poems such as ‘Leaving Early’ and ‘Ariel’” (Brennan 99), mientras que en *Gender and the Poetics of Excess: Moments of Brocade* (1997) Karen Jackson Ford le dedica a Plath el capítulo cuarto “Splitting the Seams of Fancy Terza Rima” en un libro que explora también figuras tan importantes para el canon feminista como Emily Dickinson o Gertrude Stein.<sup>42</sup> Otras obras enfocadas al estudio de la literatura escrita por mujeres y al lugar de Plath en

---

<sup>42</sup> Jackson Ford trata también a poetas afroamericanas en el último capítulo “The Black Arts Movement: We survive in Patches...Scraps” lo que atestigua la creciente presencia e importancia de estas voces en la Crítica Feminista.



esta tradición son la tesis doctoral de Marta Pérez Novales *Tell Me My Name: Language and Gender in the Poetry of Sylvia Plath, Adrienne Rich and Anne Sexton* (1993).<sup>43</sup>

El cuerpo y la maternidad siguen siendo objeto de discusión para la crítica, como prueban *A Critical Study of the Birth Imagery of Sylvia Plath* (1992) de David John Wood o “The Big Strip Tease: Female Bodies and Male Power in the Poetry of Sylvia Plath” (1993) de Kathleen Margaret Lant. También continuará siendo de interés la prosa de Sylvia Plath, así las aportaciones de Pat McPherson *Reflecting on The Bell Jar* (1991), de Gary M. Leonard en “The Woman is Perfected: Her Dead Body Wears the Smile of Accomplishment: Sylvia Plath and *Mademoiselle Magazine*” (1992) y *The Bell Jar: A Novel of the Fifties* (1992) de Linda Wagner-Martin sirven de precedente para los análisis que se publicarán en la década siguiente. Progresivamente, también se incorporan a los Plath Studies nuevas tendencias como los *Whiteness Studies* con obras como *White Women Writing White: H.D. Elizabeth Bishop, Sylvia Plath and Whiteness* (1999) de Renee R. Curry y la Ecocrítica, muchas veces entrelazada con el discurso feminista dando lugar al ecofeminismo, como se observa en estudios como por ejemplo *Women, The Environment and Sustainable Development: Towards a Theoretical Synthesis* (1994), un área en la que Tracy Brain estudiará a Plath en su artículo “Or Shall I Bring You the Sound of Poisons? *Silent Spring* and Sylvia Plath” incluido en *Writing the Environment: Ecocriticism and Literature* (1998) y posteriormente en *The Other Sylvia Plath* (2001).<sup>44</sup>

A finales de los años noventa se produce un acontecimiento que contribuyen en gran medida a incrementar el interés por Sylvia Plath, en un impulso que continuará en los primeros años del nuevo milenio: la publicación en 1998 de *Birthday Letters*, último poemario de Ted Hughes, cuya composición había mantenido en secreto y que aparece pocos meses antes de su muerte.<sup>45</sup> Esta obra, concebida como respuesta a muchos poemas de Plath, es también la primera vez en la que Hughes habla abiertamente a través de sus versos sobre la muerte de su

---

<sup>43</sup> <https://www.educacion.gob.es/teseo/listarBusqueda.do> Consultado el 29.05.2012

<sup>44</sup> El artículo de 1998 representa el germen del tercer capítulo de este libro: “Plath’s Environmentalism”(84-128).

primera esposa, que es la principal destinataria de sus palabras.<sup>46</sup> El libro supuso un enorme éxito para Hughes, cosechó críticas muy positivas y fue celebrado especialmente en el mercado británico, aunque también hubo voces como la de Linda Wagner-Martin que opinaron que “this strange and unexpected collection felt like a betrayal (...) They [these poems], literally, took the words out of Plath’s mouth, and her art. (...) Not only did Hughes’s poems usurp the authority of Plath’s narrative; they nearly erased her voice” (*Literary Life* 148-149). Desde el punto de vista de la recepción y los estudios críticos, otro de los efectos de la aparición de *Birthday Letters* fue la renovación de los debates alrededor de cuestiones como la autoría o la propiedad de los textos de Plath y Hughes, o más concretamente sobre los escritos de Hughes sobre Plath que analiza el artículo de Sarah Churchwell “Ted Hughes and the *corpus* of Sylvia Plath” en el que Churchwell “illustrates the ways in which Hughes’s privileged position has led to some problematic readings of Plath” (Brennan 155). Se recupera así una dirección de estudio iniciada en los años setenta por Margarite Dickie Uroff y que se convertirá en una de las más fértiles de la actualidad, dirección de la que nuestra propuesta participa al incorporar a Hughes como uno de los agentes principales en la historia de las ediciones de los trabajos de Plath.

*Birthday Letters* marca un momento en el que confluyen la reevaluación crítica de la figura y obra de Hughes y Plath tanto en su colaboración poética como por separado. En el caso de Plath, esto queda demostrado por la cantidad de estudios publicados entre 1998 y 1999. Además de los ya citados podemos añadir a la lista *Sylvia Plath, Revised* (1998) de Caroline King Barnard Hall, *The Poetry of Sylvia Plath: A Reader’s Guide to Essential Criticism* (1999) de Claire Brennan y *Voice and Vision: The Poetry of Sylvia Plath* (1999) de Gayle Wurst. El libro de Hall retoma y actualiza su propio estudio anterior *Sylvia Plath* (1978) a la luz de los últimos avances en la crítica especializada en Plath en los veinte años transcurridos desde su publicación. Por tanto, Hall se limita a presentar el estado de los estudios de Plath en áreas como las biografías publicadas, la

---

<sup>45</sup> La fecha de publicación de *Birthday Letters* es el 29 de enero de 1998, y Hughes fallece el 29 de octubre de ese mismo año.

aportación de Jacqueline Rose, el nuevo material de estudio tras la aparición de sus escritos en prosa—con especial atención a *The Bell Jar*—sus diarios, y *The Collected Poems*. En lo referente a debates críticos, presenta un resumen de estos: desde la consideración de la poesía de Plath como confesional hasta la nueva información sobre los cambios realizados por Hughes en el manuscrito original de *Ariel* señalados por Marjorie Perloff, información que para Hall abre nuevas perspectivas para el estudio de Plath: “one line of enquiry motivated by the new *Ariel* information is to focus not on Plath’s pathology but on the ways she transformed her healthy and justified lifestyle into art” (131). Claire Brennan también participa de este interés por sistematizar y organizar la actividad crítica alrededor de Plath, aunque su estudio abarca un periodo más amplio: desde las primeras respuestas por parte de críticos a *The Colossus* hasta finales de los años noventa. Se trata de una de las publicaciones más útiles para comprender mejor la evolución de los debates alrededor de la poesía de Plath y su estado en la antesala del cambio de siglo, presentando “a critical tour of the poetry , placing the dominant critical positions into perspective by considering their impact and influence on Plath Studies” (Brennan 8).

Finalmente el trabajo de Wurst se aleja del discurso analítico y de las posturas post-estructuralistas que habían caracterizado gran parte de los estudios sobre Plath en la década de los noventa. En *Voice and Vision: The Poetry of Sylvia Plath* encontramos un análisis donde el contexto histórico-literario se convierte en el fondo de un exhaustivo estudio que sitúa el origen del mito de Plath a los primeros momentos de su recepción en la escena británica y presta muy especial atención a Al Alvarez, a quien dedica gran parte de su análisis al considerar que “he undoubtedly played a the most significant role of any single critic in forming Plath’s reputation after her death” (47).

Algunas de las tendencias que marcarán la siguiente etapa de los *Plath Studies* hunden sus raíces en diferentes estudios que surgen en los años noventa. Uno de los ejemplos más

---

<sup>46</sup> Hughes publicará otros once poemas en una edición limitada de solo 110 copias en el verano de 1998 bajo el

representativos es el caso de Susan Van Dyne que, como mencionamos anteriormente, examina en los manuscritos conservados en bibliotecas las distintas versiones de poemas de Plath, empresa crítica que acomete primero en 1983 con su artículo “Fuelling the Phoenix Fire: The Manuscripts of Sylvia Plath” y posteriormente con “More Terrible than She Ever Was: The Manuscripts of Sylvia Plath’s Bee Poems” (1984), línea de estudio a la que regresaría en 1993 con el libro *Revising Life: Sylvia Plath’s Ariel Poems*, en el que Van Dyne argumenta que “Plath’s dynamic relation to her culture produces an individual negotiation of cultural possibilities, a creative resistance to gender expectations and a poetic revision of female identity” (2). Resulta evidente que en esta obra de Van Dyne laten las inquietudes feministas y post-estructuralistas, pero gran parte de su análisis está enfocado en los manuscritos de Plath y las diferentes versiones de los poemas que constituirían *Ariel*, iluminando así el proceso creativo de Plath y la composición de los poemas hasta su versión final. Se trata de un enfoque íntimamente relacionado con nuestra propuesta, ya que subraya la importancia no solo del texto sino también se ocupa su soporte material como el papel de *memorandum* de Smith College o en el reverso de hojas ya escritas con borradores de poemas de Hughes o textos de la misma Plath.

Por último, otra de las figuras críticas más relevantes para la presente tesis doctoral comienza a despuntar en el panorama de finales de los años noventa. Nos estamos refiriendo a Tracy Brain, que además de sus propuestas de lectura ecofeminista en Plath en el ya mencionado artículo “Or shall I bring you the sounds of poisons?: *Silent Spring* and Sylvia Plath” (1998) publica también en ese mismo año “Your Puddle-jumping daughter?: Sylvia Plath’s Midatlanticism” en el cual sugiere que “Plath’s writing plays out a perpetual displacement, a midatlanticism that is neither American nor English” (17). De este modo, Brain presenta cuestiones relacionadas con la identidad nacional y lenguaje a la vez que acerca los *Plath Studies* a las inquietudes centrales de los *Transatlantic Studies* aunque matiza que “the term transatlantic is often used to describe a hybrid accent, or someone who is on one side or the other, depending

---

título *Howls & Whispers* (Brain, *Other Plath* 176).

on where she stands. Midatlantic is a more apt description of Plath's position: a refusal to choose between two places" (32). Aunque el presente estudio no estudia la identidad nacional de Plath, sí se apoya en los planteamientos de Brain en tanto que la publicación de las obras de Plath tanto en Inglaterra como en Estados Unidos refuerzan su posición en medio del Atlántico, la formación de una identidad de autor que dista mucho de ser idéntica, sino que acaba reflejando el panorama crítico-literario de ambos países.

### 1.5. El estado actual de los *Plath Studies* y los antecedentes críticos de nuestra propuesta

El nuevo milenio representa un momento de gran dinamismo en los estudios sobre Sylvia Plath. En primer lugar, cabe destacar que continúan apareciendo biografías de la autora como por ejemplo *Giving Up: The Last Days of Sylvia Plath* (2003) en el que Jillian Becker—amiga de Plath—recupera sus recuerdos de los días que pasó junto a ella antes de su muerte, en una obra que está muy cercana a ser un libro de memorias. Un año después Peter K. Steinberg publica *Sylvia Plath* (2004) dentro de serie *Great Writers* y con un formato mucho más convencional que el utilizado por Janet Malcolm en *Silent Woman*, Steinberg demuestra su interés por presentar los datos de la forma más rigurosa y objetiva posible y cuenta además con el respaldo de una de las estudiosas de Plath más importantes: Linda Wagner-Martin, que firma la introducción de este libro. La última de las biografías a la que nos referiremos es *Sylvia Plath: A Biography* (2004) de Connie Ann Kirk, la cual no resulta demasiado satisfactoria por su brevedad y por los errores que contiene, además del hecho de que se trata más de una introducción a la autora que una biografía exhaustiva.<sup>47</sup> En febrero de 2013 se publica *American Isis: The Life and Death of Sylvia Plath* de Carl Rollyson, que marcará el cincuenta aniversario de la muerte de Plath. Otras obras de corte biográfico que también aparecen en esta fecha tan señalada y son *Mad Girl's Love Song*:

---

<sup>47</sup> Por ejemplo, Kirk afirma que "*Ariel* first appeared in 1966, three years after the poet's death" (133).

*Sylvia Plath and Life Before Ted* de Andrew Wilson y *Pain, Parties, Work: Sylvia Plath in New York, Summer 1953* de Elizabeth Winder. Aún más reciente es *Sylvia Plath in Devon: A Year's Turning* (2015), basado en los recuerdos de Elizabeth Sigmund y escrito en colaboración con Gail Crowther.

Uno de los cambios más interesantes que se producen en esta época es que la fascinación por la figura de Plath va más allá de los límites de las biografías e impregna otro tipo de discursos que van desde el cinematográfico en *Sylvia* (2003) hasta la aparición de novelas que toman inspiración directa de los textos de Plath como por ejemplo *Wintering: A Novel of Sylvia Plath* (2003) de Kate Moses y obras poéticas como *Your Own, Sylvia: A Verse Portrait of Sylvia Plath* (2008) de Stephanie Hemphill o *The Plath Cabinet* (2009) de Catherine Bowman.<sup>48</sup>

Se trata de narrativas de mito-ficcionalización que incluyen también a Ted Hughes al tiempo que el matrimonio de los dos poetas va adquiriendo un aura de leyenda, como se observa en *The Ballad of Sylvia and Ted* (2001) de Emma Tennat, *Little Fugue* (2004) de Robert Anderson o *The Lost Papers of Sylvia Plath* (2009) de Grace Medlar. Estas obras evidencian que la aparición de *Birthday Letters* y la muerte de Hughes en 1998 continúan alimentando el mito de Plath, que converge ahora con otro creciente mito literario: el de Ted Hughes.<sup>49</sup> Como hemos mencionado en la sección anterior, estos dos hechos resultan cruciales para una de las direcciones de estudio más importantes de la actualidad: la colaboración, unión e influencia mutua que ejercieron Plath y Hughes en sus textos. Un claro ejemplo de esto es el título de Erica Wagner *Ariel's Gift: Ted Hughes, Sylvia Plath and the Story of Birthday Letters* (2001) que explora la relación de ambos poemas a través de los versos de *Birthday Letters* (1998) en tanto que respuesta a los poemas de *Ariel* (1965), tal y como lo explica Wagner: “it is a kind of conversation—one-sided, but a conversation nonetheless. Plath may be gone, but her work remains; and so Hughes engages

---

<sup>48</sup> Ver Tracy Brain “Fictionalizing Sylvia Plath” en *Representing Sylvia Plath* (2011).

<sup>49</sup> Algunos de los estudios, biografías y memorias sobre Ted Hughes aparecidas tras su muerte son: *The Epic Poise: A Celebration of Ted Hughes* (1999) de Nick Gammage, *Ted Hughes: The Life of a Poet* (2001) de Elaine Feinstein, *Ted Hughes: A Literary Life* (2009) de Neil Robert, *Memories of Ted Hughes* (2010) de Daniel Huws, *Savage Gods, Silver Ghosts: In the wild with Ted Hughes* (2012) de Ehor Boyanowsky, o *Ted and I: A Brother's Memoir* (2012) de Gerald Hughes.

with her work, connecting with the imagery she used, the events she described” (41). La conversación que se establece entre los poetas a través de ambas obras da lugar a una biografía del matrimonio que se reconstruye a través de la poesía. Warren interpreta las referencias y elementos biográficos que Hughes presenta en *Birthday Letters* y los interpreta como puentes que entrelazan vida y poesía.

Otra obra que comparte el planteamiento de realizar una biografía no de cada uno de los poetas por separado sino de su unión es la biografía *Her Husband: Hughes and Plath. A Marriage* publicada en 2003 y firmada por Dianne Middlebrook, tiene como epicentro los años del matrimonio de Hughes y Plath, una unión que considera “one of the most mutually productive literary marriages of the twentieth century (...) until they uncoupled their lives in October 1962, each witnessed the creation of everything the other wrote, and engaged in the other’s work at the level of its artistic purposes” (xv). Aunque la presencia de Plath es sin duda importante, Middlebrook adopta un punto de vista más cercano a Hughes, figura que representa el claro foco de su libro: “Drawing from his books and papers, it follows a single line of inquiry through the maze of Hughes’s life as he enters into the partnership, struggles and prospers in it, loses the partner but not the relationship, and turns the marriage into a resonant myth” (xx). Por su parte, Lucas Myer ofrece en su memoria *An Essential Self: Ted Hughes and Sylvia Plath* (2011) su visión desde el recuerdo de los dos autores, decantándose claramente por Hughes.

Desde el punto de vista de la crítica, el libro *Literary Couplings: Writing Couples, Collaborators and the Construction of Authorship* (2006) editado por Marjorie Stone y Judith Thompson incluye el capítulo titulado “Your sentence was mine too: Reading Sylvia Plath in Ted Hughes’s *Birthday Letters*” en el que Sarah Churchwell “reads Hughes’s *Birthday Letters* not merely as a form of deferred, conflicted collaboration with his dead ex-wife, but also as an agonistic response to the audience (public or private, individual or cultural, real or imaginary) that has determined their literary reception and reputations” (Stone and Thompson 33). Más recientemente, Heather Clark sigue los pasos de Margaret Dickie Uroff y Sarah Churchwell en un estudio que se ocupa de

analizar la mutua influencia poética existente entre Plath y Hughes bajo el título *The Grief of Influence* (2011) en el que propone una visión que va más allá de los poemas de *Birthday Letters* para examinar en profundidad la huella poética intertextual que dejan los dos poetas en sus composiciones y cómo contribuyen a dar forma a su legado: “it is important to understand Plath’s and Hughes’s intertextual dialogue—its recurring ideas, motifs, concerns and revisions—in order to appreciate each other’s work. When we understand the couple’s creative dialogue, we will better understand their poetic innovations” (Clark 10). El presente análisis participa de esta dirección de estudio en tanto que contempla a Hughes como uno de los agentes fundamentales en la historia editorial de Plath a la vez que se ocupa de su presencia paratextual en las ediciones de sus obras.

Si nos ceñimos a la actividad crítica desarrollada sobre la autora, la publicación de textos como los diarios completos Plath *The Unabridged Journals of Sylvia Plath/The Journals of Sylvia Plath: 1950-1962* en 2000 representa un fuerte estímulo para nuevas aportaciones, lecturas y vías de estudio que conforman un mapa marcado por dos tendencias claras. La primera de ellas implica la recuperación y actualización de ciertos enfoques anteriores como la poesía confesional o el interés por el contexto histórico-político que rodea a la producción de Plath, mientras que la segunda se ocupa de nuevas cuestiones que entroncan con aspectos tan relevantes para los estudios literarios como la recepción, la interdisciplinariedad o la representación.

Corresponden a la primera de estas dos direcciones las obras de Robin Peel *Writing Back: Sylvia Plath and Cold War Politics* y de Deborah Nelson *Pursuing Privacy in Cold War America*, ambas publicadas en 2002. Peel explica su lectura de corte materialista en los siguientes términos: “it is important to do this—to look at the writing in its relationship to the public, often political discourses from which it emerged and its relationship with other texts. (...) More specifically, it is important to study Plath as a writer in her period and in and out of place” (18). Peel se muestra plenamente consciente de hasta qué punto “an examination of these cultural reference points and their relationship to the writing will contribute to a greater recognition of the density of



Plath's poetry and prose, which can increasingly be seen as reconstructed barometers of their time rather than diverse expressions of autobiography" (Peel 19). Por su parte, Deborah Nelson también sugiere una revisión de los elementos cercanos a la autobiografía, o dicho de otro modo, una reconsideración del confesionalismo como modo poético desde el punto de vista de los discursos culturales relacionados con la privacidad imperantes en Estados Unidos en los años cincuenta.<sup>50</sup> Así, insertando el confesionalismo en su contexto histórico-político, Nelson examina su evolución desde *Life Studies* (1959) de Lowell y las obras de Plath, Sexton y Rich, representantes de la poesía confesional femenina que "can also be viewed in tension with antitotalitarianism and the domestic ideology of the containment project".<sup>51</sup> Finalmente, Jo Gill puede insertarse en esta tendencia en tanto que editora de *Modern Confessional Writing: New Critical Essays* (2006) donde encontramos varios capítulos que abordan el tema de lo confesional en Plath como por ejemplo "Dangerous Confessions: the problem of reading Sylvia Plath biographically" de Tracy Brain, "Confessing the Body: Plath, Sexton, Berryman, Lowell, Ginsberg and the Gendered Poetics of the 'real'" de Elizabeth Gregory o "Your Story. My Story: Confessional Writing and the Case of *Birthday Letters*" de la misma Gill. Por último, esta línea se cierra con el volumen *Confessing Culture: Politics and the Self in the Poetry of Sylvia Plath* (2009) de Lisa Narbesuber.

Este interés por el contexto histórico-social implica la revalorización de las obras en prosa de Plath, especialmente en tanto que producto a la vez que vehículos de los discursos dominantes en de la época de su composición. Entre los títulos dedicados a analizar la prosa de Plath destacan especialmente los recientes: *Sylvia Plath's Fiction* (2012) de Luke Ferreter y *Critical*

---

<sup>50</sup> También en décadas anteriores se observa un tímido repunte de los enfoques confesionales, a través de obras como *Crisis and confession: Studies in the Poetry of Theodore Roethke, Robert Lowell and Sylvia Plath* (1988) de E.V. Ramakrishnana o *Confession and Beyond: The Poetry of Sylvia Plath* (1992) de Manju Jaidka y su estudio comparativo de los poetas pertenecientes a la nómina confesional: Lowell, Roethke, Sexton, Berryman y muy especialmente Plath.

<sup>51</sup> Nelson explica el término *containment* como "a term that was taken from George Kennan's 1947 foreign policy directive for coping with the threat of Soviet expansion and used to describe domestic ideology and its effects on literary and mass culture" (xii).

*Insights: The Bell Jar* (2012) editado por Janet McCann.<sup>52</sup> El excelente libro de Luke Ferreter reconstruye de forma completa y efectiva los contextos literarios, políticos, sociales y de género que rodean a la prosa de Plath desde el punto de vista de las profundas tensiones históricas latentes en el periodo correspondiente a la Guerra Fría. También Janet McCann ofrece una gran variedad de ensayos sobre aspectos relacionados con *The Bell Jar*, en un libro que representa una significativa mejora con respecto a otras publicaciones anteriores como *Bloom's Guides: The Bell Jar* (2009) editada por Harold Bloom. Se ofrece en la guía de Bloom información básica sobre la novela acompañada por una serie de artículos publicados en el periodo comprendido entre 1981-2009 seleccionados para iluminar distintas áreas de la novela: desde aspectos relacionados con los desórdenes mentales y el discurso feminista hasta su presencia dentro del discurso de la cultura popular. En su brevísima introducción al volumen, Bloom afirma que “it is a little bit painful, for me, to place a worthy but inadequate book in an authentic critical perspective” (7), mostrando de nuevo su escepticismo respecto al valor de la obra de Plath, lo cual no le había resultado un impedimento para dedicar a esta autora otros dos libros: *Sylvia Plath* (2001) dentro de su serie *Bloom's Major Poets* y *Sylvia Plath* (2007) perteneciente a *Modern Critical Views*, actualización de la anterior edición de este título publicada en 1989. Otra autora que recupera a Plath como objeto de estudio es Susan Bassnett, que tras su biografía de 1987 dentro de la serie *Women Writers*, realiza en 2005 *Sylvia Plath: An Introduction to the Poetry*, obra que comparte su naturaleza de análisis de la poesía con otro libro anterior, *Sylvia Plath: A Critical Study* (2001) de Tim Kendall.

En menor medida, otras áreas de los *Plath Studies* derivadas de décadas anteriores y que vuelven a tomar fuerza en el nuevo milenio son los que exploran aspectos relacionados con el psicoanálisis, bien sea el estudio de sus paisajes interiores/psicológicos en la tesis doctoral de Ana María Martín Castillejos “*All by myself: I am a huge camelia*”: Paisajes en la vida y obra de Sylvia Plath (2000), o prestando especial atención a relaciones familiares como la tesis de Dulce María

---

<sup>52</sup> Aunque su enfoque es diferente al acercarse más al estudio clínico que al literario, también podemos mencionar

Rodríguez González *Relaciones Paterno-Filiales: Un estudio psicológico-literario e la poesía de Sylvia Plath y Anne Sexton* (2001).<sup>53</sup> Más centrado en el psicoanálisis como discurso teórico es el libro *On Not Being Able to Sleep: Psychoanalysis and the Modern World* (2003) en el que Jacqueline Rose vuelve a ocuparse de Plath en el capítulo titulado “Sylvia Plath- Again” donde parte de *The Haunting of Sylvia Plath* para retomar alguna de las controversias generadas por su publicación y expandir su análisis a los nuevos textos que habían marcado la escena de los *Plath Studies* como *Birthday Letters* y los diarios de Plath. En cuanto al tema de la maternidad en Plath, en *Out of the Cradle Endlessly Rocking: Motherhood in the Work of Sylvia Plath* (2005) Nephie Christodoulides examina la relación madre/hija desde la teoría de la formación del sujeto formulada por Julia Kristeva (xii).

No obstante, el acontecimiento más relevante para los *Plath Studies* se produce en 2004. Nos estamos refiriendo a la publicación de la versión de *Ariel* que corresponde al manuscrito original de la autora y que aparece bajo el título *Ariel: The Restored Edition- A Facsimile of Plath's Manuscript Reinstating Her Original Selection and Arrangement*. Desde la publicación de *The Collected Poems* en 1981 y la revelación por parte de Hughes de su intervención sobre el manuscrito de *Ariel*, solo Marjorie Perloff había indagado en las diferencias existentes entre las dos versiones, una investigación que continuará en 2001 Lynda K. Buntzen en su obra *The Other Ariel*, donde parte de una descripción de “the unusual nature of Plath's textual body for the ‘Other *Ariel*’ and what it tells us about the conception of these poems” (6), para ampliar su análisis a los denominados *Bee Poems* y terminar explorando “the dialogue with the textual bodies on which it was composed, I also explore the arguments initiated by Plath on these manuscripts” (6), un diálogo que continúa en *Birthday Letters*, última sección del libro de Buntzen. Encontramos aquí una clara confluencia de líneas anteriores, en la que podemos destacar el cada vez mayor protagonismo que adquieren los manuscritos, los documentos físicos y materiales que abren nuevos horizontes de análisis. Ciertamente, el diálogo poético entre Plath y Hughes ocupa gran parte de las inquietudes críticas de la época, pero se observa un creciente interés por parte de

---

aquí *Depression in Sylvia Plath's The Bell Jar* (2012) de Dedria Bryfonski.

críticas como Susan Van Dyne, Lynda K. Bundtzen o Tracy Brain en el diálogo interno entre lo escrito en el anverso y reverso de cada hoja que Plath utilizaba en su proceso de composición: el nuevo texto en relación con el anterior, que podía pertenecer a un poema de Plath, a uno de Hughes o secciones en prosa correspondientes a *The Bell Jar*. Es importante subrayar que esta concurrencia tiene lugar necesariamente en el espacio físico de la página escrita, lo que demuestra la relevancia del estudio de la materialidad de los textos, de la información que contienen los documentos.

Es este precisamente el aspecto clave de nuestra propuesta, que se centra en explorar la materialidad de las ediciones de Plath en tanto que a través de su diálogo con ediciones anteriores podemos llegar a comprender mejor el doble proceso de canonización y representación de Plath en el mercado literario. Precisamente tras la publicación de *Ariel: The Restored Edition* (2004) se produce una coincidencia en el mercado de ambas versiones, entre las que existen puntos de contacto pero también notables diferencias. En el ámbito de la crítica, la edición restaurada de *Ariel* contribuye notablemente al surgimiento de nuevas cuestiones, especialmente a la luz del material existente en los archivos.

Encontramos, por tanto, que en el nuevo milenio coexisten direcciones de análisis de muy diversa raigambre, algunas con una dilatada historia dentro del desarrollo de los *Plath Studies* mientras que otras son de más reciente creación. Por tanto, no es de extrañar que libros como *The Cambridge Introduction to Sylvia Plath* (2008) intenten ofrecer una visión general del estado de estos estudios, mientras que *The Cambridge Companion to Sylvia Plath* (2006) también editado por Jo Gill se revelen como un lugar de unificación, de reunión de críticos tan consagrados como Linda Wagner-Martin, Susan R. Van Dyne o Lynda K. Bundtzen con otros como Steven Gould Axelrod o Christina Britzolakis o incluso Tracy Brain, Janet Badia o Diane Middlebrook, las últimas voces en unirse a la discusión crítica. También publicaciones como *The Unravelling Archive: Essays on Sylvia Plath* (2007) editado por Anita Helle, *Eye Rhymes: Sylvia Plath's Art of the*

---

<sup>53</sup> <https://www.educacion.gob.es/teseo/listarBusqueda.do> consultado el 13.06.2012.

*Visual* (2007) editado por Kathleen Connors y Sally Bayley o *Representing Sylvia Plath* (2011) a cargo de Sally Bayley y Tracy Brain. Sin embargo, cada uno de ellos representa enfoques distintos que se combinan para explorar nuevos aspectos relacionados con la figura de Plath. El primero de ellos representa un fuerte apoyo para nuestra propuesta dentro de la evolución de la crítica sobre Plath. Nos estamos refiriendo a *The Unravelling Archive*, otro claro ejemplo del espacio cada vez mayor que ocupan estudios relacionados con la materialidad, a la vez que como Anita Helle señala “the present transition and regrounding of Plath studies is what I have generally termed ‘archival matters’ coincides with the turn towards historiographic textual and material research” (2).

*Eye Rhymes* (2007) y *Representing Sylvia Plath* (2011) son estudios resultantes de acercamientos interdisciplinarios, aunque con orientaciones diferentes entre sí. *Eye Rhymes* recupera la producción artística de Plath más allá de sus obras en prosa y poesía para trazar su proceso de crecimiento como artista y autora no a través de sus escritos sino desde un análisis bien de pintores o cuadros que influyeron en su poesía o de otras expresiones artísticas de naturaleza visual realizados durante por Plath: ilustraciones, cuadros, dibujos, *collages*, retratos o bocetos. Este estudio es relevante para nuestra tesis por una razón de doble naturaleza. Por un lado, muchos de estos bocetos o dibujos son paratextos, en tanto que se producen en relación a un texto que puede ser de distinta tipo: en cartas escritas por la autora, o como ha estudiado Anita Helle en su artículo “Reading the Paratexts in Plath’s Unabridged Journals” (2010), en sus diarios.<sup>54</sup> Por otro, es crucial en tanto que algunos de estos dibujos han formado parte de los paratextos de las ediciones americanas de *The Bell Jar* desde 1971 hasta la actualidad.

El libro *Representing Sylvia Plath* (2010), a pesar de su prometedor título, dedica únicamente su sección final a examinar la representación de la imagen de Plath en distintos discursos que van desde lo textual a lo artístico: los poemas incluidos en el volumen *Howls and Whispers* (1998) de Hughes y las obras de ficción escritas sobre Plath para culminar en un análisis

de trabajos artísticos como el corto *The Girl Who Would Be God* de Suzie Hanna, la coreografía creada por Kate Flatt o los cuadros y piezas de arte moderno de Stella Vine. Ninguno de los artículos incluidos en este volumen se ocupa de la representación que se hace de Plath a través de las ediciones de sus obras, ni de cómo estas contribuyen a proyectar una imagen de la autora, por lo que creemos que nuestro estudio puede cubrir este vacío.

Por último, podemos señalar que uno de los aspectos centrales de esta tesis doctoral, la cuestión de la recepción es objeto de estudio de Janet Badia en su libro *Sylvia Plath And The Mythology of Women Readers* (2011), donde su autora examina la relación entre mujeres lectoras y la figura de Plath: “the facet of the discourse that is most relevant to my discussion about Plath’s readers is the one that plainly attempts to pathologize women’s reading practices by defining them symptomatically, either as signs of illness or as potential causes of it” (Badia 4-5).

Las diferencias entre este planteamiento y el que ofrecemos en nuestro análisis surgen en gran medida del hecho de que nuestra propuesta no dirige su atención a un grupo determinado de lectores—o lectoras—sino que explora cómo las distintas estrategias utilizadas en la presentación de las obras de Plath en diferentes ediciones han resultado factores relevantes para su recepción en los últimos cincuenta años.

Quizá la autora más relevante para nuestra propuesta es la crítica británica Tracy Brain, que con su obra de 2001 *The Other Sylvia Plath* representa uno de los ejemplos más importantes de renovación dentro de la escena crítica. A lo largo de este libro, Brain no solo expande sus argumentos sobre las preocupaciones medio-ambientales de Plath sino que también insiste en que Plath se sitúa como autora entre las dos orillas del Atlántico: “what makes Plath’s work so compelling is that it retains some material residue of a voice that moves between England and America. Plath’s multiple, unstable national identity was the gift of at least two cultures and languages” (45). Como ya hemos mencionado anteriormente, este concepto de Plath es fundamental para esta tesis, ya que adoptamos la visión de Plath como una autora cuya imagen se

---

<sup>54</sup> Publicado como parte del suplemento al tercer número de la revista digital *Plath Profiles*.

construye de forma diferente a través de las características físicas de sus ediciones en el doble mercado de Inglaterra y Estados Unidos.

Sin embargo, la aportación de Brain que resulta fundamental para nuestro estudio es precisamente el primer párrafo de su libro, que abre la sección titulada “Packaging Sylvia Plath” y que reproducimos a continuación:

the packaging and physical design of any book can never be innocent. Books need to be sold, and this is often a much more pressing concern for publishers, agents and sometimes even for writers than if—or how—books are consequently read. With Sylvia Plath’s work these commercial pressures are manifested in unusual ways, and magnified to an unusual degree. (1)

A lo largo de las siguientes páginas, Brain examina elementos de las ediciones de Plath de los que se desprende información sobre cómo Plath ha sido presentada y representada en los espacios de los libros. No obstante, se trata de una lectura breve y que no ahonda en todos los elementos paratextuales que constituyen las ediciones, algo que en nuestra opinión es merecedor de mayor atención crítica y de un estudio más detallado.

## 2. MARCO TEÓRICO

Antes de comenzar nuestro análisis, es necesario aclarar toda una serie de cuestiones y herramientas teóricas que constituyen los ejes del presente trabajo. Esta propuesta se asienta sobre varios pilares fundamentales que serán el objeto de las próximas páginas. En primer lugar, en un estudio que tiene como objetivo trazar el proceso de canonización de Sylvia Plath a través de las ediciones de sus libros resulta fundamental establecer claramente las bases de las teorías sobre el canon, a su vez también uno de los debates más significativos de los últimos años en el ámbito de los estudios literarios. En segundo lugar, nos ocuparemos de la Crítica Feminista dado el lugar privilegiado que ocupa Sylvia Plath en este discurso, el cual resultó además instrumental para la canonización de la autora. Con la intención de determinar la concepción de autor-texto que resulta capital para esta tesis doctoral, ahondaremos en la cuestión de la idea de “autor”, revisada por críticos tan importantes como Michel Foucault y Roland Barthes a través de artículos que han transformado por completo la manera en que se concibe esta realidad dentro del marco de la teoría literaria. Por otra parte, presentaremos la Bibliografía Material, disciplina que se ocupa de la realidad material y de las características físicas de los textos, un acercamiento que proporciona las bases de este análisis. En tanto que se centra no en la interpretación de la obra de Plath sino en la forma en que ésta ha ido apareciendo en el mercado desde 1960 hasta la actualidad, nuestro estudio complementará la contribución de la Bibliografía Material con la aportación del concepto de paratexto definido por Gerard Genette en su obra de 1987 *Seuils*.

### 2.1 El canon literario: el marco multicultural

El origen de los actuales debates sobre el canon literario está relacionado con las transformaciones ocurridas en la escena crítica americana a partir de la segunda mitad de los años sesenta y los cambios sociales y políticos que marcaron este periodo histórico en Estados



Unidos. Dentro del contexto general de una toma de conciencia y reivindicación de derechos civiles por parte de grupos y minorías tradicionalmente excluidas, el canon literario “ha suscitado ataques y defensas en su supuesta conexión con el poder y con la ideología dominantes” (Sullà 12). Algunos de los cuestionamientos más profundos de los textos consagrados dentro de este espacio legitimador surgieron por parte de grupos como las mujeres o la comunidad afroamericana, quienes reclaman una mayor representación o visibilidad en el canon literario, reclamando una apertura del mismo—la inclusión de nuevos textos—o proponiendo cánones alternativos, compuestos por autores que son rescatados del olvido “not as the genius but as the representative of a social identity” (Guillory 10).<sup>55</sup> Estas reivindicaciones encontraron su eco en el ámbito académico: se crearon nuevos planes de estudio en las universidades, nuevos planteamientos teóricos conquistaron un lugar en las instituciones de enseñanza y se procedió a una profunda revisión de los textos que se incluían en los programas de las asignaturas y se interpretaban en las aulas. Las reacciones no se hicieron esperar, siendo el texto más paradigmático a este respecto “Elegy for the Canon” de Harold Bloom (1995), en el que agrupa a las voces del multiculturalismo como bajo la polémica etiqueta de “School of Resentment” y los acusa de querer convertir el canon un vehículo político e ideológico, a lo que aduce: “beneath the surfaces of academic Marxism, Feminism, and New Historicism, the ancient polemic of Platonism and the equally archaic Aristotelian social medicine continue to course on. I suppose that the conflict between these strains and the always beleaguered supporters of the aesthetic can never end” (“Elegy” 193).<sup>56</sup>

Aunque estos primeros planteamientos, característicos de los inicios de la conversación sobre el canon, han sido a su vez revisados y contestados en los últimos años, representan un

---

<sup>55</sup> Véase “The Promised Body: Reflections on Canon in an Afro-American context” (1988) de H. A. Baker, “Canonical and Non-Canonical Text: A Chicano Case Study” (1990) de J. Bruce-Novoa o “Women Writers in Spanish Literary History: Past, Present and Future” (1990) de J. L. Brown.

<sup>56</sup> “Elegy for the Canon” forma parte de *The Western Canon. The Books and School of the Ages* (1994). En su propuesta de obras canónicas “era clamoroso no solo el olvido de las raíces griegas y latinas, sino también el de los autores que se consideran clásicos en la tradición literaria española (...) la acusación de anglocentrismo fue la réplica inmediata que encontraron las listas de Bloom” (Sullà 13).

punto de partida, un marco necesario para comprender el proceso de canonización de Sylvia Plath.<sup>57</sup> Desde una perspectiva histórica, esta autora ciertamente se emplaza en el mismo centro de estos debates iniciales y de los que se desarrollarán posteriormente sobre el valor literario: frente a su centralidad para la Crítica Feminista, suscita el rechazo de Harold Bloom, quien afirma: “hysterical sincerity, whatever its momentary erotic appeal, is not an affect that endures in verse” (*Modern Critical 2*). Por tanto, la figura de Plath refleja las tensiones existentes alrededor del concepto de canon literario en la segunda mitad del siglo XX, al tiempo que participa de la doble reestructuración de dos cánones nacionales: en primer lugar, el de la literatura americana—incluida la propuesta del feminismo—y en segundo lugar, el de las letras británicas en el periodo que seguirá a la Segunda Guerra Mundial.

En su origen etimológico, la palabra canon deriva del latín y ésta a su vez del vocablo griego κανών o *kanon* que “designaba en un principio una vara o caña recta de madera, una regla que los carpinteros usaban para medir, luego, en un sentido figurado, pasó a significar ley o norma de conducta, es decir, una norma ética” (Sullà 19). La utilización de esta palabra en el ámbito religioso es muy temprana: los textos designados como canónicos se consideran—frente a los apócrifos—aquellos integrantes legítimos y auténticos de las escrituras bíblicas, a su vez están autorizados para ser interpretados y considerados por su complejidad como merecedores de repetidas exégesis (Kermode, “Control institucional” 96).<sup>58</sup> El caso del canon eclesiástico ha servido como referencia para el estudio del canon literario, un paralelismo que, sin embargo, continúa dividiendo a los críticos.<sup>59</sup> En el contexto de la formación de literaturas nacionales en lengua vernácula, el canon incorpora además el sentido de definición de una cultura, comunidad o nación que toma conciencia de sí misma y se auto-construye a través de una selección de autores o textos fundacionales que considera valiosos para ser recordados, estudiados e

---

<sup>57</sup> Entre otros aspectos, se ha discutido ampliamente el significado de conceptos como “representación” o “identidad social”.

<sup>58</sup> Ver “The Canon” en Alter R. y Kermode F. *The Literary guide to the Bible* (1987).

<sup>59</sup> Por ejemplo, E. R. Curtius y Frank Kermode desarrollan dicho paralelismo mientras que otros autores como Wendell W. Harris considera que utilizar el canon bíblico como modelo es fuente de errores y confusión (38).

interpretados.<sup>60</sup> Tras ser autorizados a formar parte del espacio legitimador del canon, éstas obras y autores pasan a ser consagrados, preservados y transmitidos a través de las instituciones educativas a los nuevos miembros de la comunidad como parte de la historia y el saber común.

Se convierten así no solo en elementos identitarios en los que la comunidad se refleja y reconoce, sino también en garantes de la cohesión social del grupo o nación.<sup>61</sup> Por tanto “esta lista es el resultado de un proceso de selección en el que han intervenido no tanto individuos aislados, cuanto las instituciones públicas y las minorías dirigentes, culturales y políticas. Por ello se suele postular una estrecha conexión entre el canon y el poder, por lo que aquél es inevitable que pueda ser tildado (ideológicamente) conservador” (Sullà 11). A la luz de las nuevas perspectivas teóricas para el estudio de la literatura, el canon se revela cada vez más como un espacio en el que coexisten conceptos como identidad, ideología y poder—ligados a la formación de la idea moderna de nación—codificados y articulados a través de una selección de textos o autores considerados “clásicos”.<sup>62</sup>

Frente a esta visión del canon literario como lugar político e ideológico, Harold Bloom defiende una concepción del canon como espacio regido por la excelencia estética y la originalidad, tan cercanas a la idea romántica del genio literario, para señalar a Shakespeare como su centro mismo concluyendo que “all powerful literary originality becomes canonical” (“Elegy” 201).<sup>63</sup> Este canon que reivindica Bloom está muy alejado de la perspectiva que sirve como base a nuestro análisis, una perspectiva basada en la historia y la materialidad para explicar cómo las características físicas y los paratextos de las ediciones de Sylvia Plath permiten reconstruir una narrativa de canonización que lleva a la integración de la autora en el “elenco de nombres que se constituye en repertorio referencial de las líneas de fuerza de una literatura” (Mainer 272). En el

---

<sup>60</sup> A este respecto ver “La función de la literatura en la creación de las naciones de Europa” de Itamar Even Zohar en *Avances en Teoría de la Literatura* (1994) editado por Darío Villanueva.

<sup>61</sup> Para más información sobre las obras y autores canónicos en tanto que capital cultural y elementos de cohesión nacional ver “The market of collective identities and legacy work” de Itamar Even-Zohar en *Cultural Heritage and Identity Politics* (2011) editado por Roel During.

<sup>62</sup> Para más información sobre el término “clásico” véase el capítulo 14 “Clasicismo” de E. R. Curtius en *Literatura Europea y Edad Media Latina* (1955) o los textos centrales de T.S. Eliot “What is a classic?” en *On Poetry and Poets* (1945) y de Italo Calvino *Porqué leer los clásicos* (1995)

caso específico de Plath, se trata de las líneas de fuerza de dos literaturas que la reclaman como parte de su propia tradición literaria: la americana y la británica, ambas interesadas en su valor como capital cultural.

Así, cerramos esta sección con las palabras de D. Fokkema que define el canon como “a selection of well-known texts, which are considered valuable, are used in education and serve as framework of reference for literary critics” (“Canon as Instrument” 247), definición que puede completarse con la de José María Pozuelo Yvancos para quien el canon literario es “una estructura histórica, lo que lo convierte en cambiante, movedizo y sujeto a los principios reguladores de la actividad cognoscitiva y del sujeto ideológico, individual o colectivo, que lo postula” (236).<sup>64</sup> En conclusión, el análisis de un proceso de canonización como el que planteamos está sujeto a un concepto de canon literario como espacio histórico y político en el que intervienen diversos agentes y que culmina con la incorporación de un autor o texto al lugar consagrador de la institución académica, una incorporación favorecida por los cambios acontecidos en dicha institución, tal y como explica Frank Kermode “la intrusión de una nueva obra en el canon comporta normalmente algún cambio fundamental en el saber usual de la institución en lo que se refiere a los procedimientos hermenéuticos permisibles” (“Control institucional” 107). En el caso de Plath, en apenas cincuenta años sus textos han encontrado un gran apoyo en la institución académica, algo que ha venido acompañado de una transformación en la estructura y las herramientas hermenéuticas de dicha institución, lo que resulta fundamental para que sus textos estén presentes en el siempre necesario coloquio crítico donde se confirma su valor y se garantiza su supervivencia a través de la enseñanza y exégesis continuada (Harris 41).

Establecido ya el canon literario como un lugar en el que la comunidad preserva las obras y autores que—por diversas razones—considera valiosas y dignas de ser recordadas surgen preguntas generales que han guiado el debate teórico durante las últimas décadas, por ejemplo:

---

<sup>63</sup> Véase también “El canon y Harold Bloom” de I. M. Zavala (1996).

<sup>64</sup> Para más información sobre los debates del canon ver su *Teoría del Canon y Literatura Española* (2000) escrito en colaboración con Rosa M<sup>a</sup> Aradra Sánchez.

¿cuáles son las funciones del canon literario? ¿cómo se explica su estructura? ¿cómo y por qué pasa un autor a ser aceptado en su interior?. Distintos estudiosos han intentado responder a estas cuestiones y proporcionar clasificaciones y teorías que expliquen el canon, su funcionamiento interno o cómo se producen los movimientos que desembocan en cambios en su configuración. Por ejemplo, en 1979 Alistair Fowler distingue seis tipos de cánones distintos, una propuesta que ha sido revisada y ampliada por—entre otros—Wendell W. Harris que llega a proponer cuatro tipos más.<sup>65</sup> Es el mismo Harris quien demarca algunas de las funciones del canon, contribución junto a la que podemos destacar las ideas de Douwe W. Fokkema.<sup>66</sup> Sus teorías coinciden con otras que han gozado de bastante aceptación en su intento de exponer la organización del canon literario, y lo que es más importante, insertan este concepto dentro de un marco mayor en el que el discurso de la literatura comparada se integra además en el de la semiología y el análisis de la cultura.<sup>67</sup> Una de las líneas más importantes en la investigación de Fokkema sobre el canon es su explicación de las fuerzas que intervienen en la formación del canon como sistemas, algo en lo que su teoría se apoya significativamente con otros acercamientos como la noción de sistema de Niklas Luhmann, la Teoría Empírica de Siegfried J. Schmidt o la Teoría de los Polisistemas del profesor de la universidad de Tel-Aviv Itamar Even Zohar.<sup>68</sup> Como ha admitido el mismo Even-Zohar, existen áreas de convergencia entre sus teorías y la propuesta de la semiosfera por parte del semiólogo y lingüista ruso Iuri Lotman y también con los estudios desarrollados por el

---

<sup>65</sup> Nos referimos aquí al artículo “Genre and the Literary Canon” en el que sugiere que existen los siguientes cánones: potencial, accesible, selectivo, oficial, personal y crítico. Por su parte, Harris argumenta que a esta clasificación se le podría añadir el canon bíblico, el pedagógico, diacrónico y el canon del día (Harris 44-45).

<sup>66</sup> Harris señala funciones como de proveer modelos, ideales e inspiración, transmitir la herencia del pensamiento, crear marcos de referencia comunes, el intercambio de favores o *logrolling*, legitimar la teoría, ayudar a comprender mejor la historización literaria o el pluralismo (51-55)

<sup>67</sup> Por ejemplo, ver los importantes artículos de este autor sobre el concepto de canon literario: “The Canon as Instrument for Problem Solving” (1986) “Changing the Canon: A Systems Theoretical Approach” (1991), “Research or criticism? A Note on the Canon Debate” (1993) o “Comparative Literature and the Problem of Canon Formation”(1996).

<sup>68</sup> Para más información ver *Introducción a la Teoría de Sistemas* (1996) de N. Luhmann, “A Systems-oriented Approach to Literary Studies”(1997) de S. Schmidt o “The Systems-Theoretical Perspective in Literary Studies: Arguments for a Problem-Oriented Approach” (1997) de D. Fokkema.

sociólogo francés Pierre Bourdieu sobre el funcionamiento del campo literario (Iglesias Santos 10; Pozuelo Yvancos 223).<sup>69</sup>

Se configuran así diversas relaciones en las que el texto literario deja de concebirse como aislado de otros discursos culturales para dar paso a una concepción del estudio de la literatura dentro de una serie de sistemas que interactúan entre ellos, en contraste con una concepción más tradicional y estática, para orientarse hacia una teoría de la cultura (Iglesias Santos 18).<sup>70</sup> Quizá por su importancia e impacto en la teoría literaria más reciente podemos destacar dos aproximaciones al estudio del canon que sirven como líneas maestras a nuestra investigación. La primera de ellas es el concepto de semiosfera de Lotman, en palabras de Pozuelo Yvancos: “la contribución que ha cuajado una más completa y sistemática ordenación teórica en las cuestiones que se cruzan en tales debates” (224). La segunda es la Teoría de los Polisistemas de Even-Zohar.<sup>71</sup>

Exponer de manera detallada estas posturas teóricas excede los límites del presente trabajo, por lo que referiremos aquí brevemente sus rasgos más importantes. Para empezar, Lotman define la semiosfera como un sistema organizado de signos por los que se configura una cultura, y—como indica Pozuelo Yvancos—“la definición misma de cultura reclama a la de canon como elenco de textos por los cuales una cultura se autoproponer como espacio interno, con un orden delimitado frente al externo, del que sin duda precisa” (226). De ahí la importancia de conceptos interdependientes como estética de la igualdad frente a estética de la diferencia: los textos incluidos en el interior de la semiosfera dotan a la comunidad de estabilidad, de

---

<sup>69</sup> Sobre el campo literario véase Pierre Bourdieu *Les Règles de l'art* (1992). Para otros aspectos de las aportaciones de Bourdieu ver “Le marché des biens symboliques”(1971), “La production de la croyance” (1977) o *La distinction. Critique sociale du jugement* (1979).

<sup>70</sup> Otra de las figuras más importantes en la escena de la literatura comparada, Claudio Guillén ha apoyado la perspectiva sistémica en obras como *Literature as System: Essays Towards the Theory of Literary History* (1971) o *Entre lo uno y lo diverso. Introducción a la literatura comparada* (1985).

<sup>71</sup> Algunas de las obras fundamentales de Even-Zohar para esta perspectiva son *Papers in Historical Poetics* (1976), “The Quest for Laws and Its Implications for the Future of the Science of Literature”(1986), *Polysystem Studies* (1990), “The function of literature in the creation of European nations” (1990), “Culture Planning and the Market: Making and Maintaining Socio-Semiotic Entities” (1994), “The Making of Cultural Repertoire and the Role of Transfer”(1997), “Factors and Dependencies in Culture: A Revised Outline for Polysystem Culture Research”(1997).

auto-definición, mientras que los excluidos representan el caos: el canon queda así incorporado al interior de la semiosfera como parte de la auto-definición de una cultura. La semiosfera como sistema está delimitado por una frontera que “significa la separación de lo propio respecto de lo ajeno, el filtrado de los mensajes externos y la traducción de éstos al lenguaje propio, así como la conversión de los no- mensajes externos en mensajes, es decir, la semiotización de lo que entra de afuera y su conversión en información” (Lotman, “Acerca de la Semiosfera” 14).<sup>72</sup> Se deduce así una clara separación entre dentro/fuera, inclusión/exclusión, orden/caos o centro/periferia. El lugar fronterizo existente entre el interior y el exterior se denomina periferia y se identifica con el área donde se producen los movimientos progresivos de textos—u otros productos culturales—hacia el centro, pasando así a ser aceptados en su interior y a formar parte de la memoria e identidad de la comunidad

También Even-Zohar destaca las relaciones entre textos e identidad, aunque en la terminología propia de su teoría asigna a la literatura un lugar en el repertorio compartido por los integrantes de una cultura que aporta cohesión e identidad al grupo, comunidad o nación. Sin embargo, “the existence of a specific repertoire per se is not enough to ensure that a producer (or consumer) will make use of it. It must not only be available, but also legitimately usable. The constraints of legitimate usage are generated by the institution in correlation with the market” (Even-Zohar, “Factors and Dependencies” 21). Términos como “mercado” o “institución” son claves para nuestra propuesta, igual que otros que son parte del esquema de los factores constitutivos de una cultura desarrollado por Even-Zohar y basado en el conocido sistema de Jakobson para explicar los actos de comunicación.<sup>73</sup> También el concepto de “producto” es

---

<sup>72</sup> Para más información véanse las obras de Lotman “The Content and the Structure of the Concept of Literature” (1976), “Culture and Information” (1976), “The Dynamic Model of Semiotic Systems” (1977), *The Structure of the Artistic Text* (1978) “On the Semiosphere” (2005), “Sobre el papel de los factores causales en la evolución literaria” (1993), *Cultura y explosión* (1992), *La Semiosfera. I. Semiótica de la cultura y del texto* (1996).

<sup>73</sup> Presentamos a continuación el sistema de Even-Zohar:

Productor	Institución Repertorio Mercado Producto	Consumidor
-----------	--	------------

imprescindible, especialmente teniendo en cuenta que los autores pueden corresponder a la categoría de productores, pero también—y esto es muy importante—también pueden ser productos. En el caso de estudio que ocupa al presente estudio se explora la dimensión de Sylvia Plath como producto, y el objetivo de este análisis es establecer cómo su integración en el repertorio y el proceso de legitimación institucional—queda reflejado en las ediciones de dos de sus obras durante su circulación por dos mercados literarios y nacionales.

## 2.2. Mujeres poetas y la Crítica Feminista

El nombre de Sylvia Plath ha adquirido a lo largo de los años fuertes connotaciones feministas, hasta el punto que ha quedado asociado e identificado con esta área de estudios literarios. Las obras de Plath tienen un lugar destacado en los programas de *Women's Studies* o asignaturas como *Women's Literature* en las universidades, un hecho que ha contribuido en gran medida a perpetuar la exégesis y estudio de sus obras en las instituciones educativas y, en consecuencia, a cimentar su lugar en el canon literario.<sup>74</sup> Al tratarse de una autora tan relevante para esta orientación crítica, surgen preguntas sobre cómo o hasta qué punto las ediciones de sus obras reflejan su condición de “poeta feminista” o, de forma mucho más amplia, el género de la autora o su condición como mujer escritora. A lo largo de la presente tesis doctoral analizaremos estos aspectos partiendo de la premisa de que, a pesar del papel crucial desempeñado por la Crítica Feminista en la canonización de Plath y en su mitificación, su labor no explica por completo ni ambos procesos ni las variaciones en la forma en que es representada y presentada en el mercado literario.

---

<sup>74</sup> Durante la década de los setenta, el área de *Women's Studies* fue encontrando un hueco en los departamentos de las universidades americanas. El más antiguo fue fundado en San Diego State University en el año 1970. <http://womensstudies.sdsu.edu/>. Consultado el 27.07.2012.



De este modo nos encontramos ante un caso de estudio que, en su particularidad, nos permite llegar a comprender mejor las relaciones que se establecen entre la alternativa al canon tradicional propuesta por la Crítica Feminista y la representación de una autora a través de los rasgos materiales de las ediciones de sus obras. Para nuestro trabajo nos centraremos en las ideas y planteamientos correspondientes a la Crítica Feminista Angloamericana durante la década de los sesenta y setenta, puesto que en ese marco temporal coinciden el desarrollo teórico de esta área de estudios y la ascensión crítica de Sylvia Plath.

Tomando la revisión llevada a cabo por el feminismo del canon tradicional como punto de partida llegamos a las cuestiones más útiles para nuestro estudio, como son la ya mencionada representación de Plath como mujer escritora, su lugar en el canon literario propuesto por la Crítica Feminista o la contribución e interpretación que realizó el feminismo del mito surgido alrededor de esta autora. La creciente importancia de la Crítica Feminista en Estados Unidos e Inglaterra durante la segunda mitad del siglo XX supuso una profunda reconsideración del canon literario. Tal y como lo presenta Fiona Tolan:

Before the 1970s, the established canon of “great works” was almost exclusively male authored, with a few notable exceptions such as Jane Austen, George Eliot and Charlotte Brontë. Up to this point, the field of literature—like the whole of culture—had been considered gender neutral. It was assumed that there existed a fair and objective means of judging the quality and work of literature, and that the canon was an unbiased representation of the best works being produced. It was implied that if few women managed to attain the highest standards of literary production was before they rarely wrote, and when they did, they simply did not write as well as men. (325-326)

Frente a esto, las críticas feministas protestaron por “the apparently systematic neglect of women’s experience in the literary canon, neglect that takes the form of distorting and

misreading the few recognized writers and excluding the others” (Robinson 246). Por tanto, la cuestión de la ausencia de escritoras en el canon se revela como uno de los debates más importantes en el seno de la Crítica Feminista, que se centró inicialmente en la representación y representatividad de la mujer y la experiencia femenina.<sup>75</sup> Estos debates coinciden con la creciente popularidad de Sylvia Plath, cuyo fallecimiento, difusión de sus poesías y mitificación a lo largo de los años sesenta coinciden con un momento crucial para el discurso feminista. En pleno momento de desarrollo y de búsqueda de referentes simbólicos, Plath se convierte en una figura paradigmática para el feminismo, una autora cuya vida y obra eran un reflejo de no solo de su propia lucha, sino de la de las mujeres escritoras y servía como base de las reivindicaciones de dicho movimiento<sup>76</sup>. En conclusión, uno de los factores que contribuyeron a otorgarle esta centralidad fue la manera en que se consideró que la poesía de Plath plasmaba y expresaba la experiencia femenina, algo que conecta tanto con el discurso feminista como con las inquietudes sociales de la época:

Plath’s writing immediately preceded the emergence of what has been since labelled the second wave of feminism. Betty Friedan’s influential book *The Feminine Mystique* (1963) was published just months after Plath’s death.(...)Her [Plath’s] writing , from the early stories and *The Colossus* poems, through to the defiant *Ariel* brings female consciousness, female experience and, for some feminist critics, a specific female language to the ground. (Gill, *Cambridge Introduction* 119)

En esta etapa de gran actividad teórica en la que se están articulando su discurso, estableciendo las herramientas teóricas y delimitando su objeto de estudio, el gran reto al que se

---

<sup>75</sup> La temprana tendencia de la Crítica Feminista de analizar la imagen de la mujer en los textos literarios tuvo como obras representativas *Images of Women in Fiction: Feminist Perspectives* (1972) editado por Susan Koppelman Cornillon. Para más información sobre los comienzos del establecimiento de la tradición literaria femenina ver *The Female Imagination* (1975) de Patricia Meyer Spacks.

<sup>76</sup> Ver el capítulo “Hughes and Feminism” escrito por Tracy Brain *The Cambridge Companion to Ted Hughes* (2011).

enfrentan las críticas feministas angloamericanas durante los años siguientes es precisamente el de definir esta experiencia femenina o el concepto posterior de imaginación femenina en el esfuerzo por constituir una poética propia.<sup>77</sup> Desde el momento actual de los estudios feministas, estos planteamientos han sido ya ampliamente superados por sus limitaciones y evidente carácter esencialista, pero desde el punto de vista histórico corresponden al periodo en el que se estaba configurando ya la imagen y el mito de Plath y nos permiten comprender el significado que esta autora adquiere para la Crítica Feminista de la época. Por ejemplo, la vida y la obra de Plath se interpretan como el epítome de las dificultades y riesgos que experimentan las mujeres creadoras en una sociedad patriarcal. De este modo, y dado su destacado rol como mujer, poeta y los lazos que se han establecido entre su obra y su biografía, esta tesis doctoral recupera los interrogantes feministas sobre cómo se representa en el mercado literario a Plath y en tanto que la mujer escritora en su doble vertiente de poeta y novelista. De este modo y a través del estudio de una figura clave dentro de la Crítica Feminista como es Plath, nos proponemos analizar cómo se entretajan en el discurso paratextual y en las características físicas de las ediciones de sus obras su trayectoria vital y su condición como mujer autora.

Otro de los aspectos de los acercamientos feministas a Plath que resultará relevante para esta tesis es el lugar que ocupa tanto en el canon propuesto por la Crítica Feminista como en el denominado canon dominante. Se trata, por tanto, de un caso de estudio que nos permite comprender mejor las dinámicas que rigen este espacio de consagración literaria. Uno de los primeros aspectos relacionados con la canonización de Sylvia Plath es su gran conciencia de sí misma como escritora y del lugar que aspiraba a ocupar en la tradición, como escribe en esta entrada en su diario en marzo de 1958 :

Who rivals? Well, in history Sappho, Elizabeth Barret Browning, Christina Rossetti, Amy Lowell, Emily Dickinson and Edna St. Vincent Millay—all dead. Now: Edith Sitwell and

---

<sup>77</sup> Ver *The Madwoman in the Attic: The Woman Writer and the Nineteenth Century Female Imagination* (1979)

Marianne Moore, the aging giantesses and poetic godmother Phyllis McGinley is out—light verse. Rather: May Swenson, Isabella Gardner, and most close, Adrienne Cecile Rich—who will soon be eclipsed by these eight poems: I am eager, chafing, sure of my gift, wanting only to train and teach it—I’ll count the magazines & money I break open by these best eight poems from now on. (*Journals* 360)

Resulta evidente en esta cita que Plath conoce bien los entresijos del mercado literario, y que concibe sus últimos poemas como material que le reportará no solo beneficios económicos sino también simbólicos puesto que significan su incorporación a un canon de mujeres autoras que se presentan como rivales pero también como genealogía poética. Plath se remonta desde la figura de Safo hasta la actualidad para reclamar su lugar en esta lista en una clara maniobra de auto-canonización dentro de la tradición de escritoras que ella misma construye. Durante los años setenta, gran parte de los debates de la Crítica Feminista estarán centrados precisamente en constituir un repertorio de textos y autoras fundacionales, recuperar esta tradición de mujeres escritoras y establecer un canon. En palabras de Lillian S. Robinson: “The emergence of feminist literary study has been characterized, at the base, by scholarship devoted to the discovery, republication, and reappraisal of ‘lost’ or undervalued writers and their work” con el objetivo de “establishing the existence, power and significance of a specifically female tradition” (249, 252).

Tras obras como *A Literature of Their Own: British Women Novelists from Brontë to Lessing* (1977) de Elaine Showalter, se publica en 1979 el volumen *Shakespeare’s Sisters* centrado en crear una canon de las mujeres poetas, las cuales son agrupadas bajo el símbolo de la figura ficcional de Judith Shakespeare creada por Virginia Woolf en su obra fundamental de 1929 *A Room of One’s Own*.<sup>78</sup> En *Shakespeare’s Sisters* las editoras Sandra M. Gilbert y Susan Gubar presentan una serie de ensayos centrados en poetas tanto británicas como americanas que configuran un panteón poético no solo a nivel textual, sino también—como veremos— paratextual. Más allá de

la importancia de los ensayos que se incluyen en este libro y del canon que conforman, resulta esencial para nuestro estudio que el mencionado canon tenga una representación visual en la portada de este libro. La distribución estratégica de los retratos de las autoras en este lugar peritextual nos proporciona una prueba del poder canonizador que adquieren estos elementos que acompañan al texto.<sup>79</sup> A partir de fotografías icónicas de estas autoras se dibujan imágenes idealizadas de las escritoras que conforman una imagen de grupo, constituyendo así un canon cuyo lugar central ocupa Emily Dickinson, alrededor de la cual se disponen los retratos de Hilda Doolittle, Elizabeth Barret-Browning, Emily Dickinson, Marianne Moore, Anne Sexton y Gwendoline Brooks. Si bien es cierto que Plath no aparece en esta portada, se trata de un documento visual de gran relevancia para nuestra investigación, puesto que prueba cómo los espacios de los libros son herramientas de canonización y representación de las mujeres escritoras. Otro claro ejemplo es la portada del libro de Paula Bennet *My Life a Loaded Gun: Female Creativity and Feminist Poetics* (1986) en la que la fotografía de Plath está situada entre las de Emily Dickinson y Adrienne Rich, formando un linaje poético, un canon de la creatividad femenina.<sup>80</sup> Es evidente que la Crítica Feminista emplaza a Plath en un lugar privilegiado de su canon, donde figuran autoras tanto británicas como americanas, y la considera una fundamental en la tradición literaria femenina. De hecho, a lo largo de los años la crítica especializada ha acercado a Plath—en su doble faceta de poeta y novelista— a otras autoras emblemáticas y que han alcanzado estatus mítico como Emily Dickinson en el ámbito de la literatura americana o las hermanas Brontë y Virginia Woolf en la británica. Esta asociación de Plath con nombres que pertenecen a la literatura escrita en inglés a ambos lados del Atlántico es muy importante para nuestro estudio puesto que nos ocuparemos de analizar cómo Plath queda establecida dentro de los cánones tanto norteamericano como británico.

---

<sup>78</sup> Para más información sobre Judith Shakespeare véase *A Room of One's Own* páginas 54-56 y 131-132.

<sup>79</sup> Ver Anexo 1: Portada de *Shakespeare's Sisters*.

<sup>80</sup> Ver Anexo 2: Portada de *My Life a Loaded Gun: Female Creativity and Feminist Poetics*.

El último aspecto en el que nuestra investigación se acerca a la Crítica Feminista es el relativo al mito que surge alrededor de Plath y que cristaliza especialmente en las décadas de los sesenta y setenta. Se trata de una época en la que se crea una leyenda que será interpretada de acuerdo con los intereses de diferentes posturas teóricas, aunque la Crítica Feminista ha sido especialmente acusada de capitalizar la figura y obra de Plath, por ejemplo Viorica Pâtea escribe “las feministas necesitaban una figura emblemática para enarbolar sus banderas y la leyenda de Plath resulta útil y cómoda, ya que cumplía todas las condiciones necesarias. La convirtieron en símbolo de la mujer que luchó contra los valores patriarcales y el modo de vida tradicional” (41).

Quizá el testimonio más claro de la lectura, interpretación y (re)definición que hace el feminismo del mito de Plath se encuentra en el influyente artículo “A White, Flying Myth: Confessions of a Plath Addict” de Sandra M. Gilbert, publicado por primera vez en 1978, e incluido posteriormente en *Shakespeare’s Sisters*. En dicho artículo Gilbert afirma:

And at last it was being told, the story everyone knows already, and the outlines of history began to thicken to myth. All of us who had read her traced our own journey in hers: from the flashy Women’s House of *Mademoiselle* to the dull oven of Madame, from college to villanelles to babies to the scary skeleton of poems we began to study, now, as if they were sacred writ. (...) The Plath Myth: is there anything legitimate about such a phrase? Is there really, in other words, an identifiable set of forces which nudge the lives and works of women like Plath into certain apparently mythical (or “archetypal”) patterns? In answer (...) I want to suggest that the whole story I have told so far conforms in its outlines to a mythological way of structuring female experience that has been useful to many women writers since the nineteenth century. (247-248)

Al igual que ocurriera con los aspectos anteriormente señalados—representación y canonización—las aportaciones de la Crítica Feminista nos permiten comprender parte del

proceso de mitificación de Plath, pero no resultan suficientes. Es necesario tener en cuenta la información paratextual que ha acompañado en el mercado a las obras de Plath, cuyo estudio en profundidad ha sido desatendido hasta el momento, para explorar dos cuestiones principales. La primera de ellas es cuestionarse hasta qué punto contribuyen a conformar el mito que responde a la visión de la Crítica Feminista de la época y la segunda qué experiencias de Plath como mujer y escritora surgen en estos paratextos constituyéndose así como elementos esenciales de su mito.

### 2.3. El concepto de autor

La publicación de obras de Sylvia Plath en la segunda mitad de los años sesenta coincide con uno de los debates más importantes en el ámbito de los estudios literarios en Francia. Los artículos “La Morte de L’auteur” (1968) de Roland Barthes y “Qu’est-ce qu’un auteur ?” (1969) de Michel Foucault plantean no solo nuevas posturas críticas alrededor del concepto del autor sino también un profundo cambio de perspectiva sobre el texto literario al ser “la primera vez que la polémica no gira en torno a cómo debe ser la obra literaria, sino a cómo debe estudiarse” (Viñas Piquer 437).<sup>81</sup>

El enfrentamiento existente entre críticos como Raymond Picard y Roland Barthes en la escena académica francesa de la época simboliza dos formas muy diferentes de acercarse al texto literario: frente a la crítica tradicional —encarnada por Gustave Lanson— que consideraba al autor como el centro de significado del texto, Barthes acabará proclamando la muerte del autor.<sup>82</sup> En este provocador texto, Barthes rechaza la concepción del autor como faro cuya luz guía la interpretación del crítico, el cual siempre busca la explicación del texto “in the man or woman who produced it, as if it were always in the end, through the more or less transparent allegory of

---

<sup>81</sup> Ambos textos serán publicados con una fecha muy posterior. El ensayo de Barthes se incluirá en *Le Bruissement de la langue* (1986) mientras que el de Foucault forma parte del libro *Dits et Écrits* (1994).

<sup>82</sup> Como indica David Viñas Piquer “el punto de origen de este conflicto se encuentra en el trabajo de Barthes *Le degré zéro de l’écriture* (1953) (...) en 1965 Raymond Picard publica *Nouvelle Critique o nouvelle imposture* para descalificar a

the fiction, the voice of a single person, the *author* ‘confiding’ in us” (1466). El caso de Sylvia Plath y la interpretación de sus obras responde en gran medida a la situación que rechaza Barthes ya que su figura como autora ha sido un elemento esencial en el estudio de sus textos, como describe el crítico francés en su artículo: “the author still reigns in histories of literature, biographies of writers, interviews, magazines as in the very consciousness of men of letters anxious to unite their person and their work through diaries and memoirs” (1466).

A través de los múltiples estudios críticos, biografías y artículos dedicados a Plath se han establecido fuertes vínculos entre la interpretación de sus obras y la autora, a quien se ha otorgado un lugar primordial dentro de la exégesis. No obstante, mientras los críticos se han ocupado de sus obras desde una perspectiva que refuerza su centralidad como autora, este trabajo pretende indagar en el papel desempeñado por los lectores, quienes en el contexto del mercado literario son a la vez consumidores de un producto—ya sea la obra o la autora misma—contenida en un objeto físico—el libro—cuyo aspecto sufre variaciones significativas a lo largo de los años. La presente tesis doctoral se ocupa precisamente de la importancia de estos cambios y transformaciones en el libro, prestando especial atención al lector en tanto que destinatario no solo del texto literario sino también de los mensajes que se transmiten desde los diversos espacios del libro. Dicho de otro modo, el lector/consumidor es receptor principal también del discurso paratextual que supone la antesala al texto literario y que podemos equiparar a este en tanto que ambos comparten ciertas características claves que Barthes expone en su ensayo del modo siguiente: “a text is made of multiple writings, drawn from many cultures and entering into multiple relations of dialogue, parody, contestation but there is one place where this multiplicity is focused and that place is the reader, not, as was hitherto said, the author” (Simon 1469). Como veremos en nuestro análisis, los paratextos ciertamente están compuestos por escrituras múltiples de las que participan distintas ediciones, ya que entre ellas se entabla además un diálogo entre épocas que se actualiza no solo en cada nueva edición, sino

---

Barthes, quien responderá a través de *Critique et vérité* (1966) defendiendo los presupuestos de la *Nouvelle Critique*”



también en cada lector. Seguimos aquí de nuevo a Barthes cuando afirma “the reader is the place on which all the quotations that make up a writing are inscribed without any of them being lost; a text’s unity is not in its origin but in its destination” (Simon 1469). Así, el lector se convierte en la figura donde culmina un diálogo entre ediciones de distinta época, entre distintos momentos de recepción en los que la imagen de Plath y su lugar en el canon literario se están definiendo. No obstante, dada la forma en las que las obras de Plath se han presentado al público en el mercado literario, cabe preguntarse también qué papel desempeñan las ediciones en tanto que vehículos o instrumentos para proponer, actualizar o reforzar en el lector la idea de que la presencia de Plath es fundamental para la interpretación de su textos, como apunta Tracy Brain:

Few critics or readers would dispute the idea that interpretation is affected by foreknowledge. Of course, readers cannot ‘un-know’ what they know, but the packaging of Plath’s work ensures that they are predisposed to ‘know’ as much as possible about the connection between her life and her writing before they even begin to read. (*Other Plath* 8)

Precisamente ese *foreknowledge* o conocimiento previo es el que proporcionan al lector los paratextos y las características físicas de las ediciones, para cuya comercialización se recurre a utilizar como la figura mítica de Plath como reclamo y clave interpretativa, siguiendo de nuevo a Tracy Brain: “In the case of both *The Bell Jar* and the poems, the blunt message, a strange form of a health warning, can only be: this is Sylvia Plath’s own story, do not read as fiction. The reader is not simply purchasing a novel or a book of poems: they are invited to buy an autobiography” (*Other Plath* 7). Ciertamente el efecto en el lector será de aún mayor calado, puesto que recibirá el mensaje de leer la obra como una autobiografía, estableciendo paralelismos

---

(437-438).

entre el texto y la información previamente adquirida sobre Plath. Vemos así que se establece una interesante dinámica entre las figuras del autor y la del lector: a través de los paratextos y de los rasgos materiales de las ediciones se evoca a Plath y se recupera su presencia para aquellos que se disponen a leer su obra. No obstante, como analizaremos más adelante, esta estrategia se lleva a cabo de manera diferente de acuerdo a dos ejes principales: el primero de ellos es el geográfico, limitado en nuestro estudio a Inglaterra y Estados Unidos como espacios literario-culturales distintos, mientras que el segundo es el cronológico.

Por supuesto, es importante subrayar que la identidad de autor que presentan las ediciones de sus obras dista mucho de la realidad, del sujeto biográfico que fue Sylvia Plath. Este hecho nos sitúa en un escenario post-estructuralista en el que el autor se revela como una construcción, el resultado de toda una serie de operaciones textuales y paratextuales. Siguiendo esta línea de argumentación, la figura de Plath que recrean las ediciones de sus obras no se corresponden con la autora real, sino con una creación, como explica Lynda K. Bundtzen:

Michel Foucault's essay "What is an author?" effectively argues that 'the author' is a cultural and critical construct. This is a primary idea of postmodernist theory, which proposes the 'death of the author' as a necessary first step in perceiving Plath's, or any artist's, identity as a textual phenomenon, not a transhistorical category or universal truth in deriving meaning from her works. ("Plath and Psychoanalysis" 46)

De esta manera el artículo de Foucault "Qu'est-ce qu'un auteur?" se inserta en nuestra investigación en tanto que uno de los textos teóricos más relevantes para explorar el concepto de autor. Pronunciado por Foucault inicialmente como conferencia en febrero de 1969 en la Société

Française de Philosophie, dicho artículo alude explícitamente al texto de Barthes y tiene como objetivo ahondar en las implicaciones de la muerte del autor que había proclamado este.<sup>83</sup>

Las reflexiones de Foucault resultan en el concepto de la función-autor, una herramienta teórica de gran valor que nos permite examinar a Sylvia Plath en su dimensión como autora. En primer lugar, debemos volver a las palabras de Lynda K. Bundtzen para enfatizar una de las ideas que vertebran nuestro análisis: el de autor como construcción cultural que no es ni universal ni constante en todos los discursos (Simon 1628).

De este modo se abandonan posturas en las que la identidad del autor se considera fija, objetiva e invariable para dar paso a otras que la consideran como algo que se determina histórica e ideológicamente (Bennet and Royle 127). Por tanto, la identidad de Sylvia Plath como escritora “results from a complex operation whose purpose is to construct the rational entity we call an author” (Simon 1629). Señala también el filósofo francés que dichas operaciones “vary according to the period and the form of discourse concerned. A ‘philosopher’ and a ‘poet’ are not constructed in the same manner and the author of an eighteenth-century novel was formed differently from the modern novelist” (1629). En el presente trabajo nos ocuparemos precisamente del valor que adquieren las variaciones del discurso paratextual y bibliográfico dentro de las complejas operaciones de formación de la idea de Plath como poeta y novelista. Para ello centraremos nuestra atención en elementos que hasta el momento solo críticas como Tracy Brain, Lynda K. Bundtzen o Janet Badia habían señalado como relevantes para comprender la recepción y creación de imagen de Plath: la información que presentan a los lectores las distintas ediciones de sus obras. El resultado es la recuperación del proceso histórico de construcción de la identidad e imagen de Plath como autora que corresponde a la idea de

---

<sup>83</sup> Los lazos entre ambos textos se hacen aún más evidentes en el hecho de que los dos pensadores franceses inician su argumentación con una referencia temporal al “nacimiento” del concepto de autor. Barthes considera el autor como “a product of the our society insofar as, emerging from the Middle Ages with English Empirism, French rationalism and the personal faith of the Reformation, it discovered the prestige of the individual” (1467), mientras que Foucault vincula el surgimiento del autor al momento en que se establecen la propiedad y las regulaciones de *copyright*. Si bien Foucault fecha en finales del siglo XVIII y comienzos del XIX estas regulaciones, como veremos en nuestra sección siguiente, la primera edición de las obras de Shakespeare en 1623 evidencia un claro desarrollo de los

Foucault de que el autor “does not operate in an uniform manner in all discourses, at all times, and in any given culture; it is not defined by the spontaneous attribution of a text to its creator but through a series of precise and complex procedures” (1631).

Otros aspectos destacables relativos a la función-autor que cobran especial relevancia en el caso de Plath son los referentes al marco legal y las cuestiones relacionadas con la propiedad a las que Foucault se refiere: “the ‘author-function’ is tied to the legal and institutional systems that circumscribe, determine, and articulate the realm of discourses” (Simon 1631). Esto resulta importante en tanto que este estudio se basa en la literatura como producto sujeto a unas normas legales que rigen su circulación en el mercado.<sup>84</sup>

Si nos centramos además en las circunstancias particulares que rodean a Sylvia Plath y su obra, estas cuestiones se materializan en primer lugar en las distintas editoriales que publican sus obras pero también, y ciñéndonos ahora más concretamente a la propiedad de las obras, a la situación que se produjo tras su muerte: al fallecer sin haber hecho testamento, todos sus textos pasaron a ser posesión de Ted Hughes y a ser gestionados a través del *Estate of Sylvia Plath*. Los títulos publicados tras la muerte de Plath—incluida su obra más importante, *Ariel* (1965)—fueron el resultado de las decisiones de Hughes sobre los escritos de Plath.<sup>85</sup> Surgen así interesantes interrogantes como por ejemplo ¿hasta qué punto es Plath la autora real de las obras que surgen de la gestión de Hughes?, ¿cómo se presentan estos textos como escritos por Plath?. Dados los límites de este estudio solo nos ocuparemos de *Ariel*, obra cuyas ediciones consideraremos primero como lugares en los que se desarrollan estrategias de legitimación de autoría de Plath. Encontramos así un ejemplo de la característica de la función-autor que Foucault explica como elemento unificador de una producción textual, ya que la figura de Plath como autora sirve para proporcionar cohesión a sus textos, creándose así un *corpus* en el cual

---

conceptos de autoría y propiedad intelectual. Para más información ver Richard Dutton, “The Birth of the Author”, en Cedric C. Brown y Arthur F. Marotti (eds.): *Texts and Cultural Change in Early Modern England* (1997).

<sup>84</sup> Ver Mark Rose *Authors and Owners. The Invention of Copyright* (1993).

“any unevenness of production is ascribed to changes caused by evolution, maturation, or outside influence. In addition, the author serves to neutralize the contradictions that are found on a series of texts” (Simon 1630). En último lugar, Foucault menciona que “discourse that possesses an author’s name is not to be immediately consumed and forgotten; (...). Rather its status and its manner of reception are regulated by the culture in which it circulates” (Simon 1627), afirmaciones que nos permiten vincular la función-autor a la recepción y canonización de las obras de Sylvia Plath. A medida que el nombre de Sylvia Plath adquiere connotaciones canónicas, y por tanto de prestigio literario, el valor de sus textos se incrementa, un doble proceso cuya plasmación en las características físicas y paratextos de sus ediciones constituye el foco del presente estudio.

## 2.4. La Bibliografía Material

Las coordenadas teóricas presentadas hasta el momento encuadran nuestra propuesta en el marco de los desarrollos recientes de los estudios literarios. No obstante, en las páginas de esta tesis doctoral se trasladarán dichas coordenadas al ámbito de la materialidad de los textos, constituyéndose así como un punto de encuentro entre disciplinas cuyas aportaciones se entrelazan para una mejor comprensión del hecho literario y cultural. Como ya hemos indicado anteriormente, los debates sobre el canon literario, la Crítica Feminista o el concepto de autor conforman, junto con otros aspectos tan relevantes como la construcción de la imagen de Plath o su recepción, la constelación que se dibuja en nuestro planteamiento. Un planteamiento que presenta la particularidad de que los mencionados elementos se unen por medio del trazo de la Bibliografía Material: el centro de este análisis es examinar el reflejo de las cuestiones teóricas

---

<sup>85</sup> Quizá con la excepción de *Letters Home*, en la que Aurelia Plath fue la máxima responsable de la selección de cartas publicadas. No obstante, también en este caso fue necesario el consentimiento y la aprobación de Hughes. Ver Tracy Brain “Plath’s Letters and Journals” (2006).

antes referidas en el espacio físico de las ediciones de tres obras representativas en el *corpus* de Sylvia Plath.

Ya desde su origen a finales del siglo XIX, la Bibliografía hunde sus raíces en “a growing awareness of the ways in which the physical evidence in books provides a powerful tool for historical investigation and is relevant to reading the texts contained in them” (Tanselle, *Bibliographical Analysis* 6-7).<sup>86</sup> A pesar de la distancia temporal, estas palabras de Tanselle, que encapsulan la idea fundacional de la disciplina, nos proporcionan la base sobre la que se sustenta el presente trabajo: que los libros son importantes repositorios de significado merecedores de una mayor atención crítica ya que influyen significativamente en la lectura y recepción del texto que contienen, pero también—como mostraremos más adelante—en la representación y canonización de su autor. El creciente interés por la forma del libro y la investigación de este en tanto que artefacto histórico se consolida en 1892 con la creación en Londres de la *Bibliographical Society* y gracias a los esfuerzos de sus miembros para establecer a la Bibliografía como una disciplina dotada de rigor científico, con una metodología y objeto de estudio definidos. Otro hito en su historia lo marca la transición en 1908 hacia la *New Bibliography*, momento en el que el foco de se dirige hacia “the physical evidence of the passage of texts through the printing process” (Tanselle, *Bibliographical Analysis* 15). Por tanto, se toma conciencia crítica de la información que proporcionan los materiales que forman el texto y el proceso de su composición dentro de un marco histórico concreto. De este modo, se identifica la conexión entre la Nueva Bibliografía y lo que posteriormente serán los *Textual Studies*, tal como apunta George Bornstein: “textual scholarship must necessarily always remind us that any embodied form of a text is a contingent product of concrete and historical and economic institutions rather than a transparent conduit of an author’s immediate words” (8). También William Proctor Williams y Craig S. Abbot exponen a este respecto que:

---

<sup>86</sup> Tanselle explica el nacimiento de la conciencia bibliográfica en el panfleto titulado *A Classified Index of the Fifteenth Century Books in the Collection of M.J. De Meyer, Which Were Sold at Ghent in November 1869* (1870) firmado por Henry

The basic commodity for a literary scholar is the text, which is physically embodied in letters written, impressed or transferred onto a surface or encoded on digital form, that is, in a manuscript, book, computer file and so on. (...) No matter what else we know about authors, we must always refer back to the texts they have left us and to the physical forms that have embodied them. (5)

Es esta una idea central para nuestro trabajo, que se ocupa precisamente de las características físicas y los paratextos de las ediciones de Sylvia Plath en tanto que son estas ediciones las formas que sus obras han ido adquiriendo a lo largo de las décadas, formas a través de las que su obra ha circulado y en las que ha sido difundida internacionalmente, aunque para esta tesis doctoral nos limitaremos al mercado británico y americano.

Otro de los cambios destacables que caracterizan a la etapa de la Nueva Bibliografía es que la reflexión sobre la dimensión física de los textos, hasta entonces centrada en incunables, se traslada a documentos del periodo isabelino. La mirada bibliográfica se detiene especialmente en los textos teatrales shakespearianos, sobre los que realiza descubrimientos tan importantes como la existencia de errores en la datación de nueve ediciones en cuarto de estas obras, tal y como demuestra W. W. Greg en 1908.<sup>87</sup> Greg es uno de los nombres más relevantes en el ámbito e historia de la bibliografía y junto con Alfred W. Pollard artífice del cambio de dirección de la disciplina.<sup>88</sup> A su vez, Pollard sitúa las ediciones de las obras de Shakespeare en el centro de un exhaustivo análisis a través del que “not only did he provide careful discussions of the publishing conditions in Shakespeare’s time and offer bibliographical description of the quartos and folios,

---

Bradshaw “for it contains a passage of major significance emphasizing the importance of systematically examining the physical evidence in printed books” (*Bibliographical Analysis* 6)

<sup>87</sup> Estas nueve ediciones en cuarto estaban fechadas en 1600, 1608 y 1619. Investigaciones realizadas sobre su tipografía y el papel utilizado determinaron que todas habían sido realizadas por Thomas Pavier en 1619 (Tanselle, *Bibliographical Analysis* 16).

<sup>88</sup> Pollard es el responsable de dos publicaciones fundamentales: el *Catalogue of Books Printed in the XVth Century Now in the British Museum* (1908) y el *Shakespeare Folios and Quartos* (1909). Mientras la primera de ellas resume la etapa anterior de la disciplina, la segunda marca el nuevo rumbo (Tanselle, *Bibliographical Analysis* 12-18).

but he also showed how physical evidence in the books helps one to understand the circumstances of their production” (Tanselle, *Bibliographical Analysis* 16).<sup>89</sup>

No resulta en absoluto accidental que la legitimación de la Nueva Bibliografía, la redefinición de su objeto y método de estudio se produzca a través de los textos teatrales isabelinos, especialmente dado el valor simbólico y canónico que críticos como Samuel Johnson otorgaron a Shakespeare en el siglo XVIII. Por otra parte, el estado de sus textos, plagados de errores debidos a las circunstancias particulares de su transmisión, ofrecía un campo especialmente fértil para aplicar los planteamientos y herramientas de la Nueva Bibliografía y para la posterior Crítica Textual.<sup>90</sup>

Es posible atisbar ciertos paralelismos entre el caso de Shakespeare y el que nos ocupa, como son la cuestión de los procesos de canonización y construcción de la imagen de autor a través de las características de sus ediciones, o los avatares que rodean a la circulación de sus textos, especialmente tras la muerte de ambos. De hecho, como veremos más adelante, la edición del *First Folio* de Shakespeare en 1623 representa uno de los referentes más claros de nuestro análisis, en tanto que ejemplo paradigmático del libro como vehículo de canonización y representación de autor.<sup>91</sup> El examen crítico del libro en tanto que objeto físico e histórico

---

<sup>89</sup> Ver la obra de Pollard *Shakespeare Folios and Quartos: A Study in the Bibliography of Shakespeare's Plays 1594-1685* (1909).

<sup>90</sup> A este respecto podemos citar las palabras del crítico del siglo XVIII Samuel Johnson: “To have a text corrupt in many places, and in many doubtful is, among the authors that have written since the use of types, almost peculiar to Shakespeare. (...) Books indeed are sometimes published after the death of him who produced them, but they are better secured from corruptions than these unfortunate compositions. (...) But of the works of Shakespeare the condition has been far different: he sold them not to be printed, but to be played. They were immediately copied for the actors, and multiplied by transcript after transcript, vitiated by the blunders of the penman, or changed by the affectation of the player; perhaps enlarged to introduce a jest, or mutilated to shorten the representation; and printed at last without the concurrence of the author” (*apud* McGann *A Critique of Modern* 16)

<sup>91</sup> Sin embargo, es necesario apuntar que los estudios desarrollados por figuras tan destacadas como Fredson Bowers o Charlton Hinman sobre el *First Folio* de Shakespeare y otras obras teatrales publicadas en la época, siguen la tradición bibliográfica y el legado de W.W. Greg en títulos como *The Printing of the First Folio of Shakespeare* (1932) de Edwin Elliott Willoughby, centrándose más en aspectos como la crítica textual, el proceso de impresión y las características físicas de las obras, el papel, cuestiones tipográficas o las marcas de agua como evidencias clave en la identificación de impresores y editores. Podemos citar como ejemplo más representativo *Textual Problems of the First Folio* (1953) de Alice Walker, “Cast-Off Copy of the First Folio of Shakespeare” (1955), *The Printing and Proof Reading of the First Folio of Shakespeare* (1963) o el importantísimo *The Norton Facsimile of the First Folio of Shakespeare* (1968) de Hinman junto con obras como la de Bowers “Shakespeare’s Text and the Bibliographical Method” (1954) o su conferencia pronunciada en 1955 “On Editing Shakespeare and the Elizabethan Dramatists”. Otras publicaciones posteriores que siguen esta línea son *Compositors B and E in the Shakespeare First Folio and Some Recent Studies* (1976) de T.H. Howard-Hill o la más reciente *The First Folio of Shakespeare* (1991) de Peter W. M. Blayne.



alcanza nuevas cotas gracias a nombres como R. B. McKerrow, F. P. Wilson, además de los ya mencionados A. W. Pollard o W.W. Greg, quienes desarrollan una metodología “grounded on a firm and even more thorough understanding of the book as a physical object and involved studying the operation of the book trade, the technical procedures of setting, printing, proofing, binding and selling books” (Proctor Williams and Abbot 2).

El siguiente momento de renovación de la Bibliografía Material abarca desde el periodo posterior a la Segunda Guerra Mundial hasta finales de la década de los sesenta, produciéndose por tanto una coincidencia temporal con la publicación de las tres obras de Plath que componen el *corpus* de este trabajo. Se trata de una época en la que la escena bibliográfica está dominada por la figura fundamental de Fredson Bowers, profesor de la Universidad de Virginia, quien no solo contribuye a afianzar y a reforzar metodológicamente la disciplina, sino que también desempeña un papel crucial en la mayor visibilidad de la misma y en la difusión de sus estudios, gracias en gran medida a numerosas publicaciones y a la creación en 1948 de la revista *Studies in Bibliography*.<sup>92</sup> Bowers es un nombre clave también en la reivindicación del valor de los estudios bibliográficos y la Crítica Textual dentro de la Crítica Literaria, como argumenta en sus conferencias pronunciadas en Cambridge en 1958, dentro de las conocidas como *Sanders Lectures*, recogidas posteriormente en *Textual and Literary Criticism* (1959). Un valor que desde este trabajo trasladamos a la Bibliografía Material y los Estudios Textuales dentro del ámbito de los *Plath Studies*. Tal y como se ha mostrado anteriormente, los estudios dedicados a esta autora se han centrado en gran medida en el texto, relegado a una posición marginal las cuestiones relacionadas con la información presente en el documento: las formas en que los textos de Plath han circulado en el mercado. Nuestro trabajo, por tanto, recupera el interés por las ediciones de Plath en tanto que documentos que presentan unas características físicas concretas, sujetos además a cambiantes circunstancias sociales, literarias e históricas.

---

<sup>92</sup> Como ejemplo de la contribución de Bowers ver *Principles of Bibliographical Description* (1949).

Sin embargo, esta tesis doctoral cobra su auténtico sentido dentro del contexto de transformación que vive la Bibliografía a finales de los años setenta y principios de los ochenta cuando los trabajos de D. F. MacKenzie y Jerome J. McGann “first brought significant attention to the social view and who are still regarded as its most prominent exponents” (Tanselle “Textual Criticism” 84).<sup>93</sup> Las célebres conferencias conocidas como las *Panizzi Lectures* del profesor de Bibliografía y Crítica Textual de Oxford D. F. McKenzie “have reverberated through many of the subsequent discussion of textual matters” (Tanselle “Textual Criticism” 87) y constituyen un auténtico punto de inflexión para la disciplina, incluso según las palabras de Roger Chartier “a brilliant manifesto in favour of an ambitious new definition of bibliography” (“Meaningful Forms” 162). En estas conferencias McKenzie afirma que:

Recent changes in critical theory, subsuming linguistics, semiotics and the psychology of reading and writing, in information theory and communication studies, in the status of the texts and the forms of their transmission, represent a formidable challenge to traditional practice, but they may also, I believe, give to bibliographical principle a quite new centrality. (*Bibliography and Sociology* 12).

McKenzie abre los horizontes de la Bibliografía, proponiendo un enfoque más amplio “in tune with the intellectual temper of the times” (Tanselle “Textual Criticism” 87), acorde con los cambios que tuvieron lugar en el panorama crítico y de los estudios literarios antes dominados por la Nueva Crítica, panorama en el que reivindica el lugar para la Bibliografía y sobre el que argumenta:

It could be argued that we reach the border between bibliography and textual criticism on the one hand and literary criticism and literary history on the other. My own view is

---

<sup>93</sup> Para más información sobre la reevaluación de los postulados de este campo de estudio véase Jerome J.

that no such border exists. In the pursuit of historical meanings, we move from the most minute feature of the material form of the book to questions of authorial, literary and social context. These all bear in turn on the ways in which texts are then re-read, re-edited, re-designed, re-printed and re-published. If a history of readings is made possible only by a comparative history of books, it is equally true that a history of books will have no point if it fails to account for the meanings they later come to make.

*(Bibliography and Sociology 23)*

De este modo, Mackenzie rechaza las fronteras entre disciplinas y subraya las interrelaciones existentes entre la Bibliografía y otras áreas como los Estudios Literarios y muy especialmente la Sociología o la Historia Cultural, al devolver a los textos no sólo la realidad de su materialidad, sino también su temporalidad, su lugar como producto de un contexto histórico-social determinado.<sup>94</sup> Se trata este de un apoyo central para nuestra propuesta, en la que confluyen la Teoría Literaria y la Bibliografía Material con la sociología del texto. Como de aquí se desprende, el análisis de una obra literaria no puede ignorar la realidad de su encarnación material, del sentido detrás de la forma —o formas— en la que se moldea y circula entre los lectores a lo largo del tiempo, como explica Tanselle:

Works can only be produced in the forms (both linguistic and physical) that the social process of publication gives to them and it is in those forms that readers encounter and respond to them (forms that keep changing over time as new publishers and new readers deal with them in different terms). (“Textual Criticism and Literary Sociology” 84)

---

McGann *A Critique of Modern Textual Criticism* (1983)

<sup>94</sup> A este respecto William Proctor Williams y Craigh S. Abbot explican que “Because bibliography and textual criticism are historical disciplines, their rapprochement with criticism as also gained impetus from the historicizing movement in literary studies, as in new historicism and cultural materialism, and the corresponding shift in the

Es precisamente en el sentido de las formas físicas que son las ediciones donde situamos esta tesis doctoral, que nace de la premisa de que las ediciones son vehículos de significado, objetos a través de cuyas características y paratextos es posible reconstruir los procesos de canonización y representación de la poeta Sylvia Plath en los últimos cincuenta años. Otras de las afirmaciones recogidas en estas conferencias que resultan cruciales para nuestro estudio es su nueva concepción de la Bibliografía: “no new names then, but to conceive of the discipline as a sociology of texts is, I think, both to describe what the bibliography is that we actually do and to allow for its natural evolution”, que se caracteriza por “its concern with texts in some physical form and their transmission” (*Bibliography and Sociology* 16, 13).

La idea clave que se desprende es que las formas físicas en las que se encarna el texto tienen sentido.<sup>95</sup> Un sentido que va mucho más allá de los detalles concretos de su producción y se extiende hacia la dimensión social de los textos.<sup>96</sup> En el caso que nos ocupa, trasladamos el foco de la Bibliografía a las ediciones de tres obras de Sylvia Plath, con el objetivo de explorar esa dimensión social en el doble contexto de Estados Unidos e Inglaterra, analizando cómo las diferencias existentes en las ediciones publicadas en ambos lados del Atlántico contribuyen a perfilar una imagen de Plath concreta y el papel que desempeñan en el proceso de canonización de la autora según las distintas formas que van adoptando las ediciones.

Para este propósito nos serviremos de la diferencia fundamental entre las nociones de “código lingüístico” frente a “código bibliográfico”, esta última definida por Jerome J. McGann en *The Textual Condition* (1991) como “material (and apparently least “signifying” or significant) levels of the text” que “are not regularly studied (...) typefaces, bindings, book prices, page format, and all those textual phenomena usually regarded as (at best) peripheral to the text” (12-13). Se establece entonces que “the literary text consists not only of words (its linguistic code) but also of the semantic features of its material instantiations (its bibliographic code). Such

---

orientation of textual studies away from authors and toward social construction and historical contingency, toward textual production and transmission as social phenomena” (4).

<sup>95</sup> Ver Nicholas Barker, *Form and Meaning in the History of the Book* (1990)

bibliographic code may include cover design, page layout or spacing among other factors” (Bornstein *Material Modernism* 6). Por su parte, Peter Shillingsburgh también propone la siguiente explicación de este concepto :

By Bibliographic codes it is usually meant that the appearance of a document—the type fronts, the formatting, the deployment of white space, the binding, the presence or absence of a dust jacket and perhaps also the pricing and the distribution method—all affect a reader’s sense of what kind of text is “contained” in the document. It is said that the bibliographic elements telegraph the readers the ways in which they should read the lexical text (*Gutenberg to Google* 16).

En el análisis que se desarrolla en esta tesis doctoral se otorgará un lugar principal a estos códigos bibliográficos, a su presencia en las ediciones de las obras de Plath en tanto que elementos dinámicos que proporcionan información valiosa para poder explicar el proceso de canonización y representación de esta autora. Hasta el momento, la crítica especializada en Plath se ha ocupado principalmente de los códigos lingüísticos, pero no tanto de los códigos bibliográficos, los cuales conforman otra propuesta de lectura, como explica Jerome J. McGann: “the very physique of the book will embody a code of meaning which the reader will decipher, more or less deeply, more or less self-consciously” (*Textual Condition* 115). Se trata de una realidad material no solo codificada, sino también cambiante y digna de una mayor atención crítica, dada la relevancia que cobran las transformaciones del soporte físico que es cada nueva edición de las obras de Plath: actualizan el texto, presentándolo de una manera que lo hace nuevo a los ojos del lector de cada época. Encuadrar cada edición tanto en su momento histórico como en relación con otras ediciones anteriores nos permite reconstruir los procesos de

---

<sup>96</sup> Ver Roger Chartier “Meaningful Forms”.

canonización y representación en una narración material, paratextual e histórica que se desenvuelve entre el cambio y la permanencia, entre lo variable y lo invariable.

Para finalizar, podemos destacar que el estudio que proponemos sobre Sylvia Plath encuentra antecedentes en la tradición de otros llevados a cabo sobre textos y autores de interés para el enfoque bibliográfico. En primer lugar, los manuscritos medievales cuyo carácter espiritual aúna lo textual con lo no-textual—sus iluminaciones—y lo material, impregnando por completo de sentido religioso la forma del libro. En segundo lugar, la edición del *First Folio* de las obras completas de William Shakespeare (1623) proporciona uno de los apoyos más sólidos para nuestro análisis. Por un lado esta publicación a la que Ben Jonson denomina “monument without a tomb” ilustra de manera significativa los valores de la función-autor expuestos en el apartado previo: el autor como entidad creada desde los principios de la propiedad intelectual, prestigio o valor legitimador de los textos en tanto que obras literarias, resultando en una exitosa operación ideológica y textual que culmina en la canonización de Shakespeare. Desde el punto de vista de la Bibliografía, esta canonización es orquestada a través de sus códigos bibliográficos y de sus características materiales, incluyendo el formato escogido para la edición, la tipografía o el uso del retrato del autor dominando el espacio de la portada: se trata de elementos que cumplen una función de representación.<sup>97</sup> También los paratextos de esta edición están orientados a otorgar a Shakespeare un lugar central como autor, como muestran los múltiples elementos que contienen, entre los que destaca el prólogo de Ben Jonson, donde encontramos los significativos y elocuentes versos en los que se aúna el discurso nacionalista con la canonización del autor: “Triumph, my Britaine, thou hast one to showe / To whom all scenes of Europe homage owe. He was not of an age, but for all time!” Hallamos otros ejemplos en los estudios ya clásicos desarrollados por Jerome J. McGann sobre las lujosas ediciones en cuarto del famoso poema *Don Juan* de Lord Byron frente a otras de la misma obra publicadas en duodécimo.<sup>98</sup> Son

---

<sup>97</sup> Ver Anexo 3: Portada de la edición *First Folio* de las obras completas de Shakespeare (1623).

<sup>98</sup> Ver Jerome J. McGann, *Byron and Romanticism* (2002). Este autor construye su análisis sobre las aportaciones de Hugh J. Luke en su artículo “The publishing of Byron’s *Don Juan*” (1965) acerca de las distintas ediciones de esta

también las palabras de McGann las que señalan la importancia de los códigos bibliográficos en otros autores como William Blake y sus textos iluminados o Emily Dickinson, de quien afirma “the full significance of Dickinson’s writing will begin to appear when we explicate in detail the importance of the different papers she used, her famous ‘fascicles’, her scripts and her conventions of punctuation and page layout. Many of these fundamental matters remain largely mysterious to this day” (*Textual Condition* 86). Adelanta aquí McGann una de las direcciones actuales en los *Plath Studies*, especialmente desde que la atención crítica se ha enfocado en los materiales preservados en los archivos del Smith College, Indiana University o Emory University.

También a lo largo de las páginas de *The Textual Condition* encontramos el nombre de otros autores cuya producción ofrece suelo fértil para el enfoque bibliográfico, tal es el caso de las ediciones seriadas de obras tan significativas como *Vanity Fair* de William Makepeace Thackeray, *Hard Times* de Charles Dickens o las distintas ediciones de *Alice in Wonderland* de Lewis Carroll, de la que explica “the fact that one version was conceived as a publishing event, and the other as a manuscript gift book, sets the bibliographical coding for each version on an entirely different footing” (81).<sup>99</sup> Otras voces como la de George Bornstein han apuntado también a la importancia que cobra la materialidad del texto y del diseño de ediciones en periodos como el modernismo ya que “the major modernists worried continually about those problems and their careers show extraordinary involvement in publishing institutions and textual design” (*Material Modernism* 34). Quizá uno de los nombres más destacados y representativos entre los incluidos en sus estudios sea el de William Butler Yeats ya que “the elaborated designed covers in which Yeats often collaborated with the designer, the carefully meditated page layouts and the thoughtful sequencing continually shift the meanings of the poems (...) even when the

---

obra, sobre las que señala “*Don Juan* in quarto and on hot-pressed paper would have been almost innocent. In a whity-brown duodecimo it was one of the worst of the mischievous publications that have made the press a snare” (202).

<sup>99</sup> En el ámbito español podemos mencionar la figura de Pío Baroja y sus publicaciones seriadas. Ver “La edición de textos con redacciones múltiples” (2005) de M<sup>a</sup> Victoria Pineda González.

linguistic code remains the same” (Bornstein, *Material Modernism* 38).<sup>100</sup> En Yeats encontramos además otro importante precedente para nuestra propuesta, ya que Bornstein presenta un ejemplo concreto de cómo el poema que da título a la colección *The Tower* (1928) varía en su diseño, pero también en las versiones que existen de esta composición poética en el mercado británico y el americano. Por una parte, se subraya que los significados simbólicos y políticos de la portada de la obra diseñada por T. Sturge Moore “existed only for readers looking at the 1928 edition, however, and would be lost to subsequent audiences dependent upon representations of the text in collected editions” (Bornstein, *Material Modernism* 74).<sup>101</sup> Por otra, las versiones de este poema incluidas en las ediciones recopilatorias de poesía de Yeats difieren significativamente en Inglaterra y Estados Unidos “but even those differences pale beside those enforced by the changed bibliographical codes, which remove the volume from its historical and political imbedding and transfer it to a collection which highlights its aesthetic at the expense of the complex politics that it originally displayed” (Bornstein, *Material Modernism* 80).

De este modo, esta tesis doctoral y su enfoque de análisis se encuadra dentro de un campo de estudio concreto, el de la Bibliografía Material y los actuales *Textual Studies*, donde existe toda una corriente de larga tradición de recuperación e interpretación de los elementos y características físicas que componen el documento, así como de la relevancia de los códigos bibliográficos. Los trabajos desarrollados por investigadores pertenecientes a esta disciplina se revelan como antecedentes de nuestro estudio, en el que se entrelazan el interés por la dimensión material de las ediciones y por sus elementos paratextuales para comprender mejor no solo con cuestiones de recepción en cada época, sino también a la manera en que se va forjando una imagen mítica de la autora ligada a un creciente prestigio literario que cristalizará en su consagración dentro del panteón de autores canónicos.

---

<sup>100</sup> Para más información ver George Bornstein *Material Modernism: The Politics of the Page* (2001) o también George Bornstein (ed.), *Representing Modernist Texts: Editing as Interpretation* (1991).

<sup>101</sup> Ver Anexo 4: Portada de *The Tower* (1928) diseñada por T. Sturge Moore.



## 2.5. Gérard Genette y el concepto de paratexto

El mosaico teórico de esta tesis doctoral se completa con uno de los conceptos capitales para nuestra investigación: el de paratexto. Este término comienza a adquirir vigencia en el panorama crítico francés a finales de los años ochenta, cuando en 1987 se publican dos documentos fundamentales que contribuyen a situar a los paratextos dentro del mapa de los estudios literarios. El primero es el número 69 de la prestigiosa revista *Poétique*, dedicado al paratexto y en el que participan destacados miembros de la École des Hautes Études de París.<sup>102</sup> El segundo, y aún más significativo, es la aparición de *Seuils*, obra firmada por Gérard Genette.

Genette, entonces director de la École des Hautes Études, gozaba ya de una dilatada carrera académica y de una brillante reputación como “a major player in contemporary poetics and narrative theory” (Macksey xvii).<sup>103</sup> Junto con nombres como A. J. Greimas, Claude Brémont, Tzvetan Todorov, Roland Barthes o Michel Foucault, Gérard Genette forma parte del grupo de intelectuales asociados al Estructuralismo francés.<sup>104</sup> Su importancia dentro de esta corriente crítica queda plasmada en sus contribuciones a revistas literarias de la época tan relevantes como *Tel Quel* (1960-1982) o *Communications*, cuyo número 8 (1966) está considerado “the manifesto of the emerging French structuralist group, launched by Roland Barthes’s seminal introduction” (Onega 266).<sup>105</sup> En este contexto histórico-teórico surgen las obras *Figures I* (1966), *Figures II* (1969) y muy especialmente *Figures III* (1972), en la que Genette presenta algunas de sus contribuciones más relevantes para la teoría literaria moderna, más concretamente en el área de la narratología.<sup>106</sup>

---

<sup>102</sup> Es importante señalar que esta revista se fundó en 1970 por Tzvetan Todorov, Gérard Genette y Hélène Cixous.

<sup>103</sup> No obstante, esta obra no sería traducida al inglés hasta diez años después. La traducción, a cargo de Jane E. Lewin, vería la luz en 1997 con el título *Paratexts: Thresholds of Interpretation* como parte de la serie *Literature, Culture, Theory* de Cambridge University Press.

<sup>104</sup> En el caso concreto de Michel Foucault resulta necesario recordar que su cercanía a los presupuestos estructuralistas corresponde a las etapas iniciales de su evolución y formación como crítico.

<sup>105</sup> El título de esta introducción y texto fundamental para el estructuralismo francés es “Introduction à l’analyse structurale des récits”, incluida posteriormente en la obra *Poétique du récit* (1977).

<sup>106</sup> Término acuñado por el crítico Tzvetan Todorov en su *Grammaire du Decameron* (1969).

Es en el interior de sus páginas donde Genette expone su teoría del discurso narrativo (*discours du récit*), presentando la diferenciación fundamental entre historia (*histoire*), relato (*récit*) y narración (*narration*).<sup>107</sup> A esta crucial distinción de niveles narrativos le suma Genette la creación de un sistema para el estudio de las relaciones que se establecen entre estos, un sistema basado en las categorías de tiempo (*temps*), modo (*mode*), y voz (*voix*) y que articula a través de una terminología completamente desarrollada que “soon became the lingua franca of the field” (Onega 276).<sup>108</sup>

Por otro lado, a las aportaciones claves de Genette a la narratología es necesario sumarle sus estudios sobre los tipos de relaciones existentes entre dos o más textos, estudios que se enmarcan dentro del concepto literario de transtextualidad. En esta dirección de estudio se insertan las obras *Introduction à l'architexte* (1979), *Palimpsestes: La littérature au second degré* (1982) y el título central para nuestro estudio *Senils* (1987). A este respecto, Genette señala cinco tipos de posibles relaciones entre textos: intertextualidad, paratextualidad, architextualidad, metatextualidad e hipertextualidad. De entre estas relaciones, una de las más influyentes en el campo de la teoría literaria contemporánea es la intertextualidad, término acuñado por Julia Kristeva en 1969, que Genette redefine como “la présence littéraire (plus ou moins littéraire, intégrale ou non) d'un texte dans un autre: la citation, c'est-à-dire la convocation explicite d'un texte, à la fois présenté et distancié par des guillemets, est l'exemple le plus évident de ce type de fonctions, qui en comporte bien d'autres” (*Introduction à l'architexte* 87).<sup>109</sup>

---

<sup>107</sup> Como explica el mismo autor en Figuras III “propongo [...] llamar *historia* el significado o contenido narrativo [...] *relato* propiamente dicho al significante, enunciado o texto narrativo mismo y *narración* al acto narrativo productor y, por extensión, al conjunto de la situación real o ficticia que se produce” (83).

<sup>108</sup> Algunos ejemplos de esta terminología son: analepsis y prolepsis para explorar la cronología del relato, la distinción entre diégesis o mimesis como distintos modos de representación o—uno de los que ha gozado de mayor aceptación—el concepto de focalización. El sistema de focalización de Genette se basa en las propuestas de Jean Pouillon o Tvetan Todorov sobre una tipología de narradores (Onega 276) y diferencia entre distintos tipos: la focalización cero, en la que el narrador lo conoce todo sobre los personajes, la focalización interna—que puede ser fija o múltiple—en la que la voz narrativa es la de un personaje que forma parte de la historia pero tiene un conocimiento restringido, o la focalización externa en la que el narrador es un observador externo cuyo grado de conocimiento es inferior al de los personajes.

<sup>109</sup> Para más información sobre la intertextualidad ver *The Concept of Intertextuality Thirty Years On: 1967-1997* editado por Andrea Bernardelli.

Las obras de Genette *Figures III* (1972) y *Palimpsestes: La littérature au second degré* (1982) siguen siendo obras vigentes y permanecen como hitos dentro del campo de los estudios literarios, y representan dos de las contribuciones centrales de Genette a la teoría literaria moderna. A esto se añade el hecho de ser uno de los pioneros en explorar el terreno de los paratextos como parte de su teoría de la transtextualidad. En palabras de Richard Macksey en su introducción a la traducción al inglés de *Seuils*: “other scholars have studied the literary use of individual paratexts but Genette seems to be the first to present a global view of liminal mediations and the logic of their relation to the reading public” (xx). El alcance del análisis y su exhaustividad en la clasificación de los diferentes tipos y funciones del paratexto han convertido *Seuils* en un título de referencia obligada, en punto de partida de todo estudio de corte paratextual. De hecho, en sus primeras páginas Genette ofrece la definición ya clásica de paratexto:

More than a boundary or a sealed border, the paratext is a threshold or—a word Borges used apropos of a preface—a “vestibule” that offers the world at large the possibility of either stepping inside or turning back. It is an “undefined zone” between the inside and the outside (...) constitutes a zone between text and off-text, a zone not only of transition but also of transaction: a privileged place of a pragmatics and a strategy, of an influence on the public, an influence that—whether well or poorly understood and achieved—is at the service of a better reception for the text and a more pertinent reading of it. (*Paratexts*, 1-2)

La presente propuesta se basa precisamente en reivindicar la relevancia de estos “vestíbulos” para recuperar la información contenida en los diferentes umbrales que llevan hacia los textos de Sylvia Plath, con el fin de explicar su función en los procesos paralelos de canonización, representación y recepción de la autora desde 1960 hasta la actualidad. Siguiendo a

Genette, centraremos nuestra atención en examinar las transformaciones de los paratextos en tanto que espacios que rodean al texto y donde se alojan elementos de naturaleza textual y visual, los cuales, al ser parte integrante del libro como objeto, se encuentran tan sujetos a dinámicas históricas como este: “If, then, a paratextual element may appear at any time, it may also disappear, definitively or not, by authorial decision or outside intervention or by virtue of the eroding effect of time” (Genette, *Paratexts* 6).

A lo largo de esta tesis doctoral estudiaremos en detalle estos elementos que median entre el texto y el lector, elementos que lejos de ser únicamente ornamentales se revelan como zonas de transacción, de (re)negociación donde el valor de Plath se decide en términos económicos y simbólicos. Siguiendo este planteamiento, los paratextos dejan de ocupar su posición marginal o periférica para pasar a ser uno de los ejes principales de nuestro análisis a la vez que centro de toda una serie de operaciones de canonización y de representación en las cuales intervienen palabras e imágenes, bien en forma de ilustraciones en las portadas de los libros o fotografías de la autora.

A este respecto es conveniente recordar la postura de Genette sobre la naturaleza del paratexto:

The question of a paratextual element’s substantial status will be settled, or eluded, here—as it often is in practice—by the fact that almost all the paratexts I consider will themselves be of a textual, or at least verbal, kind: titles, prefaces, interviews, all of them utterances that, varying greatly in scope, nonetheless share the linguistic status of the text. Most often, then, the paratext is itself a text: if it is still not the text, it is already some text. But we must at least bear in mind the paratextual value that may be vested in other types of manifestation: these may be iconic (illustrations), material (for example, everything that originates in the sometimes very significant typographical choices that go into the making of a book), or purely factual. (*Paratexts* 7)

Genette limita de este modo su análisis de los paratextos a aquellos de tipo lingüístico pero otorga valor paratextual a otro tipo de elementos, algunos tan importantes para nuestro estudio como las imágenes, dado su papel fundamental en la construcción, consolidación y proyección del mito alrededor Sylvia Plath. Por otra parte, autores como Jerome McGann han señalado que:

The text/paratext distinction as formulated in *Seuils* will not, by Genette's own admission, explore such matters as ink, typeface paper and various other phenomena which are crucial to the understanding of textuality. They fall outside his concerns because such textual features are not linguistic. (*Textual Condition* 14)

Encontramos aquí una prueba más de cómo la Bibliografía Material resulta un apoyo fundamental para complementar nuestra investigación en torno a las ediciones de Sylvia Plath, ya que nos permite integrar aspectos que quedarían de otra forma excluidos; siguiendo de nuevo a McGann: "all texts, like all other things human, are embodied phenomena, and the body of the text is not exclusively linguistic" (*Textual Condition* 14).

En cuanto a su dimensión lingüística, es evidente que gran parte de las operaciones—o transacciones—simbólicas que tienen lugar en los paratextos se llevan a cabo a través del lenguaje, constituyéndose así como espacios privilegiados para la pragmática. Debido a que los paratextos existen alrededor del texto literario, estos funcionan como mediadores, como contextos que influyen en la interpretación del mensaje literario: más concretamente, en nuestro caso de estudio, en la lectura y recepción de *The Colossus*, *The Bell Jar* y *Ariel*. Además de su aspecto pragmático, el uso especial del lenguaje que se aprecia en ciertos paratextos contiene claros ecos de la retórica clásica, especialmente si tenemos en cuenta que en algunos de estos paratextos el lenguaje se utiliza como instrumento para obtener un claro fin: conseguir que los

lectores compren el libro. Como ya hemos mencionado, no hay nada de inocente o casual en el diseño de las ediciones (Brain, *Other Sylvia* 1), algo que se hace aún más evidente si tenemos en cuenta que las ediciones son las formas en las que el texto circula en el mercado literario, el objeto que se adquiere por medio de una transacción comercial. Los paratextos, como parte integrante de las ediciones, desempeñan un papel fundamental en la manera en que el texto se presenta al lector dentro del marco de una campaña de *marketing* diseñada para obtener ventas del libro:

And although we do not always know whether these productions are to be regarded as belonging to the text, in any case they [the paratexts] surround it and extend it, precisely in order to present it, in the usual sense of this verb but also in the strongest sense: to make present, to ensure the text's presence in the world, its "reception" and consumption in the form (nowadays, at least) of a book. (Genette, *Paratexts* 1).<sup>110</sup>

Para que se produzca la venta, resulta crucial convencer al lector del valor del libro para conseguir que lo compre: en términos de la retórica clásica debe persuadirle—*movere*—utilizando para ello diferentes estrategias, siendo una de las más comunes es la de presentar las palabras de una autoridad, ya sea un crítico literario u otro autor consagrado como avalista o garante de la calidad del texto, en lo que se conoce como *argumentum ab auctoritate* cuando se utiliza como demostración de un argumento en un discurso. Además de esto, es posible establecer conexiones entre las funciones de los paratextos y los otros dos oficios de la retórica: *docere* y *delectare*. El primero de ellos implica instruir al auditorio, algo que se lleva a cabo especialmente en paratextos como introducciones o notas, mientras que el segundo se materializa especialmente por medio de las portadas de los libros o su sobrecubierta—*dust jacket*—a través de la cual se busca agradar

---

<sup>110</sup> En el mercado actual, la aparición de los e-readers y e-books plantea nuevas preguntas sobre la producción, distribución y lectura de los textos en formatos digitales. Estos interrogantes también se extienden al lugar que pasan a ocupar los paratextos en los soportes digitales.

al lector captando así su atención: “The most obvious function of the jacket is to attract attention, using means even more dramatic than those a cover can or should be permitted” (Genette, *Senils* 28). Precisamente la necesidad de seguir siendo relevantes para los lectores en un mercado sometido a la constante llegada de novedades es una de las razones que explican las reediciones de títulos clásicos, que son actualizados de manera periódica y adaptan sus portadas o sobrecubiertas a los gustos estéticos del momento: “with a new edition or a new printing or simply when it seems warranted by some event, such as (and this is the preeminent example) the arrival of a film adaptation; and even for an edition in the process of being distributed, a jacket can be a convenient way of acquiring a new image” (Genette, *Paratexts* 28).

Por tanto, en nuestro análisis se prestará especial atención a las transformaciones paratextuales de distintas ediciones de tres títulos de Sylvia Plath para comprender no solo las estrategias que se utilizadas para conseguir atraer la mirada de distintas generaciones de lectores y persuadirles de que adquieran el libro, sino también su función en la canonización, recepción y representación de Plath. Más concretamente, la presente tesis doctoral se ocupará de lo que Genette denomina *peritext* (peritexto) o incluso *publisher's peritex*, destacando así el papel que desempeñan las editoriales en su diseño:

I give the name publisher's peritext to the whole zone of the peritext that is the direct and principal (but not exclusive) responsibility of the publisher (or perhaps, to be more abstract but also more exact, of the publishing house)—that is, the zone that exists merely by the fact that a book is published and possibly republished and offered to the public in one or several more or less varied presentations. The word zone indicates that the characteristic feature of this aspect of the paratext is basically spatial and material. We are dealing here with the outermost peritext (the cover, the title page, and their appendages) and with the book's material construction (selection of format, of paper, of

typeface, and so forth), which is executed by the typesetter and printer but decided on by the publisher, possibly in consultation with the author. (*Paratexts* 16)

Como se desprende de estas palabras, para comprender los peritextos de las ediciones se hace necesario al incluir en nuestro estudio a las editoriales que han publicado y comercializado las obras en el ámbito anglófono durante las últimas cinco décadas: las británicas Heinemann y Faber & Faber junto con las americanas Alfred A. Knopf, adquirida en 1960 por Random House, y Harper & Row, ahora con el nombre de Harper Collins. Es precisamente de la comparación entre las ediciones de las obras de Plath publicadas por estas editoriales a ambos lados del Atlántico de donde surge el enfoque transatlántico de esta tesis doctoral, una comparación en la que los paratextos no solo reflejan dos geografías literarias, dos cánones nacionales, sino que también revelan las diferencias existentes en el *corpus* de poemas incluidos en las ediciones británicas y americanas de *The Colossus* y *Ariel*.

Para finalizar, este análisis comparte su perspectiva paratextual con otros realizados a comienzos del nuevo milenio por autoras como Tracy Brain, Lynda K. Bundtzen, Janet Badia o Anita Helle. Todas estas autoras han hecho referencia en sus estudios a la importancia de los mensajes presentes en los paratextos de las ediciones de Plath, señalando, como es el caso de Brain, la manera en que perpetúan lecturas biográficas de su obra, mientras que Bundtzen abre su obra *The Other Ariel* (2001) con una serie de consideraciones sobre la primera edición americana de este poemario. Por su parte, Janet Badia realizó su tesis doctoral sobre cómo los paratextos de estudios críticos dedicados a la figura de Plath construyen una imagen determinada de la autora.<sup>111</sup> En último lugar, Anita Helle en su reciente artículo “Reading the Paratexts of Sylvia Plath’s *Unabridged Journals*” (2010) afirma lo siguiente: “examining the text of Plath’s journals through the body of its paratexts is one way of tracking shifts in Plath’s reception” (94). Estas autoras han contribuido a abrir una nueva forma de aproximarse a la obra de Plath,



inaugurando la senda que sigue la presente propuesta. Porque si bien hay paratextos que resultan fundamentales en los *Plath Studies* y que han gozado de gran atención por parte de la crítica, como el prefacio a la edición americana de *Ariel* (1966) firmado por Robert Lowell o la introducción a los *Collected Poems* (1981) escrita por Ted Hughes, también existen muchos otros elementos paratextuales que han sido descuidados o pasados por alto. Será precisamente de estos de los que se ocupa el presente estudio con el fin de reconstruir la narración paratextual—pero también histórica—que despliegan las distintas ediciones de Plath a lo largo de cincuenta años

---

<sup>111</sup> Ver *Private Detail, Public Spectacle: Sylvia Plath's and Anne Sexton's Confessional Poetics and the Politics of Reception*

### 3. MARCO TEMPORAL Y *CORPUS* DE ESTUDIO

Al ser este un estudio en el que nos proponemos investigar la representación y el proceso de canonización de Sylvia Plath a través de las ediciones de sus obras, se hace necesario establecer un claro arco temporal que ayude a acotar el *corpus* sobre el que se desarrollará nuestro análisis. El punto de partida viene marcado por la publicación del que es el primer testimonio material y paratextual de la representación y recepción tempranas de la autora: su ópera prima *The Colossus*, la cual aparece en el mercado británico en 1960. La publicación de este poemario no es, sin embargo, la única razón para designar el año 1960 como el comienzo de nuestra investigación. Existen otros argumentos adicionales para ello, como por ejemplo que esa fecha simboliza la profesionalización de Plath como escritora, ya que es el 10 de febrero de 1960 cuando Plath firma su contrato con la editorial británica Heinemann, interesada en su primera obra. Se trata este de un momento de gran trascendencia para la carrera de Plath, tanto es así que lo refiere en gran detalle en una carta dirigida a su madre y a su hermano escrita el 11 de febrero, solo un día después de su cita con James Machin, editor de William Heinemann:

A little middle-of-the-week letter to pass on some very pleasant news: picture (yesterday) your daughter/sister, resplendent in black wool suit, black cashmere coat, fawn kidskin gloves from Paris (Olwyn's Christmas present) and matching calfskin bag (from Italy)... and of enormous and impressive size, sailing into the notorious York Minster pub on Dean Street in Soho, just off Shaftesbury Avenue, about 12:15 and up to the bar to meet a pleasant half-American, half-Scots young editor for the well-known British publishers, William Heinemann (publishers of Somerset Maughan, Evelyn Waugh, D.H. Lawrence, Erskine Caldwell, etc.) and taking out a pen thereupon and signing on the counter the contract for her first book of poems; namely, *The Colossus*. (*Letters Home* 365-366)

A pesar de su larga experiencia publicando poemas e historias cortas, Plath siente que es tras esta cita en el York Minster Pub cuando realmente se ha convertido en una escritora profesional, tal y como se deduce de la forma en que se despide de su familia en esta carta: “Your new authoress, Sivvy”.<sup>112</sup> Su recién adquirida condición de *authoress* adquiere gran valor para ella ya que representa su entrada en el selecto grupo de escritores publicados por Heinemann, logro aún mayor siendo *The Colossus* una colección de poemas, ya que como ella misma enfatiza: “they do very very few, very few poets at Heinemann” (*Letters Home* 366). Por último, es precisamente en esta carta fechada en 1960 donde encontramos otro motivo para fijar ese año como principio de nuestro estudio sobre la construcción de su imagen: una detallada auto-representación textual de Plath, que cuidadosamente construye su propia imagen como escritora profesional. Este autorretrato pintado por Plath mediante palabras, en unas líneas que se encuentran entre la realidad y la novelización, entronca plenamente con uno de los ejes de nuestra propuesta, orientado a explorar su representación y la creación de su imagen como autora.

El cierre del arco temporal de esta tesis viene determinado por la última edición de otro de los títulos en los que se apoya nuestro estudio, *Ariel* que ha sido reeditada por Faber & Faber en abril de 2015. Se trata de una edición conmemorativa, una edición en sí misma canonizadora y testimonio de la canonicidad de una obra que apareció en el mercado británico el 11 de marzo de 1965, dos años después de la muerte de su autora.

La andadura literaria y crítica de Plath, que se inicia simbólicamente con su carta del 11 de febrero y se materializa con *The Colossus* meses después, desemboca en el presente año, en el que se cumplen el cincuenta aniversario de la publicación de *Ariel*. Entre ambas fechas no ha sido únicamente la fortuna literaria de la autora la que ha sufrido cambios y transformaciones,

---

<sup>112</sup> La mayor parte de las cartas de Plath dirigidas a su madre están firmadas con el diminutivo Sivvy, hecho que críticas como Marjorie Perloff han explorado como indicativo de la relación existente entre madre e hija. Ver Marjorie Perloff, “Sylvia Plath’s ‘Sivvy’ poems: a portrait of the poet as daughter” (1979).

también su imagen ha pasado de ser la de la joven profesional que ella misma representaba en su carta a convertirse en la de todo un mito con claros ecos trágicos. Por todas estas razones, consideramos este año como una fecha adecuada para designar el final de nuestro estudio, que desplaza el foco de atención de los poemas de Plath a los documentos que los han contenido desde 1960 hasta 2015.

Parte nuestra propuesta de la hipótesis de que, a lo largo de este período de poco más de cincuenta años, las transformaciones de los rasgos de las ediciones de Sylvia Plath participan en los procesos de canonización y formación de la imagen de la autora, así como en la recepción de su obra. Como objeto de estudio en sí mismas, las ediciones no han gozado de una atención crítica suficiente, sino que han ocupado un lugar periférico en el mapa general de los *Plath Studies*, situación que esperamos modificar por medio de la presente investigación.

A lo largo de esta tesis doctoral desarrollaremos un análisis cronológico de ediciones enfocado a recuperar su narración material y paratextual nacida en la década de los sesenta que, continuada y enriquecida por consiguientes reediciones, transcurre en una doble vertiente paralela de ediciones británicas y americanas entre las cuales existen tanto puntos de contactos como diferencias. Para ello, adoptaremos una perspectiva comparativa y transatlántica que hasta el momento se ha utilizado para atender sobre todo a las diferencias en el texto, pero que apenas se ha ocupado de las características materiales de las ediciones mismas.

Por otra parte, también podemos señalar que entre 1960 y 2015 se construye y consolida el *corpus* de obras de Plath. Si tenemos en cuenta que esto ocurre en gran medida tras su muerte en febrero de 1963, confirmamos que nos encontramos ante interesante caso de estudio del concepto de función-autor promulgado por Michel Foucault en “Quést-ce qu’un auteur?”.

Con cada publicación de una obra póstuma, el nombre de Plath trasciende la realidad física de la autora para cobrar más fuerza como una realidad legal, un elemento aglutinador, unitario, legitimador. Esta aparente paradoja de ausencia/presencia de Plath durante la conformación de

su canon ofrece además una oportunidad para explorar las estrategias textuales y paratextuales utilizadas para (re)construir su imagen y proyectar su mito.

En lo referente al modo en que el *corpus* de Plath se configura tras su desaparición, es cierto que la gestión—no exenta de polémica—por parte de Ted Hughes y el *Estate of Sylvia Plath* suscita interrogantes directamente relacionados con la concepción tradicional de la *intentio auctoris*, cuestiones que adoptan un cariz muy distinto dentro del marco de los *Textual Studies*, la bibliografía material y la sociología de los textos, acercamientos de los que participa esta tesis doctoral y que centran su atención en la dimensión social que estos adquieren tras su publicación, aspecto crucial para su legitimación.<sup>113</sup>

Desde un punto de vista histórico, podemos dividir la publicación de la obra de Plath en dos momentos claramente diferenciados. El primero de ellos se extiende desde 1960 hasta 1981, dicho de otro modo, de la publicación de *The Colossus* a la aparición de *Collected Poems*. Durante estos veintiún años, y muy especialmente en la década de los setenta, aparecen en el mercado de manera casi constante obras de Plath, un ritmo que se hará más pausado en la segunda fase (1981-2004) entre la publicación de *Collected Poems* hasta *Ariel: The Restored Edition*. Antes de fallecer en 1963, Plath solo había publicado dos obras, el ya mencionado poemario *The Colossus*, que aparece a finales de octubre de 1960 en Inglaterra y en Estados Unidos el 14 de mayo de 1962, y la novela *The Bell Jar* bajo el pseudónimo Victoria Lucas que sale a la venta en Inglaterra en enero de 1963.<sup>114</sup> Solo estos dos títulos son producto de las decisiones de Plath, puesto que tras su muerte Ted Hughes se convierte en responsable principal de ejecutar decisiones sobre su

---

<sup>113</sup> En una línea similar se encuentra la corriente teórica desarrollada a finales de los años sesenta conocida como Estética de la Recepción o *Rezeptionsästhetik*, la cual centra su atención en la recepción del texto y las relaciones que se establecen entre este y el lector como clave de las interpretaciones del mismo. Destacamos a este respecto la figura y aportaciones de Hans Robert Jauss y su concepto de “lector histórico” y “horizonte de expectativas”. Para más información véanse los textos programáticos de esta corriente: la lección inaugural del curso de 1967 en la Universidad de Constanza titulada “La literatura como provocación de la ciencia literaria” y el trabajo de Harald Weinrich *Para una historia literaria del lector* (1967) (*apud* Viñas Piquer, *Historia de la Crítica Literaria* 495).

<sup>114</sup> Esta novela tendrá una segunda edición aún bajo el nombre de Victoria Lucas en septiembre de 1964.

producción hasta que sus hijos Frieda y Nicholas asumen el control del *Estate of Sylvia Plath* en la segunda mitad de la década de los noventa.<sup>115</sup>

Entre 1963 y 1965 la fama de Plath se incrementa notablemente por medio de la difusión de algunos de sus poemas en programas radiofónicos y revistas literarias, pero será tras la aparición de *Ariel* en marzo de 1965 en Reino Unido y—muy especialmente—tras la publicación de este título en Estados Unidos en junio de 1966 cuando Plath alcanza el estatus de mito. Tras el gran éxito de *Ariel*, *The Bell Jar* aparece en el mercado británico por primera vez bajo el nombre de Plath en septiembre de 1966 pero, a pesar de la gran expectación despertada, esta novela no estaría disponible en el mercado americano hasta el 14 de abril de 1971 debido a problemas de índole legal. En el año 1971 coinciden varias colecciones de poemas de Plath, aunque con una manera de distribución y producción muy diferente. Por una parte las ediciones limitadas realizadas de manera más artesanal y con una difusión más limitada a de *Crystal Gazer* y *Lyonese* a través de Rainbow Press, editorial propiedad de Ted y Olwyn Hughes.<sup>116</sup> Por otra, los dos volúmenes en los que Hughes reúne poemas inéditos y la pieza dramática *Three Women* en los dos títulos *Crossing the Water* y *Winter Trees*, últimos poemarios de Plath hasta *Collected Poems* publicados por editoriales reconocidas como Faber & Faber y Harper & Row y aparecieron en los mercados británicos y americanos.<sup>117</sup>

La década de los setenta destaca por ser una de las épocas de mayor intensidad en cuanto a publicaciones bajo el nombre de Sylvia Plath: en diciembre de 1975 Aurelia Plath hace públicas las cartas que le envió su hija entre 1950 y 1963 en *Letters Home*, en el que es uno de los pocos libros que fueron publicados primero en Estados Unidos (diciembre de 1975) y

---

<sup>115</sup> Esto no implica, sin embargo, que fuera no hubiera otros agentes involucrados en la toma de decisiones en relación con la producción de Plath. Jacqueline Rose apunta a este respecto que “the situation becomes even more complex, more difficult, when we add to this scenario Aurelia Plath, Plath’s mother, and Hughes’s sister, Olwyn Hughes (...) To the man-woman (husband-wife) power relation is added the relation between brother and sister, between mother and daughter, and then between each of these protagonists in turn” (*Haunting of Plath* 74-75).

<sup>116</sup> Solo se editaron 400 ejemplares numerados de *Crystal Gazer* y *Lyonese*. Para más información sobre la Rainbow Press visitar <http://www.ann.skea.com/RainbowPress.htm>. Para una descripción de las características materiales y precios de estas ediciones limitadas ver <http://www.ann.skea.com/RainbowList.htm>. Consultado el 29.12.2012.

<sup>117</sup> Ambos títulos se publicaron en Reino Unido y Estados Unidos entre mayo de 1971 y septiembre de 1972.

posteriormente en Inglaterra, ya en abril de 1976.<sup>118</sup> En ese mismo año se publican en Inglaterra *The Bed Book*, libro de Plath para niños y un año después *Johnny Panic and the Bible of Dreams*, que llegaría a Estados Unidos en 1979. En general, la reacción de los críticos ante este último, una colección de relatos, fue bastante negativa y muchos de ellos “found the collection to be generally lacking in literary quality” planteándose además cuestiones relacionadas con “how Plath’s prose writing might affect her literary reputation” (Janet Badia, *Mythology of Readers* 54). Estos debates sobre la calidad de la producción en prosa de Plath y la aparente dicotomía entre los discursos considerados *high brow* y *low brow* que conforman su *corpus* son el puente hacia la nueva década.<sup>119</sup>

En 1981 se publica *Collected Poems*, volumen recopilatorio de sus poemas que marca un punto de inflexión en la fortuna crítica, canonización y recepción de la obra y figura de Sylvia Plath. Ciertamente, la aparición de esta obra parece confirmar el hecho de que Plath había alcanzado ya una estatura poética merecedora de un libro que reflejara las distintas fases de su evolución poética. Al contrario de lo que ocurriera con *Johnny Panic and the Bible of Dreams*, la visión panorámica de la obra de Plath que Hughes ofrece en las páginas de *Collected Poems* recibe una acogida muy positiva por parte de la crítica. Algunas voces como la de Laurence Lerner en su reseña publicada en la revista *Encounter* en enero de 1982 celebran *Collected Poems* como “the

---

<sup>118</sup> En el caso de *Letters Home* se produce una situación interesante desde el punto de vista de los estudios textuales, que incluye la materialidad del texto: la propiedad del documento frente a la propiedad y derechos sobre el texto que contiene. Como explica Jacqueline Rose, Aurelia Plath “had to get permission for their publication from Ted Hughes (since the letters were written by Plath, Aurelia had physical control but the literary copyright goes to the writer of the letters—that is the Estate)” (*Haunting of Plath* 74). Por otra parte, como propietario legal del texto, Hughes tenía control sobre el contenido y extensión del *Letters Home*, así como de las cartas incluidas en el mismo. En una nota aclarativa, Rose expone el difícil proceso de negociación entre Aurelia Plath y Ted Hughes sobre la aparición de este título: “Letters from Hughes to Aurelia Plath (3 and 23 April) indicate that there has been a serious disagreement between them and Aurelia has consulted a lawyer. Hughes explains that on reflection and with advice from friends, especially in the United States he has decided that his privacy was damaged by the book. Hughes finally secured that the book would not be published in England except in a form and at a time he approved” (*Haunting of Plath* 249).

<sup>119</sup> En los últimos años, la evolución de los Plath Studies parece haber encontrado un punto de equilibrio a este respecto. Véase el excelente estudio de Luke Ferrerter *Sylvia Plath’s Fiction: A Critical Study* (2010) en el que su autor afirma: “Plath’s large and multi-generic *oeuvre* is worth knowing and understanding as a whole. (...) In my opinion this fiction is altogether worth reading, enjoying and understanding in its own right. There is no question that it is a crucial and central part of Plath’s complete and complex creative work” (1-2).

most important book of poetry published this year” (*Critical Heritage* 259) o incluso—como escribe Michael Hulse en el *Spectator* el 14 de diciembre de 1981—“the most important collected volume of the last 20 years” (*Critical Heritage* 293). Se trata de valoraciones que no hace más que confirmar el reconocimiento de Plath por parte de los críticos, y anuncian su canonización definitiva, por medio del premio Pulitzer de poesía en 1982, galardón aún mas significativo al ser la primera vez que se otorga de forma póstuma.

Otra consecuencia derivada de la presentación cronológica de su producción poética fue un reavivado interés por la autora, ya que una visión más amplia y completa de sus poemas proporciona nuevas perspectivas para su estudio. De hecho, los críticos parecen coincidir en la necesidad de replantearse muchas de las ideas fuertemente enraizadas sobre la autora y su obra, que habían caracterizado su análisis hasta el momento. Como ejemplo podemos destacar “the received idea of the clever craftswoman producing beautifully shaped objects, almost too beautifully shaped, who suddenly achieved a ‘breakthrough’ into—in the phrase of one of the book’s reviewers—the ‘raw genius’ of the later *Ariel* poems” (Pritchard, *Critical Heritage* 263). Podríamos concluir, entonces, que el año 1981 representa un momento de reflexión sobre los enfoques utilizados hasta entonces para acercarse a la obra de Plath, antesala del estado actual de los *Plath Studies* donde se integra esta tesis doctoral, en el comienzo de una transición que Anita Helle resume de la forma siguiente: “one generation of scholarly and critical activity, in the wake of the *Collected Poems*, framed Plath’s major and minor poems around a set of issues and references, establishing discursive boundaries of ‘juvenilia’ and ‘mature’ work. The present transition and regrouping of *Plath Studies* in what I have generally termed “archival matters” coincides with the turn toward historiographic textual and material research” (*Unravelling Archive* 2).<sup>120</sup>

---

<sup>120</sup> Diversas autoras como Jo Gill o Deborah Nelson coinciden en designar el obra *The Haunting of Sylvia Plath* (1991) de Jacqueline Rose como uno de los títulos que inicia “a major rethinking of Plath’s work” (Nelson, “Plath, History and Politics” 24). Por otro lado, la publicación de tres textos claves *Birthday Letters* (1998) de Ted Hughes, *The Unabridged Journals of Sylvia Plath* (2000) y *Ariel: The Restored Edition* (2004) resultan determinantes para los estudios sobre Plath en el nuevo siglo.



Tras 1981, como resultado del renovado interés por la obra y figura de Plath y el afianzamiento de su posición canónica, siguen surgiendo títulos que se incorporan a la lista de trabajos de la autora como por ejemplo *Journals of Sylvia Plath* en 1982 a cargo de Frances McCullough con la colaboración de Ted Hughes, título que solo fue publicado en Estados Unidos. Algo similar ocurriría con *Selected Poems* (1985), una antología de poemas procedentes de *The Colossus*, *Ariel*, *Crossing the Water* y *Winter Trees* realizada por Ted Hughes, que solo vería la luz en Inglaterra y que se ha convertido en uno de los volúmenes más preciados de la editorial británica Faber & Faber.<sup>121</sup> Ya en los años noventa encontramos un nuevo libro de literatura infantil llamado *The It-Doesn't-Matter Suit* (1996). Las historias para niños escritas por Plath serían recogidas en 2001 en el volumen *Collected Children Stories* donde se incluyen las ya mencionadas “The Bed Book” y “The It-Doesn't-Matter Suit” junto con “Mrs. Cherry’s Kitchen”, aunque este libro solo puede encontrarse en el mercado británico.

A comienzos del nuevo milenio los lectores británicos por fin tienen la oportunidad de leer los diarios de Plath ya que en el año 2000 aparece *The Journals of Sylvia Plath 1950-1962* en Inglaterra, que sería publicado en Estados Unidos con el nombre *The Unabridged Journals of Sylvia Plath*.<sup>122</sup> Se trata de una versión más completa que la ya publicada en 1982, a cargo esta vez de Karen V. Kukil, conservadora asociada de Rare Books en el Smith College. Por último, en 2004 se publica en los dos mercados literarios *Ariel: The Restored Edition*, el poemario más emblemático de Plath recuperando el orden y la selección que ella había designado en el manuscrito original y que Ted Hughes había alterado en su versión de 1965. Lejos de favorecer esta versión más fiel a la *intentio auctoris* sobre el *Ariel* de 1965, Frieda Hughes legitima a través de su introducción

---

<sup>121</sup> Este título no solo ha tenido diversas reediciones (2002 y 2004) sino que también está integrado en la colección *Poet to Poet: An Essential Choice of Classic Verse* (2000). Además de esto se incluye *Selected Poems* entre los títulos elegidos para formar parte de la cuidadísima edición de obras poéticas *Faber 80th Anniversary Edition* celebrar el ochenta aniversario de Faber & Faber en 2009.

<sup>122</sup> Según explica la nota de la editorial en *The Journals of Sylvia Plath*, Hughes comenzó a trabajar en el proyecto de publicar los diarios completos de Sylvia Plath en los años previos a su muerte. En 1997 delega esta tarea en sus hijos, Frieda y Nicholas y abre los dos diarios que había sellado en 1981 y que debían permanecer cerrados hasta el 11 de febrero de 2013. En su introducción, Kukil escribe que “The goal of this new edition of Sylvia Plath’s journals is to present a complete and historically accurate text. The transcription of the manuscripts at Smith College is as faithful to the author’s original as possible”(x).

también la versión de 1965, la cual—nuevamente de acuerdo con los planteamientos teóricos de la sociología de los textos—tras casi cincuenta años de circulación en el mercado, de atención crítica y de recepción por parte de los lectores y estudiosos ha cobrado una dimensión social que a su vez también lo hace legítimo y que ayuda a explicar que, a pesar de las ya conocidas circunstancias que rodearan su publicación inicial, el texto publicado en 1965 siga ocupando aún un lugar central en el *corpus* de Plath.

Desde ambas orillas del Atlántico, desde 1960 hasta hoy, las nuevas incorporaciones a la obra de Plath se han ido entrelazando con reediciones de títulos más alejados en el tiempo que resurgen en el mercado con una nueva reencarnación material, combinando en su forma y aspecto elementos de su predecesora junto con otros propios para atraer a nuevos lectores y mantener su vigencia dentro de la comunidad y del canon literario. No obstante, realizar un análisis profundo de todas las ediciones de los textos de Plath que se han sucedido en los últimos cincuenta años es una labor que sobrepasa con mucho los límites del presente estudio, por lo que centraré mi investigación en los dos poemarios más significativos de la producción de Plath: *The Colossus* (1960) y *Ariel* (1965), obras que he elegido por diversas razones.

La primera de ellas es de índole histórica ya que al ser textos que se publicaron en la primera mitad de los años sesenta su trayectoria en el mercado literario ha sido más dilatada que la de otras que aparecieron posteriormente. Una clara consecuencia de esto que resulta de gran importancia para nuestro estudio es la existencia de un mayor número de reediciones de estos textos, lo que nos permite reconstruir su historia remontándonos a su primera edición y llegando a las última en 2008 y 2015 respectivamente. En segundo lugar, hemos escogido estos dos títulos porque han sido reeditados de manera continuada tanto en Inglaterra como en Estados Unidos, circunstancia que nos permite desarrollar un estudio bidireccional y transatlántico, rastreando las similitudes y diferencias en que se muestra en las ediciones los procesos paralelos de canonización y representación de Plath en dos sistemas literarios distintos pero íntimamente unidos mediante lazos históricos y lingüísticos.

Una mirada más atenta a las fechas de publicación de estas obras permite entrever su doble situación estratégica: por un lado, son piezas clave en la conformación de la incipiente reputación literaria de Plath, pero por otro nos permiten integrar a la autora en los debates críticos de la época que estaban teniendo lugar en Inglaterra y Estados Unidos como parte de las transformaciones en los mapas literarios de ambos países, en dos cánones nacionales en los que Plath pasa a integrarse. Otra razón es que el breve recorrido histórico que hemos ofrecido sobre la formación del *corpus* de Plath revela la existencia de títulos que quedan fuera de nuestro estudio por estar disponibles únicamente en el mercado británico o que por ser publicados en una fecha posterior a 1981 desempeñan un papel menor en la canonización de Plath. Considero que, dado el impacto que *Collected Poems* tuvo en la percepción crítica y en el desarrollo posterior de los *Plath Studies*, podemos considerar este título la culminación del proceso de canonización de Plath, un proceso que iluminan mejor aquellas obras anteriores que perfilaron la reputación literaria, la imagen y el mito de Plath desde sus etapas más tempranas hasta su consagración simbolizada por el premio Pulitzer.

Una última razón, pero no menos importante, es que cada uno de los títulos seleccionados permite comprender un momento diferente de la ascensión literaria y representación de Plath. Partiendo de una primera obra que tuvo un éxito discreto en Inglaterra y que en Estados Unidos “they haven’t bothered to advertise it, so I probably won’t make a penny on it unless I get some award later to call it to the public’s attention” (Plath, *Letters Home* 399), Plath llegó a ser considerada en 1982 por críticos como Dave Smith “almost *the* American woman poet, yet she is featured in British anthologies of their poetry” (*Critical Heritage* 268).<sup>123</sup> Estos dos poemarios obras representan su paso de la periferia al centro del canon y narran la crónica de una mitificación y una consagración literaria. Y es precisamente es esta crónica la que nos proponemos recuperar a partir de las huellas paratextuales en sus múltiples ediciones.

---

<sup>123</sup> Destacamos esta no solo como ejemplo de la ascensión crítica de Plath, sino también del eco que encontraba en las reseñas literarias la tensión entre Estados Unidos e Inglaterra por la situación de Plath en tanto que capital simbólico-literario nacional.

#### 4. EN MITAD DEL ATLÁNTICO: SYLVIA PLATH EN EL CONTEXTO BRITÁNICO Y AMERICANO

La vida de Sylvia Plath transcurrió entre las dos orillas del Atlántico. Desde su nacimiento en Estados Unidos en 1932 hasta su fallecimiento en Inglaterra en 1963 tienen lugar diversos viajes entre ambos territorios. El primero de ellos en 1955, cuando Plath recibe una beca Fulbright para continuar sus estudios en la Universidad de Cambridge, donde conocerá a Ted Hughes en febrero de 1956. Tras su boda, deciden embarcar de nuevo hacia Estados Unidos en 1957, año en el que Plath acepta una oferta de trabajo como profesora en Smith College. Hughes y Plath se instalan posteriormente en Boston, aunque en 1959 toman la decisión de regresar a Inglaterra. Esta vez, ambos poetas deciden mudarse a Londres para aprovechar las oportunidades que les brindaba la capital británica para afianzar sus carreras literarias. Será la última vez que Plath cruzaría este océano.

Desde mi punto de vista, esta situación excepcional de Plath entre dos países y entre dos sistemas literarios ha sido definida de forma muy certera por Tracy Brain, quien establece una muy interesante diferenciación entre el término generalmente utilizado *transatlanticism* y la noción de *midatlanticism*: término que considera más apropiado para describir el lugar de Plath en relación a los dos países donde se desarrollaron su vida y su carrera, también definen el campo de estudio de la presente tesis doctoral: la recepción y canonización de Sylvia Plath en Inglaterra y Estados Unidos, en la doble narrativa que se presenta desde y a través de las ediciones de sus obras en ambos países.

Al mismo tiempo, considero que de esta manera el presente estudio atiende también un aspecto poco analizado hasta el momento, citando de nuevo a Brain: “In spite of her associations with two countries, Plath’s midatlanticism is largely ignored by critics, who contest ownership of

Plath and the ‘facts’ about her life and work by fighting over her nationality, making it one thing or the other, or disregarding the issue of nationality altogether” (*Other Sylvia* 46).<sup>124</sup>

El capítulo que inicio a continuación se centra precisamente en proporcionar una visión general del contexto literario británico y estadounidense para comprender el proceso por el cual Plath pasa a formar parte de ambos y como se afianza su presencia entre los autores más destacados de la época, asentándose así las bases de su canonización. Dedico la primera parte a analizar el panorama literario británico en el periodo 1960-1964: desde la publicación de *The Colossus* hasta la consagración crítica tras sus poemas póstumos. En esas páginas se destaca la relación que se establece entre Plath y el influyente crítico de la época Al Alvarez así como el papel que desempeña Ted Hughes como responsable de la obra de Plath tras el suicidio de la autora.

En cuanto a la segunda parte, me ocupo de cómo se construye el linaje poético entre Sylvia Plath y Robert Lowell, clave para reivindicar a Plath como poeta confesional y, por tanto, como integrante del paisaje poético americano. Esta sección también incluye el movimiento feminista, especialmente en su etapa temprana, para explicar la posición destacada que ocupa Plath en el canon feminista.

#### 4.1. Sylvia Plath en Inglaterra

La aparición del primer poemario de Plath, *The Colossus*, coincide con el inicio de una nueva década aún marcada por las tensiones políticas entre las dos grandes potencias que dominaban el panorama político internacional tras la Segunda Guerra Mundial. La huella dejada por este conflicto en Inglaterra había sido profunda y acontecimientos contemporáneos como la carrera nuclear entre Estados Unidos y la Unión Soviética o la captura de Adolf Eichmann en 1960 no hacían más que acercar a la memoria colectiva los horrores sin precedentes que habían

---

<sup>124</sup> Ver Tracy Brain “Straddling the Atlantic”.

caracterizado esta contienda.<sup>125</sup> Las realidades de la Guerra Fría y los diferentes conflictos bélicos que habían estallado en los años cincuenta, junto con el recuerdo de Hiroshima y Auschwitz, se revelarán inescapables en los sesenta, marcando en gran medida el sentir crítico de la época.<sup>126</sup>

Desde el punto de vista de la literatura, en Inglaterra la década de los cincuenta está definida por los nombres de Kingsley Amis, Philip Larkin, Donald Davie, Elizabeth Jennings, John Wain, Thomas Gunn o Robert Conquest, un grupo poético que fue bautizado como *The Movement* en 1954 por J.D. Scott, editor de la revista *The Spectator* (Morrison 1).<sup>127</sup> Esta corriente literaria junto con los poetas que la integran quedan recogidos en *New Lines* (1956), editada por Robert Conquest y convertida en la antología de referencia de este movimiento poético. En su introducción, Conquest “called for a renewed attention to the ‘necessary intellectual’ component in poetry (Rosenthal *The New Poets* 199).

Solo un año después, aparece la contestación a la antología de Conquest, un nuevo libro titulado *Mavericks* (1957) editado por Howard Sergeant y Dannie Abse en el que se atacaba “The Movement’s ‘lack of motivating impulse’ and the whole English tendency to form poetic cliques. (Rosenthal, *The New Poets* 200). En la misma fecha, Ted Hughes publica *The Hawk in the Rain* (1957), libro que recibió el premio *New York Poetry Center First Publication Award*, otorgado por un jurado compuesto por W. H. Auden, Stephen Spender y Marianne Moore, además del premio *Somerset Maugham*. Fue además aclamado por la crítica, que lo consideró “the most celebrated departure from *The Movement* (...) a collection which displayed the Romantic energy and muscularity (Hughes was compared to Hopkins, Lawrence and Thomas) which the *Movement* had

---

<sup>125</sup> Debemos recordar que la amenaza de una nueva bomba nuclear estaba muy presente en esta época, lo que creaba una sensación de inseguridad constante. Por otra parte, la localización de Eichmann en Argentina y su posterior detención provocaron una gran polémica de la que se hizo amplio eco la prensa de la época y que puso de plena actualidad la realidad del Holocausto. Ver Axelrod “Plath and torture: the cultural contexts for Plath’s imagery of the Holocaust”.

<sup>126</sup> Entre estos conflictos podemos destacar la Guerra de Corea (1950-1953), la Crisis de Suez (1956), el inicio de la Guerra de Vietnam en 1959 y la Crisis de Berlín (1958-1961).

<sup>127</sup> Ver *The Movement: English Poetry and Fiction of the 1950s* (1986) de Blake Morrison, *The Movement: A Study of Contemporary Poetic Tradition* (1989) de Moha Ramanan o los más recientes *The Movement: British Poets of the 1950s*

rejected” (Morrison 244). Hacia finales de los años cincuenta, la poesía de Hughes junto con el éxito de Robert Lowell en Estados Unidos con su *Life Studies* (1959), alimentan nuevos debates sobre la dirección de la lírica británica, debates que cobran fuerza en 1960, cuando la obra de Lowell recibe el *National Book Award* y Hughes publica su segundo libro *Lupercal*.<sup>128</sup>

Estas discusiones laten en la recepción del primer poemario de Plath, publicado ese mismo año. Prueba de ello es que en una de las primeras críticas escritas sobre este libro “The Ransom Note”, Bernard Bergonzi—uno de los principales defensores del *Movement*—califica a Plath como “a young American poetess whose work is most immediately noticeable for the virtuosic qualities of its style” (*Critical Heritage* 32). La réplica por parte uno de los críticos que abogaba con más fuerza por la renovación poética no se hizo esperar.<sup>129</sup> Al Alvarez, entonces crítico del periódico *The Observer*, contesta en su reseña “The Poet and the Poetess”: “Sylvia Plath’s *The Colossus* needs none of the usual throat-clearing qualifications, to wit: ‘impressive, considering, of course, it is a *first* volume by a *young* (excuse me) *American* poetess’”. La ironía aquí utilizada y destacada tipográficamente a través del uso intencional de cursivas es una referencia directa al tono paternalista que encierran las palabras de Bergonzi, pero también “as Bergonzi gave *The Colossus* a good review, one wonders if Alvarez’s irony were not redoubled for fear Plath fall into the ‘wrong’ camp before she was launched as a poet” (Wurst 66). Además de este enfrentamiento entre críticos representantes de corrientes opuestas, de las tensiones entre el cambio y la permanencia, resulta fundamental la clara reivindicación de Alvarez para la obra de Plath: “She steers clear of feminine charm, deliciousness, gentility, supersensitivity and the act of being a poetess. She simply writes good poetry and does so with a seriousness that demands only that she be judged equally seriously” (Wagner-Martin *Critical Heritage* 34). Mediante estas palabras, Alvarez rechaza las apreciaciones de Bergonzi y, sobre todo, demanda una atención

---

(1993) de Jerry Bradley o *The Movement Reconsidered: Essays on Larkin, Amis, Gunn, Davie and their contemporaries* (2011) de Zachary Leader.

<sup>128</sup> Ver “Hughes and his critics” de Alex Davis en *The Cambridge Companion to Ted Hughes*.

<sup>129</sup> La crítica de Bergonzi aparece el 25 de noviembre de 1960 en el *Manchester Guardian* y la de Alvarez el 18 de diciembre en el *Observer*.

crítica seria para la poesía de Plath, a pesar de que su propia reseña resulta un tanto ambivalente cuando escribe sobre Plath que:

it is this sense of threat, as though she were continually menaced by something she could only see out of the corners of her eyes, that gives her work its distinction. She is not, of course, unwaveringly good. At times her feeling weakens, the language goes off on its own and she lands in blaring rhetoric. (Wagner-Martin *Critical Heritage* 35)

En mi opinión, estas líneas resultan muy reveladoras ya nos permiten vislumbrar qué aspectos poéticos resultaban valiosos para Alvarez y cuáles consideraba negativos. Incluso en este momento de recepción tan temprano, este crítico parece adoptar la poesía de Plath como vehículo para sus propios planteamientos poéticos. Su papel fundamental en la recepción de Plath en Inglaterra comienza a perfilarse ya tras la publicación de *The Colossus* cuando su “particularly incisive criticism established Plath on the literary scene in London” (Brennan 16), aunque quizá la crítica más entusiasta sobre la poesía de Plath sea la reseña de A.E. Dyson publicada en la *Critical Quarterly* en 1961, donde expresa que Plath se encuentra “among the best of the poets now claiming our attention: the most compelling feminine voice certainly, that we have heard for many a day” (Wagner-Martin, *Critical Heritage* 37).

La excepcional coincidencia de que dos poetas casados entre sí, él británico y ella americana, hubieran publicado ambos libros de poesía el mismo año no pasó desapercibida para el mundo literario londinense, lo que dio lugar a que tanto Hughes como Plath vieran incrementado el interés por sus obras, pero también las comparaciones entre ambas. Por ejemplo, el ya mencionado crítico literario A.E. Dyson escribe en su reseña de 1961: “Ted Hughes is heroic and violent in his dominating mood, Sylvia Plath brooding and tentative. Their gods are also different. Ted Hughes’s is the god of the tiger, Sylvia Plath’s ‘a chilly god, a god of shades” (Wagner-Martin, *Critical Heritage* 40). También instituciones culturales tan importantes



como la BBC reflejan este interés. Desde los años cincuenta, la radio se había consolidado como de los medios de comunicación más poderosos de la época, ofreciendo a los escritores la posibilidad de adquirir visibilidad en los círculos literarios del momento. Los programas radiofónicos constituían un excelente escaparate para dar a conocer sus últimas composiciones, un lugar de representación y canonización donde su obra se promocionaba por medio de lecturas poéticas y entrevistas, sobre todo en el *Third Programme* de la BBC, agentes que sin duda contribuían a formar y conformar la geografía poética británica (Wurst 39).<sup>130</sup> Hughes y Plath habían estado presentes en las ondas radiofónicas anteriormente, pero su entrevista conjunta de 1961 dentro del marco del programa “Two of a Kind: Poets in Partnership” es el único testimonio de las voces de ambos.<sup>131</sup> Se trata de una conversación en la cual responden a las preguntas de Owen Leeming sobre su obra, su matrimonio y su influencia mutua.<sup>132</sup> Ese mismo año, Plath presenta algunos de sus últimos poemas en una lectura junto con Marvin Kane, donde las composiciones vienen acompañadas de un comentario, esta vez dentro de la serie *The Living Poet* para el *Third Programme*.<sup>133</sup> No obstante, en el contexto mayor de la poesía británica en 1961, era Hughes quien estaba recibiendo más elogios por parte de la crítica, de hecho Al Alvarez consideró su obra *Lupercal* “the best work by a young poet (he) had read since beginning to work in *The Observer*” (*apud* Wurst 106).

También en 1961, solo un año después de escribir “The Poet and the Poetess”, las reivindicaciones de Alvarez sobre la necesidad de una renovación de la poesía británica toman forma definitiva en el ensayo “Beyond the Gentility Principle”, inicialmente publicado en *Commentary* y de manera abreviada en la serie “On Our Time” de la revista *Observer* (Alvarez, *New*

---

<sup>130</sup> Como sigue explicando Wurst: “Developments in radio were vital for the creation of the new post-war audience for poetry in England. The head of the BBC John Lehmann, the BBC producer Douglas Cleverdon, critics and writers like Peter Orr and the ‘Third Programme’ and many others helped make radio a new medium for poetry, giving young poets an important source of revenue as well as access to an increased audience for their work.” (39)

<sup>131</sup> Ver el artículo de Kate Moses “Sylvia Plath’s Voice Anotated” en *The Unravelling Archive* (162-166).

<sup>132</sup> Ver Heather Clark *The Grief of Influence: Sylvia Plath & Ted Hughes* (2010).

<sup>133</sup> Los poemas que Plath lee son “The Disquieting Muses” “Sleep in the Mohave Desert”, “Suicide off Egg Rock”, “Spinster”, “You’re”, “Magi” y “Parliament Hill Fields” (Moses 101).

*Poetry* 16).<sup>134</sup> Se trata de un “intensely personal essay organizing many of the ideas he had long promoted into a massive frontal attack on English poetry since the turn of the century” (Wurst 59). En estas páginas, Alvarez lleva a cabo una revisión del mapa poético en Inglaterra, creando una línea genealógica desde T.S. Eliot hasta Ted Hughes, una línea que ilustra la evolución de la lírica británica por medio de una serie de movimientos de reacción frente a la poética anterior, reacciones que él considera consecuencia de las transformaciones en el clima político.<sup>135</sup>

Una vez ha establecido un marco histórico y literario que le sirve para justificar y legitimar su propia reacción frente a la dirección lírica imperante, Alvarez presenta al *Movement* como “yet another reaction: against wild, loose emotion. The name of the reaction was the *Movement* and its anthology was Robert Conquest’s *New Lines*. (...) It was, in short, academic-administrative verse, polite, knowledgeable, efficient, polished, and, in its quiet way, even intelligent.” Según Alvarez, este tipo de versos se sustentan en el concepto clave de *gentility*: “and gentility is a belief that life is always more or less orderly, people always more or less polite, their emotions and habits more or less decent and more or less controllable (...) an instance which is becoming increasingly precarious to maintain” (*New Poetry* 19, 21). De esta forma, Alvarez prepara el camino para exponer su argumento principal, en el que son fundamentales las circunstancias históricas del momento, las realidades que conforman la actualidad del nuevo escenario mundial:

What, I suggest, has happened in the last half century is that we are gradually being made to realize that all our lives, even those of the most genteel and enislanded, are influenced profoundly by forces which have nothing to do with gentility, decency and politeness.

---

<sup>134</sup> Posteriormente aparecerá también en *Beyond All This Fiddle* (1967)

<sup>135</sup> Gayle Wurst explica que: “Hughes’s work, from the very beginning, displayed the emotion, personal involvement, and disdain for academic style which Alvarez had been hoping to discover, or uncover, as a critic. In addition, Hughes had already broken the bind of what Alvarez saw as English provincialism, for the *Hawk in the Rain* had been published by Harper in America after having won an international competition at the New York Poetry Center” (58).

Theologians would call these forces evil, pshychologists perhaps libido. Either way, they are the forces of disintegration which destroy all standards of civilization. Their public faces are those of two world wars, of the concentration camps, of genocide and, and the threat of nuclear war. (*New Poetry* 22)

Consciente del tono provocador de sus palabras, matiza su propuesta para definir con más exactitud el cambio que considera necesario en la poesía británica:

I am not suggesting that modern English poetry, to be really modern must be concerned with psychoanalysis or with the concentration camps or with the hydrogen bomb or with any other of the modern horrors. I am not suggesting, in fact, that it must be anything. (...) I am, however, suggesting that it drop the pretence that life, give or take a few social distinctions, is the same as ever, that gentility, decency and all the other social totems will eventually muddle through. What poetry needs, in brief, is a new seriousness. I would define this seriousness simply as the poet's ability and willingness to face the full range of his experience with his full intelligence; not to take the easy exits of either the conventional response or choking incoherence. (*New Poetry* 23-24)

No resulta casual que la reivindicación de Alvarez, su demanda de seriedad, sea la misma para la poesía de Plath en su reseña "The Poet and the Poetess" que para la nueva poesía por la que aboga en "Beyond the Gentility Principle".<sup>136</sup> Es más, debemos recordar el uso de la palabra clave *gentility* en ambos textos, ya que "in his review Alvarez already applied what would become

---

<sup>136</sup> En su artículo "Fifty Years On: The Triumph of the Penguin Modern Poets" Wooten explica que el origen del concepto de seriousness que demanda Alvarez "was probably Harold Rosenberg's *The Tradition of the New* (1959), a book which discusses "A New American Painting" and "extremist" artists, and finds that "the test of any of the new paintings is its seriousness – and the test of its seriousness is the degree to which the act on the canvas is an extension of the artist's total effort to make over his experience". (<http://www.the-tls.co.uk/tls/public/article1024506.ece>) Consultado el 26.01. 2013.

the two key words in his critical vocabulary” (Wurst 66). Ambos textos se hilvanan así y ya se anticipan las importantes relaciones que la misma Plath establecerá entre sus poemas y este ensayo fundamental para entender los movimientos de poesía británica en los años sesenta. No obstante, en 1961 es Hughes—y no Plath—quien parece encarnar la nueva actitud que Alvarez cree que necesita la poesía británica, un cambio que ilustra al final de “Beyond the Gentility Principle” por medio del contraste entre “At Grass” de Philip Larkin y “A Dream of Horses” de Ted Hughes: el contraste entre la poética del *Movement* y las nuevas voces.

En 1962, y coincidiendo con el lanzamiento de su serie *The Penguin Poets* en formato *paperback*, la editorial británica Penguin contacta con Alvarez para encargarle la edición de una antología que recogiera los nombres de los nuevos poetas de la época. Resulta evidente la motivación comercial que impulsa esta antología, que es la respuesta de la editorial a una creciente democratización en el consumo de poesía: citando a William Wooten, “Societal changes (...) had created an appetite for affordable new poetry” (“Alchemical” 218). La colaboración de Alvarez con Penguin era claramente lucrativa para ambos: por un lado, Penguin conseguía que la autoridad del crítico del *Observer* legitimara a muchos de los poetas ya publicados en *The Penguin Poets*, aumentando así el prestigio y las ventas de la serie. Por otro, el crítico obtenía la oportunidad de editar una antología que fuera una alternativa a *New Lines* (1956) de Conquest.<sup>137</sup> Para Alvarez, esta antología era la oportunidad de crear un volumen que reflejara y en el que se materializara su visión poética y su propuesta poética frente a la encarnada por el *Movement*.<sup>138</sup> De este modo, en el espacio canónico y canonizador que es una antología, Alvarez selecciona los nombres que considera dignos de formar parte de esta lista.<sup>139</sup>

---

<sup>137</sup> Como reacción a *The New Poetry*, Conquest publicará en 1963 *New Lines 2* donde “He claimed he had been misinterpreted but restated his basic position sturdily. The anthology however, was broadened to include Ted Hughes, Thomas Kinsella, and others who did not fit the original Movement approach” (Rosenthal, *The New Poets* 201).

<sup>138</sup> Esta asociación se refleja en la portada de la antología, donde el logotipo de Penguin se sitúa entre el nombre de Al Alvarez y el de la serie *The Penguin Poets*. Ver Anexo 5: Portada de *The New Poetry* (1962).

<sup>139</sup> No obstante, Alvarez admitiría en su “Preface to the Revised Edition” en 1966: “When *The New Poetry* first appeared a number of reviewers commented on the discrepancy between the generally rather sober verse and the inflammatory introduction. Certainly, the gap was there and perhaps inevitable. The anthology was a collection of

Basta una mirada atenta a estas páginas para comprender que para él las voces poéticas merecedoras de ser recordadas son masculinas, aunque en su “Prefatory Note” Alvarez menciona a Plath—junto con otro joven escritor llamado Peter Porter—y lamenta no haberlos incluidos en el libro alegando que “although living in this country, [they] are not British” (*New Poetry* 15).

En el caso de Plath, se trata esta de una explicación cuanto menos cuestionable cuando Alvarez elige abrir la antología precisamente con una sección dedicada a poetas americanos donde incluye a John Berryman y Robert Lowell, marcando desde el principio la dirección que él desea para la poesía británica ya que, como había escrito sobre ellos en “Beyond the Gentility Principle”: “they were able to write poetry of immense skill and intelligence which coped openly with the quick of their experience experience sometimes on the edge of disintegration and breakdown. Robert Lowell’s latest book *Life Studies*, for example, is a large step forward in this new direction” (*New Poetry* 24-25).

En resumen, a pesar de formar parte del mundo literario británico a principio de los años sesenta, Plath no estaba presente en la antología que señalaba a las voces más importantes de la época. Su nombre había quedado, simbólica y literalmente, en el umbral del canon propuesto por Alvarez, en el paratexto “Prefatory Note” firmado por este crítico. En cambio, su marido Ted Hughes ocupaba un lugar muy destacado en este libro al incluirse veintidós de sus poemas.<sup>140</sup> Por diversas razones, el contexto en el que se publica esta antología difiere del aquel en el que “Beyond the Gentility Principle” ve por primera vez la luz. Desde el punto de vista geopolítico, la tensión existente entre Estados Unidos y La Unión Soviética había alcanzado su punto álgido con la crisis de los misiles cubanos en 1962, haciendo más real que nunca la posibilidad de que un nuevo conflicto estallase y se desencadenara un ataque con armamento nuclear.

---

the poems I most liked from the period, whilst the introduction was, at least in part, an attempt to read the entrails and prophesy the direction poetry might soon take” (20).

<sup>140</sup> Para más información sobre el número de poemas escogidos para esta antología y una explicación más extensa de las negociaciones para poder reproducir alguno de estos ver Wooten “Fifty Years On: The Triumph of The Penguin Modern Poets”.

En este contexto cobran una nueva gravedad y urgencia a las palabras de Alvarez “we no longer have local wars, we have world wars, which involve the civilians quite as deeply as the military. Where once, at worst, regiments of professional were wiped out, now whole cities go” (*The New Poetry* 22). A este respecto, creo que es importante subrayar que la realidad política y poética se entrelazan en uno de los escasos testimonios escritos en los que Plath ofrece “her own insight into her work” (Brennan 10). El breve ensayo titulado “Context”, fechado en 1962, permite conocer los planteamientos de Plath sobre su poesía y sobre cómo esta está relacionada con las inquietudes del momento.<sup>141</sup> Tal y como se aprecia en las siguientes líneas, este ensayo constituye una forma de auto-representación de la Plath en tanto que autora en contacto con la realidad histórica de su tiempo, realidad que incluye en su poesía indirectamente, tras haberla sometido a una profunda transformación lírica:

The issues of our time which preoccupy me at the moment are the incalculable genetic effects of fallout and a documentary on the terrifying, mad, omnipotent marriage of big business and the military in America—“Juggernaut, the Warfare State” by Fred J. Cook in a recent *Nation*. Does this influence my writing? Yes, but in a sidelong fashion. I am not gifted with the tongue of Jeremiah, though I may be sleepless enough before my vision of the apocalypse. My poems do not turn out to be about Hiroshima, but about a child forming itself finger by finger in the dark. They are not about the terrors of mass extinction, but about the bleakness of the moon over a yew tree in a neighbouring graveyard. Not about the testament of tortured Algerians, but about the night thoughts of a tired surgeon. (*Johnny Panic* 92)

---

<sup>141</sup> Hughes incluyó este ensayo en *Johnny Panic and the Bible of Dreams* (1977). La sección de agradecimientos se convierte en un paratexto aún más relevante puesto que explica su origen como una comisión para la prestigiosa revista cultural *London Magazine*.

Esta definición de su propia poética adquiere un nuevo sentido si tenemos en cuenta la situación personal que atravesaba Plath en 1962. Su matrimonio con Hughes ya no era la sólida unión personal y literaria que habían proyectado en “Two of a Kind” solo un año antes. Ahora se encontraba rota en pedazos por la infidelidad de Hughes. Para Plath, comenzaba una nueva etapa personal que vendrá acompañada por una gran productividad, especialmente en el mes de octubre de ese año, y por una necesidad de auto-definirse en tanto que autora y lograr una mayor presencia en el mundo literario. Más segura que nunca de la calidad de sus composiciones, Plath escribe a su madre en un carta del 16 de octubre: “I am a writer... I am a genius of a writer; I have it in me. I am writing the best poems of my life, they will make my name” (*Letters Home* 468).

Apenas quince días después de esta misiva, Plath tendrá una gran oportunidad para dar a conocer estos poemas por medio de una entrevista para el *British Council*. De nuevo, la radio se confirma como el medio de comunicación más importante de la época y un vehículo fundamental para Plath en su decisión de forjarse una identidad poética. La entrevista con Peter Orr en 1962 es un punto de inflexión, un testimonio central para comprender la nueva dirección que Plath había decidido tomar en su poesía. En primer lugar, Kate Moses considera los poemas que Plath lee en esta ocasión “an early anthologizing of *Ariel* poems” (107), y en segundo lugar nos permite comprobar hasta qué punto el ensayo “Beyond the Gentility Principle” se había convertido en un texto de referencia en las conversaciones poéticas de la época: en palabras de Gayle Wurst, “the influence of Alvarez’s essay permeates nearly all of Plath’s comments in her interview as well as Orr’s questions. It is most importantly felt in Plath’s frequently cited comment about the sources of her poetics” (68).

Uno de los ejemplos más significativos de hasta qué punto Plath había asimilado las ideas de Alvarez en su discurso es su respuesta a la pregunta de Orr sobre el estado de la poesía británica contemporánea:

I think it is a bit of a strait-jacket, if I may say so. There was an essay by Alvarez, the British critic: his arguments about the dangers of gentility in England are very pertinent, very true. I must say that I am not very genteel and I feel that gentility has a strangehold: the neatness, the wonderful tidiness, which is so evident everywhere in England is perhaps more dangerous than it would appear on the surface. (Orr 168)

Si la evidente referencia a Alvarez no fuera suficiente, la repetición del término *gentility* y la afirmación “I am not very genteel” no dejan lugar a dudas sobre cuál es su posicionamiento en los debates críticos que habían marcado el comienzo de la década. No obstante, su apoyo público a este crítico no es accidental ni desinteresado. En primer lugar, considero que Gayle Wurst tiene razón cuando apunta que “Alvarez was the one critic Plath knew on a personal basis who had both the inclination to promote her poetry and enough influence to help her move up the ranks thanks to the ‘considerable reputation’ she sought to attain” (80). Si recordamos además el papel de Alvarez como editor de *The New Poetry*, es fácil inferir que Plath está reclamando su lugar en la nueva poesía y en la antología que Alvarez había editado en 1962. Para conseguirlo, Plath no duda en asegurar dos puntos de apoyo centrales para sus nuevos poemas a ambos lados del Atlántico: en Inglaterra, la propuesta de renovación de Alvarez y su rechazo a la poesía “gentil” que había caracterizado al *Movement*. En Estados Unidos, la poesía de Robert Lowell representaba la dirección poética que el crítico había aplaudido en su ya célebre ensayo:

Perhaps this is an American thing: I’ve been quite excited by what I feel is the new breakthrough that came with, say, Robert Lowell’s *Life Studies*, this intense breakthrough into very serious, very personal, emotional experience which I feel has been partly taboo. Robert Lowell’s poems about his experience in a mental hospital, for example, interest



me very much. These peculiar, private and taboo subjects, I feel, have been explored in recent American poetry. (Orr 167)

Aparte del uso deliberado del adjetivo *serious* para calificar la poesía de Lowell, otra evidente referencia a “Beyond the Gentility Principle”, Plath reivindica su condición de americana para auto-vincularse con el mapa poético estadounidense.<sup>142</sup> El resultado es la creación de un doble marco crítico favorable para sus nuevos poemas y para ella misma, al utilizar su posición estratégica de poeta americana afincada en Inglaterra, en palabras de Peter Orr “a poet, as a person who straddles the Atlantic” (167), para situarse dentro de las corrientes de renovación que recorrían la geografía poética de ambos países, de ambos sistemas literarios. En su última colaboración con la BBC el 10 de enero de 1963, Plath realiza una grabación de su reseña de la antología de Donald Hall titulada *Contemporary American Poetry* para el programa *New Comment* (Moses 110). Al igual que ocurre en la entrevista con Peter Orr que acabo de analizar, Plath busca señalar las afinidades y similitudes entre la poesía de los autores incluidos en la antología y su propios poemas: W.D. Snodgrass, Louis Simpson, Robert Bly, James Merrill, James Wright and Galway Kinnel crean una tradición en la poesía americana contemporánea en la que Plath busca un lugar para sí misma.

No obstante, será su muerte el 11 de febrero de 1963 el acontecimiento decisivo para la proyección de la autora y sus poemas en el panorama literario británico. Tras la conmoción causada por la noticia, la revista *Observer* publica “A Poet’s Epitaph” apenas seis días después del suicidio de Plath. Alvarez firma este epitafio, un párrafo en el que ya es posible vislumbrar los términos y el tono mítico que caracterizará la discusión crítica alrededor de la autora a partir de entonces: “But it was only recently that the particular intensity of her genius found its perfect

---

<sup>142</sup> En este momento de la entrevista, Plath también menciona a Anne Sexton, quien había sido nominada para el *National Book Award* por *To Bedlam and Part Way Back* en 1960, obteniendo el galardón por *All My Pretty Ones* en 1962.

expression. For the last few months she had been writing continuously, almost as though possessed.” (*apud* Alexander, *Rough Magic* 335).

La relación entre poesía y muerte es evidente en la naturaleza misma del texto, pero Alvarez además incluirá ecos de las ideas clásicas del poeta en tanto que ser poseído por su don y su propia percepción de la naturaleza violenta como rasgo definitorio de los poemas y de la experiencia poética de Plath. Acompañando el breve epitafio, la revista publica en su número 8955 una fotografía en blanco y negro de Plath junto con sus últimos poemas “Edge”, “Contusion” “The Fearful” y “Kindness”. Alvarez cierra el epitafio afirmando que “[Her final work] represents a total breakthrough in modern verse, and establishes her I think as the most gifted woman poet of her time... The loss to literature is inestimable” (*apud* Alexander, *Rough Magic* 335). En el contexto británico, estas palabras nos traen a la memoria su reacción a la poesía de Hughes pocos años antes. No obstante, tras el suicidio de Plath, este crítico centrará toda su atención en sus últimos poemas, al tomar su muerte en tanto que metáfora de la violencia de la década, elevando a la autora a símbolo del poeta del siglo veinte, de la relación entre los versos y los dilemas sociales, políticos y morales del momento (Wurst 26).

A través del tributo titulado “Sylvia Plath” emitido por la BBC en el marco de su *Third Programme* el 23 de septiembre de 1963, Alvarez interpreta la figura de Plath y sus últimos poemas desde el prisma de los horrores de la época.<sup>143</sup> De nuevo, al igual que ya hiciera en “Beyond the Gentility Principle”, Alvarez utiliza imágenes de tortura y campos de concentración para afirmar que en su poesía Plath “is not just talking about her own private suffering. Instead, it is the very closeness of her pain what gives it a general meaning; through it she assumes the suffering of all the modern victims” (*Beyond Fiddle* 53). Para este crítico, la poesía de Plath es la poesía que refleja el momento.

---

<sup>143</sup> En 1966 Alvarez explicará que concibió el programa “partly as a tribute and partly as an attempt to show how those strange poems should be read. Clearly their newness made some kind of explanation, or hints, seem necessary. The British Council had interviewed her and taped her reading some of her last poems not long before she died. I based my broadcast on those tapes, and planned it as little more than a running commentary” (*Beyond Fiddle* 45).

Si antes eran Robert Lowell y Ted Hughes, ahora es Plath quien con su “determination both to face her most inward and terrifying experiences and to use her intelligence in doing so—so as not to be overwhelmed by them—that she managed to write these extraordinary last poems, which are at once deeply autobiographical and yet detached, generally relevant” (*Beyond Fiddle* 52).<sup>144</sup> Los ecos entre estas líneas y las que Alvarez había dedicado a Robert Lowell y John Berryman en su ensayo “Beyond the Gentility Principle” en 1961 resuenan con fuerza.

Sin embargo, es el valor exegético de este documento lo que convertirá el texto en determinante para la lectura de los últimos poemas de Plath y lo que cimentaría su vigencia en décadas posteriores. Además, Alvarez inserta en su tributo fragmentos de una entrevista inédita realizada a Plath en 1962, fragmentos claramente seleccionados para legitimar las ideas e interpretación del crítico. A este respecto Gayle Wurst afirma: “In Alvarez’s BBC memorial tribute, Plath’s comments on her work and above all, the sound of her voice giving a first yet *posthumous* reading of her ‘strange last poems’ set up the conditions for a myth of the poetess of the Oracle” (89).

Creo que esta última imagen resulta tan acertada como poderosa: la voz, la figura y la poesía de Plath parecen venir de ultratumba, como los mensajes del oráculo de Delfos. Igual que ocurriera en el mundo antiguo, las palabras de la Pitonisa resultan oscuras, su mensaje ha de ser descifrado, por lo que Alvarez se autoerige en intérprete. Las observaciones de este crítico realizan además un retrato poético de Plath y de la evolución de su poesía que permanecerá durante décadas, conjugando la representación y la mitificación de la autora a través de los motivos entrelazados de muerte, violencia y confesionalismo:

In a way, most of her later poems are about just that: about the unleashing of power

---

<sup>144</sup> En las acertadas palabras de Marianne Egeland: “The revised edition from 1966 parades both Sylvia Plath and Anne Sexton as representatives of the depth poetry Alvarez asked for in his introduction (...). Their reputation had in the meantime increased considerably. Still, only the marital status of the two token poets was commented upon, not any of the twenty-six male poets. (54).

about tapping the roots of her own inner violence. There is, of course, nothing so very extraordinary about that. I think that this, in general, is the direction that all the best contemporary poetry is taking. She, certainly, did not claim to be original in the kind of writing she was doing (...) Robert Lowell and Anne Sexton make pretty distinguished company, but I think Sylvia Plath took further than either of them her analysis of the intolerable and the “taboo”. And she did this in a wholly original way. (*Beyond Fiddle* 50-51)

El análisis de Alvarez recupera, de nuevo, sus propias ideas sobre la dirección poética pero va un paso más allá: ahora sitúa a Plath a la vanguardia de la poesía contemporánea, pero señala el valor añadido de la originalidad: si no en la forma de escribir, sí en el alcance de la relación entre la experiencia extrema y sus versos:

The achievement of her final style is to make poetry and death inseparable. One could not exist without the other. And this is right. In a curious way, the poems read as though they were read posthumously. It need not only great intelligence and insight to handle the material of them, but it also took a kind of bravery. Poetry of this order is a murderous art. (*Beyond Fiddle* 57)

Al establecer esta diferenciación entre Plath y sus homólogos americanos, Alvarez está iniciando una estrategia para reclamar a Plath dentro del mapa británico, algo que culminará en 1965, cuando designa a Plath representante de su teoría de la poesía extremista, su propia alternativa—y por tanto la alternativa británica—al confesionalismo americano.<sup>145</sup>

---

<sup>145</sup> Marianne Egeland explica el concepto de *Extremist Poetry* como “the kind of poems that results from the internalizing movement of modern literature, when writers dive even deeper into the subterranean world of psychic isolation ‘to live out in the arts the personal extremism of breakdown, paranoia and depression’ (1965a, 185). Poets familiar with psychoanalysis, who coolly and analytically dissect their own motives and obsessions, who visit their dark or violent sides for the benefit of similarly unshockable readers, are invariably pushed into Extremism. For

Con esta propuesta, Alvarez intenta que el valioso capital cultural en el que Plath se había convertido permaneciese dentro del mapa poético británico, a pesar de ser americana. A través de este tributo radiofónico, la lectura teleológica que realiza Alvarez de los poemas de Plath obtendría una difusión notable en el circuito crítico británico y su influencia sería tal que “emphasizing the equation between Plath’s poetry and suicide which Alvarez’s BBC tribute had established in late September, the October 1963 issue of *The Review* opened with ‘the last poems of Sylvia Plath’ (...) these poems were immediately followed with the transcript of Alvarez’s program” (Wurst 90).

El hecho de que la prestigiosa revista *The Review*, editada por el crítico literario Ian Hamilton, le dedicara un número a Plath implicaba obtener el apoyo de un agente cultural de reconocido prestigio, lo cual benefició a la autora al proporcionarle mayor visibilidad en el espacio literario británico, pero también benefició al crítico, ya que otorgó a su texto “some kind of underground critical currency” (*Beyond Fiddle* 45). Es importante subrayar que *The Review*, en su número especial dedicado a Plath, ofrece un doble marco para los poemas de Plath: el primero de ellos es precisamente de naturaleza paratextual, puesto que la revista presenta en su portada una fotografía de Plath que se convertiría en una de sus imágenes más icónicas. Teniendo en cuenta que la primera fotografía utilizada para la portada de *The Review* había sido la de T. S. Eliot, el hecho de que se distinguiera a Plath en la portada por medio de una imagen implica una intención canonizadora, y da una idea de la visibilidad y relevancia que la autora había adquirido desde su suicidio en febrero de ese mismo año.<sup>146</sup> Además de este marco visual y paratextual, los poemas de Plath incluidos en este número se insertan en el marco textual del programa tributo.

En este número especial de la revista resulta crucial la colaboración de Ted Hughes, quien había mandado no solo los poemas mencionados en el programa emitido por la

---

such writers, all the diverse facets of schizophrenia become as urgent and commonplace as beauty, truth, nature, and the soul were to the Romantics, Alvarez argues. He applauds Robert Lowell for being the most brilliant technician and ‘the poet from whom the whole movement towards Extremism derives’ (1968, 13). Sylvia Plath was his star successor (55).

<sup>146</sup> Ver Anexo 6: Portada de la revista *The Review*.

BBC—“Ariel”, “Fever 103” y “Daddy”—sino también otros inéditos hasta el momento: “Nick and the Candlestick”, “Brasilia”, “Mary’s Song” y “Lesbos” (Hodnick 260). En su papel de heredero de la producción poética de Plath y utilizando su estatus de poeta consagrado en la escena británica, Hughes fue un agente crucial para la difusión de los poemas de Plath en revistas especializadas. Apenas un mes después del suicidio de la autora, el 12 de marzo de 1963, Hughes comenzó a difundir los últimos poemas de Plath, escritos entre finales de 1962 y principios de 1963, a revistas como *Critical Quarterly* o *New Statesman* (Steinberg 121). Los poemas fueron también remitidos y aceptados para su publicación en el número 21 de la revista *Encounter* en octubre de 1963 (Pâtea 283). En una carta fechada en ese mismo día y dirigida a Aurelia y a Warren Plath, Hughes les informa del interés de Faber & Faber por publicar la poesía de Plath y les comunica que ha decidido mandar el manuscrito a esta editorial en vez de a Heinemann (Hughes, *Letters* 225). Faber & Faber, prestigiosa la editorial en la que Hughes había publicado sus propios trabajos en Inglaterra, se convertirá así en otro agente cultural central para establecer a Plath de forma definitiva en el canon literario británico, al ser una editorial que contaba entre sus autores a algunos de los nombres más relevantes de las letras inglesas. Como examinaré en más detalle en el capítulo dedicado a *Ariel*, la labor de Hughes en tanto que albacea literario de Plath fue instrumental para que su última obra obtuviera el reconocimiento que él consideraba que merecía, a la vez que contribuyó a crear una imagen mítica de Plath íntimamente relacionada con—de nuevo—la figura de la poeta- pitonisa del Oráculo: en palabras de Heather Clark, “Hughes in particular often characterizes Plath as possessed, oracular, a vessel through which some ‘other’ poetic spirit speaks. But, as we will see this is the way Hughes thought of poetic inspiration generally” (*Grief of Influence* 171). Al igual que ocurriera en el texto de su tributo radiofónico en 1963, Plath se convierte en la encarnación de una concepción poética concreta, esta vez de Hughes, que retratará a Plath desde la luz de un enfoque mítico-místico que desarrollará tras la publicación de *Ariel*.

Si al comienzo de la época la obra de Plath se situaba en el contexto del enfrentamiento entre los partidarios y detractores del *Movement*, en 1964 la polémica se traslada a las diferencias entre los poemas de Plath y los de Lowell y Sexton. Esto servirá de umbral al que será en 1965, justo tras la aparición de *Ariel* en el mercado británico, uno de los grandes escenarios de la controversia que se desatará, esta vez a ambos lados del Atlántico, entre las voces críticas americanas que consideran a Plath una autora “confesional” y los que apoyan la tesis de Alvarez: que Plath es una autora extremista. No es difícil entrever aquí la disputa por Plath en tanto que capital cultural y literario. Linda Wagner-Martin o Claire Brennan coinciden en considerar el artículo de C.B. Cox y A.R. Jones “After the Tranquilized Fifties: Notes on Sylvia Plath and James Baldwin” instrumental para comprender el estado de la recepción de Plath en el ámbito británico: “Plath’s work, even before the appearance of *Ariel* was of interest, of compelling interest in the world of British letters” (Wagner-Martin, *Critical Heritage* 11). Publicado en *Critical Quarterly* en junio de 1964, este artículo viene precedido por un editorial firmado por A.E. Dyson en el que destaca que: “Sylvia Plath’s poems, written just before her death in 1963, have impressed themselves with the force of myth” (99). En apenas una línea, Dyson encapsula los núcleos centrales de la crítica británica respecto a la obra de Plath a mediados de la década: la relación entre su poesía y su muerte, su carácter personal y autobiográfico, y muy especialmente su carácter mítico. En el artículo mismo, Cox y Jones recuperan otra de las líneas que habían caracterizado los debates alrededor de la poesía desde comienzos de la década: su argumento principal se basa en la representatividad histórica de Plath y James Baldwin, escritores que para Cox y Jones capturan el *zeitgeist*, el espíritu de una época turbulenta muy alejada ya de la aparente calma que había definido a los años cincuenta en Inglaterra. Como apunta Linda Wagner-Martin, “they created the paradigm that Plath and Baldwin were mirroring the violent chaos that life in the 1960s was, much as Eliot’s *The Waste Land* had echoed his culture in the 1920s” (*Critical Heritage* 11).

Plath se sitúa así en el epicentro de la época gracias a unos últimos poemas que “draw their compulsive intensity not so much from their element of naked confession but from this assumption that in a deranged world, a deranged response is the only possible reaction of the sensitive mind” (Cox and Jones 108). Los autores van aún más allá cuando, en su análisis del poema “Daddy” concluyen que “[it] achieves something much more than the expression of a personal and despairing grief. The poem is committed to the view that this ethos of love/brutality is the dominant historical ethos of the last thirty years. The tortured mind of the heroine reflects the tortured mind of our age” (Cox and Jones 112). En esta afirmación se aprecia la huella de Alvarez y de su postura interpretativa, especialmente su idea de que Plath representa el sufrimiento de todas las víctimas de la era, las víctimas de la destrucción masiva de las guerras, la bomba atómica y los campos de concentración. Todos estos factores contribuyeron en gran medida a la recepción de *Ariel* en 1965, un volumen que de acuerdo a las palabras de M.L. Rosenthal:

brought home to many British readers the savage energies and full involvement of experience of which poetry is capable. For the first time, there is serious discussion in England as to whether or not such energies and such poetry are what a realized poetry demands, and one can see a wrenching of opinion into new channels. (*The New Poets* 195)

Para concluir, a lo largo de esta sección he intentado explicar cómo Plath pasa a ocupar un lugar central en el contexto literario británico en la década de los sesenta. Partiendo de la publicación de *The Colossus*, he expuesto la recepción inicial de Plath. Considerada una poeta prometedora pero sin alcanzar el mismo reconocimiento que su marido, Ted Hughes, o que otros poetas americanos ya consagrados como Robert Lowell, Plath se queda literal y simbólicamente en el margen del canon establecido por Alvarez en 1962. Un año después, su muerte y sus últimos poemas desencadenan en enorme interés hacia su poesía y su figura, al



convertirse en el centro de las discusiones críticas sobre la nueva poesía y la relación del poeta con la realidad histórica del mundo que le rodea. Además, Plath se convierte en pieza clave en el pulso crítico que sostienen Inglaterra y Estados Unidos sobre su poesía: en apenas cinco años, Plath traspasa los límites nacionales del debate entre los defensores del *Movement* y los que abogaban por una poesía renovada en Inglaterra para formar parte de las tensiones transatlánticas entre aquellos que consideraban su poesía confesional—y por tanto arraigada en la historia literaria americana—y aquellos que la consideran extremista y profundamente arraigada en el suelo lírico británico.

Finalmente, su posición canónica se va afianzando a medida que va obteniendo apoyos por parte de los agentes culturales más influyentes del momento: Al Alvarez, la BBC, Ted Hughes, Faber & Faber o incluso de publicaciones especializadas representadas por revistas literarias. El resultado es que su nombre adquiere un peso cada vez mayor en el paisaje cultural británico, al ser ahora indispensable en las antologías. A este respecto, Alvarez escribe en el prefacio a su segunda edición de *The New Poetry*:

Some of the self-imposed restrictions of the first editions no longer seem necessary or justified, particularly the decision to include apart from Lowell and Berryman, only British poets. Inexplicably, neither Sylvia Plath nor Anne Sexton were represented in the *Penguin Anthology of contemporary American Verse*. That in itself would have been reason enough to print them here, if it were not also that their work, more than anyone else's, makes sense of my introduction (18).

Solo tres años después de su muerte la presencia de Plath en las antologías se considera inexcusable. En un corto periodo de tiempo, Plath ha pasado a ser considerada en Inglaterra una de los poetas que definen la era desde su posición en el centro del canon poético de la década de los sesenta, como se evidencia en la antología *British Poetry Since 1945* (1970) editada por Edward

Lucie-Smith y publicada significativamente por Penguin Books. En se recogen los poemas de Plath “Blackberrying” “Lady Lazarus” y “Daddy”, situados justo entre de los de Ted Hughes y los de Al Alvarez. El mismo índice de esta antología simboliza así la posición de Plath y su obra en el contexto británico.

## 4.2. Sylvia Plath en Estados Unidos

Cuando la ola del confesionalismo rompe en la orilla británica, críticos como Alvarez reciben y celebran esta nueva tendencia como la alternativa al *Movement*, y a las composiciones de poetas que buscaban “in a strangely superannuated image of English life that seemed to hark back to a pre-1914 ethos, a reassuring and consoling escape from the pressures of the times” (Smith 151). Sin embargo, para comprender mejor la escuela poética a la que se sigue asociando el nombre de Plath, es necesario examinar su origen y evolución dentro de su contexto original: la literatura y sociedad americana en la década de los cincuenta.

Sylvia Plath se traslada a Inglaterra “as the Cold War intensified, and as the threat of nuclear war and radiation poisoning became an even closer reality, she found herself living in England acutely aware of the presence of satellites, hydrogen bomb tests and the global tension points”(Peel *Writing Back* 63). Este escenario contrasta con la situación que vivió la autora en Estados Unidos “during the late 1940s and early 1950s, a period which saw the end of the world war with the Axis power and the beginning of the Cold War with its new set of foes” (Peel 91). No obstante, los años cincuenta no pueden reducirse únicamente a la Guerra Fría. Aunque esta realidad política impregnó todos los distintos aspectos de la época, se produjeron grandes avances tecnológicos, el desarrollo de los medios de comunicación de masas durante un periodo caracterizado también por el crecimiento económico, una estabilidad que impulsa la aparición de una sociedad de consumo, el auge automovilístico y una nueva geografía urbanística con la creación de áreas residenciales a las afueras de las ciudades para alojar a la cada vez mayor clase

media. Se trata de cambios que se producen sobre el tapiz ideológico de unos discursos sociales conservadores cuyos pilares son los valores tradicionales, como la religión y la familia.

Enraizada en dichos discursos y el clima político de la época, se desvela una retórica que se sostiene sobre ideas claves como la vigilancia, la privacidad y la seguridad nacional contra las que reaccionará la poética confesional. Irving Howe bautizó este periodo como de “the Age of Conformity” en su artículo de 1954 y Robert Lowell se refiere a ellos como “The Tranquilized Fifties” en uno de los versos de su poema “Memories of West Street and Lepke”, incluido en *Life Studies* (1959). En resumen, la América de los años cincuenta sirve como marco general para comprender y explicar dos periodos de gran relevancia para este estudio: el primero es el escenario de la formación académica y literaria de Plath. El segundo es el origen de la Escuela Confesional, la línea poética en la que tradicionalmente se incluye a esta autora, junto con nombres como Robert Lowell o Anne Sexton.

La educación poética de Plath se encuadra en las coordenadas del *New Criticism*, la tendencia crítica que a través de obras como *Understanding Poetry* (1938) de Robert Penn Warren y Cleanth Brooks, *The World's Body* (1938), *The New Criticism* (1941) de John Crowe Ransom o el posterior *The Well-Wrought Urn* (1947), también de Cleanth Brooks, “codified many of the new ideas into a coherent approach to literary study and revolutionized the teaching of literature until the end of the 1960s” (Beach 138).<sup>147</sup> Un claro ejemplo de la importancia que estas ideas cobraron en el ámbito educativo, al tiempo que de su importancia en las primeras etapas formativas de Plath como poeta, es que esta recibiera el libro de Warren y Brooks *Understanding Poetry* tras su graduación de *Bradford High School* en 1950 “as her prize for being the outstanding student of her final year” (Peel 32). Sus años como alumna en el *Smith College*, a principio de la década de los cincuenta, corresponden con el auge del *New Criticism* y con “the establishment of

---

<sup>147</sup> Como explicación del gran éxito y la aceptación que encontraron los planteamientos del *New Criticism*, Christopher Beach recurre a las palabras de Terry Eagleton: “The New Criticism evolved at a time when American literature programs were struggling to become professionalized, and when the study of English Literature was attempting to compete with both the sciences and the social sciences as an academic discipline. The New Critical

modernist poetry in the curriculum. Modernism (...) became a metonym for the authority of literary culture and of the literary institution itself' (Britzolakis, *Theatre of Mourning* 73). Durante los años en que Plath estudió en el *Smith College* "Modernism began, in the 1950s to be canonized and institutionalized within the Anglo-American academy" (Britzolakis, *Theatre of Mourning* 13)

La misma Plath refiere en la anteriormente citada entrevista con Peter Orr en 1962 que: "In America, in University, we read—what? —T. S. Eliot, Dylan Thomas, Yeats, that is where we began. Shakespeare flaunted in the background".<sup>148</sup> Resulta muy significativo—y revelador—que los poetas modernistas ocuparan una posición más prominente que Shakespeare en los planes de estudio de la época. El canon literario, de nuevo, aparece como un espacio de poder, una herramienta a través de la cual la autoridad e influencia del *New Criticism*, que se auto-afirma y perpetúa a través de la lista de autores que consagran en las instituciones educativas: "The Metaphysical poets were celebrated as representatives of an Apollonian ideal standard of poetry, while T.S. Eliot, Wallace Stevens and W.H. Auden were seen as contemporary inheritors of this modernist-metaphysical temper" (Britzolakis, *Theatre of Mourning* 73).<sup>149</sup> De hecho, como indica Jo Gill:

Eliot and other key figures of the modernist movement, including Ezra Pound, Joyce and Woolf (the last two proving especially influential for Plath's writing) continued to dominate the canon of twentieth-century literature throughout Plath's school and college years and beyond. They were joined by other 'greats': Auden, Lawrence, Marianne Moore, Wallace Stevens, Thomas and Williams. (*Cambridge Introduction* 16)

---

methodology, with its emphasis on the close reading of short poems provided a 'convenient pedagogical method of coping with a growing student population' particularly in the period following World War II"(138).

<sup>148</sup> Para acceder a la entrevista completa:

[http://www.english.illinois.edu/maps/poets/m\\_r/plath/orrinterview.htm](http://www.english.illinois.edu/maps/poets/m_r/plath/orrinterview.htm). Consultado el 23.02.2013. También se puede escuchar la entrevista en: <https://www.youtube.com/watch?v=S-v-U70xoZM>.

<sup>149</sup> En la misma entrevista, Plath menciona precisamente a John Donne, una referencia que nos remite al lugar central que T.S. Eliot y posteriormente los Nuevos Críticos le otorgan en el canon de la literatura inglesa.

En su conversación con Peter Orr, Plath identifica a sus modelos poéticos, modelos que responden al canon literario que se enseñaba y reforzaba desde las instituciones académicas:

“When I was at College I was stunned and astounded by the moderns, by Dylan Thomas, by Yeats, by Auden even: at one point I was absolutely wild for Auden and everything I wrote was desperately Audenesque”.

Las lecturas que Dylan Thomas realizó en Estados Unidos desde 1950 hasta su muerte en 1953 contribuyeron notablemente a cimentar allí su fama y a convertirle en uno de los nombres británicos más aclamados en la poesía americana. Por otra parte, no es en absoluto casual que W. H. Auden figure de forma tan prominente en el canon poético de mediados del siglo XX en América y en el canon personal de Plath. Tras emigrar a Estados Unidos en 1939, su presencia “in American literary life—as a teacher and lecturer in various colleges and universities, as an actively publishing poet and as the editor of the prestigious *Yale Series of Younger Poet*—made the 1940s and early 1950s the ‘Age of Auden’” (Beach 145).<sup>150</sup> Según Linda Wagner-Martin: “Auden’s position in American poetry of the 1950s equaled that of T. S. Eliot (...) their work marked the apex of New Critical form- ironic, allusive, carefully metered and shaped” (*Literary Life* 84).

Ciertamente, como explica Jo Gill: “the influence of Auden’s work on Plath’s generation of poets cannot be overstated (...) The poet stood for Plath as one the succession of colossal idols, mentors or father figures” (*Cambridge Introduction* 17). Una influencia que se vio sin duda aumentada en 1953, cuando Auden—tras una primera visita en 1940—regresa a Smith College como profesor durante un semestre, cuando coincide con Plath.<sup>151</sup> En este sentido, Plath

---

<sup>150</sup> Auden fue jurado de este premio literario desde 1947 hasta 1959, lo cual nos proporciona una idea clara de su lugar central en la poesía americana.

<sup>151</sup> De acuerdo a la información proporcionada por la página web oficial de Smith College, otros prominentes autores como William Butler Yates, Robert Frost o T.S. Eliot también visitaron el campus. Para más información ver: <http://www.smith.edu/newssmith/winter2008/legacy.php>. Consultado el 23.02.2013. Linda Wagner-Martin en *A Literary Life* relata cómo gracias a su profesora Elizabeth Drew, Sylvia Plath consiguió una entrevista personal con Auden: “Although Plath felt that he was not enthusiastic about her poems, she at least had an interview with him—and her reputation on the Smith campus, and in the area, was as a leading writer” (84). La semana antes de esta entrevista, Plath anota en su diario una descripción de Auden seguida de la frase “God, god, the stature of the man. And next week, in trembling audacity, I approach him with a sheaf of the poems” (*Journals* 180).

comparte su admiración por el trabajo de Auden con otros poetas de la época, los denominados *post-war formalists*, entre los que podemos contar a Richard Wilbur, James Merrill, Howard Nemerov, Anthony Hecht, John Hollander, Donald Justice o William Meredith. Estos formalistas encuentran un lugar en las antologías de la época que “served to solidify the shared vision of an academic or mainstream style” (Beach 14), entre las que destacan *Mid-Century American Poets* (1950) de John Ciardi, *New Poems by American Poets* (1953) de Rolfe Humphries, o *New Poets of England and America* (1957) de Donald Hall, Robert Pack y Louis Simpson. Auden aparece como árbitro literario de la escena poética en tanto que editor del *Criterion Book of Modern American Verse* en 1956, antología que recoge su legado para los jóvenes escritores. Plath y otros autores que se formaron en la década de los años cincuenta “were indeed asked to model, to copy. As we have seen in much of Plath’s college poetry, the well-turned phrase, the attention to an exacting formal pattern and ingenuity with end-rhyme and internal assonance insured her winning college prizes, and some publication in national magazines” (*Literary Life* 84).

No obstante, este modelo no sirve a Plath para establecerse como poeta en su país de nacimiento. Su nombre no aparece en ninguna de estas antologías, cuyas fechas de publicación coinciden aproximadamente con la etapa en la que ella aún estaba trabajando en su primera colección. Una vez terminado, envió—sin éxito—el manuscrito de *The Colossus* al prestigioso premio *Yale Series of Younger Poets*, un certamen que había sido crucial para Adrienne Rich, cuya obra *A Change of World* ganó dicho premio en 1950 y se publicó un año después con un prólogo del mismo W.H. Auden.

En conclusión, durante la primera mitad de los años cincuenta, tanto el canon literario como la poética dominante se explican desde el *New Criticism*. Christopher Beach afirma que “the typical poems produced by academic poets of the 1950s and 1960s reflect strongly the influence of the New Critics and of the more formal poets of the modernist generation (...) They are formal, witty, and impersonal, seeking an elegance of phrasing and often a relaxed or insouciant tone” (145-146). No resulta difícil encontrar paralelismos entre esta práctica y el *Movement*

británico, al estar ambas tendencias marcadas por unos modelos comunes—el nexo Eliot-Auden—y por la herencia modernista. Otra característica compartida es la distancia que establecen los poetas entre sus obras y la realidad histórica y social del momento. Se trata esta de otra consecuencia de la hegemonía del *New Criticism*, sigo aquí a Christopher Beach de nuevo cuando explica que: “during the Cold War the New Criticism provided a convenient means of avoiding an engagement with current social and political issues”, algo que conduce a que “many poets preferred to remain within the relative safety of fixed forms like the sonnet or rhymed quatrain; the social and political conservatism of the period was reflected in the poems themselves, which often avoided taking stylistic, thematic or formal risks” (139, 145).

En la sección anterior analicé las reacciones que el *Movement* desencadenó en algunos críticos británicos, que reclamaron una mayor implicación de la poesía con los eventos históricos contemporáneos, sobre todo a finales de los cincuenta y comienzo de los sesenta. Sin duda, las reivindicaciones de voces como las de Alvarez por una renovación de la poesía tienen su origen en la atenta observación del devenir poético en Estados Unidos, inmerso ya en una profunda revolución: “cracks in the façade of the academic verse favoured by the dominant New Critical school were already beginning to appear (...) hurried along by the work of Berryman, Ginsberg, the Beat Generation and emergent poets such as W.D. Snodgrass” (Gill, *Cambridge Introduction* 20). Esta reacción poética o, como la denomina James Breslin en su obra de 1985 *From Modern to Contemporary: American Poetry 1945-1985*, “the antiformalist revolt” (*apud* Beach 148), tiene su primera manifestación clara en 1956 con la publicación de *Howl and Other Poems* de Allen Ginsberg: “the ‘generation’ that Ginsberg’s poem represented felt alienated from much of American life, and it was ‘Howl’ more than any other poem of the era which captured that spirit of alienation” (Beach 190).

En esa misma fecha, Plath se encontraba ya en Inglaterra durante su primer curso en la universidad de Cambridge, donde conoce a Ted Hughes en febrero, diez meses antes de la aparición del controvertido *Howl and Other Poems*. Aunque sin ser equiparable al revulsivo que

supusieron los versos de Ginsberg para la poesía americana, el inicio de su relación con Hughes marcó un giro en el canon literario personal y en las lecturas de Plath. La influencia de Hughes “reorientó sus intereses literarios en otra dirección. El canon de Wallace Stevens y W.H. Auden (...) es reemplazado ahora por la poesía anglosajona medieval e isabelina, Chaucer y Shakespeare, los mitos nórdicos, celtas y galeses, textos míticos y chamánicos y finalmente por Hopkins, Shakespeare y Yeats” (Pâtea 115).<sup>152</sup>

Mientras en mayo de 1957 tiene lugar en Estados Unidos el juicio por obscenidad contra Lawrence Ferlinghetti, editor de *City Lights Publishers*, por haber publicado *Howl*, Plath se gradúa en Cambridge y vive su primer año de casada con Hughes antes de regresar a Estados Unidos para trabajar como profesora de inglés en el Smith College. Pero al mismo tiempo que San Francisco se convierte en el epicentro de una poesía que rechaza los modelos dominantes, Plath se prepara para enseñar en las aulas de Smith durante siete semanas a “Hopkins, Yeats, Thomas, Auden, Crowe Ransom, E.E Cummings” (*Journals* 358), una lista de autores que respondía a la tendencia literaria más conservadora, al todavía vigente *mainstream* poético.

En febrero de 1959, Plath asiste junto con Anne Sexton a un curso de poesía impartido por Robert Lowell en Boston University. Ese mismo año, antes de establecerse en Inglaterra, ella y Hughes disfrutaron de una estancia en Yaddo, una colonia para artistas situada en Saratoga Springs.

Durante el tiempo que pasa en Yaddo, la influencia más importante para la escritura de Plath no es Lowell, sino el poeta Theodore Roethke, como indica Dianne Middlebrook: “Plath had begun reading the work of Theodore Roethke, whose poetry collection *Words for the Wind* contained a sequence of experimental poems in which he attempted to reproduce the imagery of

---

<sup>152</sup> Linda Wagner-Martin cita a Keith Sagar como fuente para conocer otras lecturas de Plath en esta época: “From Hughes and his friends she learned contemporary Irish Poetry, shamanism, the occult, astrology, D.H. Lawrence, Eastern religion, African art, the bestial, the mystic and, among other things, Robert Graves’ *White Goddess*” (*Literary Life* 86).



mental breakdown” (*Her Husband* 109).<sup>153</sup> En el mapa poético americano, este giro hacia la experimentación y la exploración de paisajes psíquicos se completa y confirma en 1959 con *Life Studies*. Deborah Nelson explica este cambio de la manera siguiente:

The major shift from modernism and revolt against the reigning critical methodology, the New Criticism, was affected by the confessional movement in poetry, launched by Allen Ginsber’s *Howl* (1956) and Robert Lowell’s *Life Studies* (1959). Virtually every major account of late-twentieth century poetics suggests that these works turned poetry away from modernist impersonality and toward a poetic of autobiography and an aesthetic of authenticity. (*Pursuing Privacy* 29)

Nelson califica con gran precisión el efecto de *Life Studies* como “a sea change in twentieth-century American politics”, un impacto que se ve aumentado por el hecho de que cuando publicó este volumen, “Robert Lowell was the most distinguished American poet of his generation. A Pulitzer prize winner and a Library of Congress poet laureate, he commanded the respect of the country’s best poets and most influential critics” (45, 44). Este estatus de Lowell, su situación central en el canon americano del momento, son elementos fundamentales para comprender el impacto de esta obra. Frente a Ginsberg y los *Beat Poets*, que ocupaban una posición marginal en el *establishment* literario de la década de los cincuenta, Lowell era una voz ya consagrada, respetada y celebrada por instituciones y críticos.<sup>154</sup> La reivindicación de una necesidad de cambio, de renovación compartida por los *Beats* y por Robert Lowell son recibidas de manera muy diferente en una situación digna de análisis desde las lógicas de campo literario promulgadas por Pierre Bourdieu y que Cristopher Beach resume de la manera siguiente:

---

<sup>153</sup> Este se publicó en 1958 y recibió diversos premios durante 1959, entre ellos el *Bollingen Prize* y el *National Book Award*, lo cual podría explicar el interés de Plath por este volumen durante su estancia en Yaddo.

<sup>154</sup> Lowell había ganado en 1947 el premio Pulitzer y volvería a ser galardonado con el mismo en 1974.

Like the confessionals, the Beats were responding to the alienating social and ideological structure of America during the Cold War, but their response was framed in very different terms: where the psychic violence of confessional poems was directed inward and largely contained by the use of traditional forms and language, the poetry of the Beats was more outwardly defiant and countercultural, the “howl” of a generation of cultural outlaws. The mainstream literary establishment—which celebrated the work of the confessionals as a socially acceptable expression of personal and social angst—found it more difficult to accept the work of the Beats, which made no concession to traditional codes of language or social behaviour. (190-191)

Desde un punto de vista de las teorías del canon, podríamos afirmar que el marco al que se refiere Beach responde a dinámicas propias de la semiosfera lotmaniana, a los mecanismos que se ponen en funcionamiento para auto-regularse y gestionar los cambios surgidos en el exterior caótico. En este caso concreto, considero que al provenir el cambio de un poeta ya consagrado en el canon del momento, la propuesta confesional de Lowell fuera celebrada por los críticos mientras que la poesía de los *Beats*, a pesar de su influencia, fue calificada de “derivative from William Carlos Williams and the Black Mountain poets and, except for a very few beautifully inward moments (...) uninteresting”, en palabras de M.L. Rosenthal en 1967 (*New Poets* 112).<sup>155</sup> Por su parte, el mismo Lowell la tilda de escapista, como podemos deducir de sus palabras durante una conversación con Al Alvarez en 1968:

Some of the Beats are quite good, but no mass movement like that can be of much artistic importance. It was a way for people to get away from the complexities of life. You've got to remain complicatedly civilised and organised to keep your humanity under the pressures of various governments, not go into bohemian wilderness. (*apud* Pâtea15)

Robert Lowell se convierte en el símbolo del cambio, de la renovación, de la nueva dirección poética. Su composición “Skunk Hour”, el poema que cierra *Life Studies*, “is often cited as the quintessential poem of the confessional movement, though its landmark status is due less to its content (...) and more to its historical place as the first poem to be written in the new style” (Beach 156). Es precisamente en la reseña de *Life Studies* titulada “Poetry as confession” donde M.L. Rosenthal utiliza por primera vez el término *confessional* para referirse a la nueva propuesta de Lowell.<sup>156</sup> Rosenthal califica los poemas de Lowell como “unpleasantly egocentric” y “self therapeutic”, aunque por otra parte aplaude la primera parte del libro como “poems of violent contradiction, a historical overture to define the disintegration of a world (“Poetry as Confession” 64, 66).<sup>157</sup> En el libro, al contrario del correlativo objetivo de T.S Eliot, que dominó la poesía y la crítica del momento, el poeta había estado experimentando con formas más cercanas a la prosa, y revelando material autobiográfico sobre sus familia y sus enfermedades mentales (Egeland 56).<sup>158</sup> Se trata de un cambio de paradigma poético derivado de “a deep dissatisfaction with inherited models of language and form. Robert Lowell, for example, remarked that while poets had become extremely proficient at writing in set forms, such writing no longer seemed relevant to the conditions of contemporary life” (Beach 148).<sup>159</sup>

---

<sup>155</sup> Es muy significativo que el mismo Rosenthal sitúe a Allen Ginsberg en el capítulo dedicado a “Other confessional poets”, una decisión que confirma los lazos entre las composiciones poéticas.

<sup>156</sup> Él mismo explicará en 1967 que “Confessional poetry is a poetry of suffering. The suffering is generally ‘unbearable’ because the poetry so often projects breakdown and paranoia. Indeed the psychological condition of most of the confessional poets has long been the subject of common literary discussion (...) for their problems and confinements in hospitals are quite often the specific subjects of their poems” (*The New Poets* 130). Aunque existen otras definiciones del término confesional, considero una de las más completas y apropiadas la proporcionada por Elizabeth Gregory al principio de su ensayo “Confessing the Body: gendered politics”: Confessional poetry draws on the poet’s autobiography and is usually set in the first person (...) The work dwells on experiences generally prohibited expression by social convention: mental illness, intra-familial conflicts and resentments, childhood traumas, sexual transgressions and intimate feelings about one’s body are its frequent concerns. The transgression involved in naming the forbidden gives rise to the term ‘confession’, which, via its religious, psychoanalytic and regal associations, summons up ideas of sin, mental breakdown and criminality” (34).

<sup>157</sup> La crítica se publica en el número 189 de *The Nation* (pp. 154-155) el 19 de septiembre de 1959. Posteriormente se incluirá en el volumen *The Critical Response to Robert Lowell* editado por Steven G. Axelrod en 1999. Las referencias de página se refieren a este volumen.

<sup>158</sup> Elizabeth Gregory señala que “Because his prominent New England family tree includes the poets James Russel Lowell and Amy Lowell, his family stories might be understood already to be part of the public realm, as Elizabeth Bishop suggested in a 1957 letter to Lowell (1994:351)” (44).

<sup>159</sup> A este respecto resulta interesante reproducir las palabras de Lowell, recogidas también por Christopher Beach: “The writing seems divorced from culture somehow. It’s become too much something specialized that can’t handle much experience. It’s become a craft, purely a craft, and there must be some breakthrough back into life” (149).

No es difícil reconocer los ecos de estos argumentos en las reivindicaciones de Alvarez para la poesía británica analizados en la sección anterior: se identifican así puentes entre ambos mapas poéticos, similitudes que llevan a pensar en un *Zeitgeist* literario y geopolítico común, ambos producto de la herencia compartida de la Segunda Guerra Mundial.

Autoras como Deborah Nelson consideran “Skunk Hour” “an epochal poem poised at a generational and temporal shift” (*Pursuing Privacy* 47), un poema que surge en medio de “the ever-growing threat of the Cold War and an increasingly paranoid, atomised, geographically dispersed American culture” (Bigsby and Temperley 255). Su aparición a finales de la década de los cincuenta da origen a la escuela confesional y marca un hito en el desarrollo de la lírica americana. Se trata del comienzo de un nuevo periodo poético, tal y como recogen las antologías publicadas en 1960: *The New American Poetry* de Donald Allen o el estudio de M.L. Rosenthal *The Modern Poets: A Critical Introduction*.<sup>160</sup> Estas publicaciones no solo eran espejo de los cambios en la poesía, también constituyen una reacción a *New Poets of England and America* (1957), obra editada por Donald Hall, Louis Simpson y Robert Pack, la cual había sido asociada con “the so-called ‘mainstream’ verse” e identificada con “an unacceptably ‘academic’ trend in American poetry” (Temperley and Bigsby 257).<sup>161</sup> Por su parte, la antología de Allen se erigió como representante de la renovación, de la nueva poesía:

Showing the American reading public that there was a rebellious, adamantly American experimental verse tradition well under way in American letters (...) Representing the polar opposite of the values and reading strategies championed by the New Critics, the

---

<sup>160</sup> También en 1960 se publica *The Divided Self: An Existential Study in Sanity and Madness* del psiquiatra británico R.D. Laing, manual que gozaría de gran difusión y popularidad en la época. El interés por el discurso psiquiátrico se une así a la fascinación por el discurso psicoanalítico: ambos entroncan fuertemente con los postulados del confesionalismo.

<sup>161</sup> Esta asociación fue alimentada por el hecho de que la introducción de esta antología está firmada por Robert Frost, uno de los poetas americanos más importantes, cuya obra y poética evocan formas y estilos más tradicionales. Su nombre suele aparecer junto con el de otros autores adscritos al movimiento modernista americano.

new poetry was often experimental in form and politically, sexually and socially insurrectionary in content (Temperly and Bigsby 257)

La reacción por parte de Donald Hall no se hizo esperar y en 1962 publicó su antología editada por Penguin, titulada *Contemporary American Poetry*.<sup>162</sup> En este contexto de transformación a finales de los años cincuenta y comienzo de los sesenta es donde debemos insertar la determinación de Plath para publicar su trabajo, para conseguir lectores para sus poemas y alcanzar reconocimiento como poeta (Gill, “The Colossus” 89). En una entrada de su diario fechada el 4 de noviembre de 1959 Plath reflexiona sobre los poemas de su primer manuscrito y—muy especialmente—las dificultades para encontrar una editorial interesada en publicarlo:

But my manuscript of my book seems dead to me. So far off, so far gone. It has almost no chance of finding a publisher: just sent it out to the seventh, and unless Dudley Fitts relents this year and gives me the Yale Award, which I just missed last year, there is nothing for it but to try to publish in England and forget America. Or send it to MacMillan or Wesleyan paperbacks and forget prizes, which might well be a good thing. (*Journals* 523).<sup>163</sup>

---

<sup>162</sup> En este contexto es donde debemos situar la antología de Alvarez *The New Poetry*, también publicada en 1962. Tanto la lírica británica como la americana se encuentran en pleno proceso de renovación y re-configuración del mapa poético en lengua inglesa. Por otra parte, es importante señalar que Plath conocía esta antología de Donald Hall, como indica Kate Moses: “on January 10 1963, a few days before *The Bell Jar* was to be published in England, Plath recorded her live review of Donald Hall’s Penguin anthology *Contemporary American Poetry* for the BBC *Third Programme* show New Comment. In this last known recording Plath’s ‘voice’ finds a dual focus, speaking from the perspective of an American poet living in England and as a transcriber of what Hall terms the ‘new directions in American Poetry’ (“Plath’s Voice” 110). Se evidencia aquí de nuevo la situación *mid-atlántica* de Plath. También Linda Wagner-Martin alude a esta grabación y transcribe las palabras de Plath en las que expresa este profundo cambio en la poesía americana: “She began the (...) broadcast by asking: ‘Is it a coincidence that so many American poets should all at once cast off the old, stiff suits of early styles?-Lowell, Simpson, Adrienne Rich, Anthony Hecht, W.S. Merwin...?’ (...) and she calls the new mode this new surrealism... fullblown if slightly maniac’ (...) Not that there is anything imitative about the United States poems, the new voice is ‘uniquely American, that’s where it lives’” (*Literary Life* 134). No obstante, Wagner-Martin confunde en esta referencia el nombre de la antología: no es *The New American Poets*, editada en 1960 por Donald Allen sino *Contemporary American Poetry* publicada en 1962 y editada por Donald Hall. Finalmente, la grabación de este programa se encuentra recogida en el CD *The Spoken Word: Sylvia Plath* (2010), una recopilación de archivos radiofónicos de la BBC.

Lo que se desprende de estas líneas no es solamente el profundo conocimiento de Plath de los distintos canales existentes en el circuito literario para los escritores noveles, sino también su propia evaluación de las dificultades que tendrá para publicar su primer manuscrito en Estados Unidos. La misma Plath identifica aquí Inglaterra como su única alternativa de mercado para el libro tras los numerosos rechazos de las editoriales americanas, una opción que—como recordamos—ayudó a Plath a establecerse en los círculos literarios británicos. Jo Gill explica acertadamente esta situación de la forma siguiente: “Plath’s struggle to be a poet coincides with a shift in the US and in England from a modernist, academic school of poetry—a school which values allusiveness, reticence and clarity—to a new approach. This ‘new poetry’ (...) seems to emphasize authenticity and subjectivity, personal confession, intimacy of voice and the possibility of cathartic gain” (“The Colossus” 90). Dentro de este contexto general de cambio, Gill continúa:

Persuasive though it is to argue that *The Colossus* shows its allegiance to the earlier formalist heritage, while *Crossing the Water* exemplifies a move away from this inheritance and towards new subjects and more personal voices, this is probably too schematic a distinction to make. It is more helpful to think of these poems as embodying their own vacillations of voice and theme, in their multiplicity of styles and perspectives and certainly in their self-consciousness or self-reflexivity (...) something of the changing currents and tendencies of their time. The tensions between competing literary and gender models are embodied in many of these poems. Specifically, it can be seen in the work’s contradictory influences or roots. (“The Colossus” 91)

Por tanto, *The Colossus* se sitúa no solo entre los años cincuenta y los sesenta, entre las dos orillas del Atlántico, entre Estados Unidos o Inglaterra. Se sitúa también entre dos corrientes

---

<sup>163</sup> Ted Hughes se refiere también a esta entrada concreta en el diario de Plath en su introducción a *Collected Poems*.

poéticas: en plena transición de un modelo heredero del modernismo al emergente confesionalismo.<sup>164</sup> Será la segunda la que definirá la nueva década: los numerosos premios que se otorgan a obras de corte confesional son la evidencia del beneplácito que otorgan ahora las instituciones literarias a los poetas adscritos a esta tendencia. Buena prueba de ello es, por ejemplo, que en 1960 Robert Lowell fuera galardonado con el *National Book Award* por *Life Studies*, el mismo premio al que fue nominada Anne Sexton en 1960 por *To Bedlam and Part Way Back* y en 1962 por *All My Pretty Ones*, obra que obtendría el *Levinston Prize for Poetry* ese mismo año. Posteriormente, Sexton también sería condecorada con un premio Pulitzer en 1967 por el poemario *Live or Die*. Dado este marco dominado por el confesionalismo, no resulta sorprendente que cuando en 1962 *The Colossus* fue finalmente publicado en Estados Unidos en 1962 “it was barely reviewed that spring, not even in New York or Boston. It could be that Plath’s work was no longer fashionable, but the poems in *The Colossus* were over two years old. Plath’s voice had developed deeply since 1960” (Steinberg 102).<sup>165</sup>

En las críticas que fueron publicadas en Estados Unidos, queda claro que este poemario se percibe como una obra más cercana a la más conservadora corriente anterior. Por ejemplo, E. Lucas Myers comienza su reseña con la frase siguiente: “The poets who first appeared during the fifties have some distinction: the best of them write with technical skill, intelligence and resourcefulness.” Desde estas palabras, el crítico establece un claro referente para los poemas de Plath, a los que se refiere de la manera siguiente: “there is not an imperfectly finished poem in Sylvia Plath’s book. She is impressive for control of form and tone, appropriateness of rhythmic variation within the poem, and vocabulary and observation which are often surprising, and always accurate” (*Critical Heritage* 43).<sup>166</sup> Precisamente las cualidades que destaca Myers en los

---

<sup>164</sup> Jo Gill desarrolla esta idea en más profundidad aportando ejemplos concretos de la influencia de autores como T.S. Eliot, Roethke, W.H. Auden, Elizabeth Bishop y Robert Lowell. Ver “*The Colossus and Crossing the Water*.”

<sup>165</sup> Steinberg proporciona además otro dato de gran importancia sobre este libro en el mercado americano: “Smith College holds a note saying that the Knopf edition of *The Colossus* had a net loss of \$1420” (136). En este caso, el escaso éxito crítico está acompañado por unas escasas ventas.

<sup>166</sup> La alusión directa que hace Myers a “Poem for a Birthday” como poema compuesto de siete fragmentos me lleva a pensar que este crítico está escribiendo sobre la versión británica de *The Colossus*. Llego a esta conclusión tras constatar que en las ediciones americanas de esta obra el poema “Poem for a Birthday” ha desaparecido como tal: de

versos de Plath la vinculan con una poética más apegada a las formas tradicionales, a una poética ya superada. Meyers cierra su reseña preguntándose “what will happen if, in Miss Plath’s second volume of poems, the emotional distance is shortened—no melting of the moulds her craftsmanship has created, I think, but a lesser frequency of phrases like ‘Now this particular girl’, ‘Mark, I cry’” (*Critical Heritage* 43). De nuevo, Meyers parece alejar aún más a Plath del paradigma confesional al recomendar una mayor distancia emocional, recomendación que considero la acerca a los modelos modernistas por sus ecos del correlativo objetivo de T.S. Eliot.

Por otra parte, existen elementos en las reseñas americanas de *The Colossus* que las vinculan con las británicas. El primero de ellos es la comparación entre el estilo de Plath y el de Hughes. Judson Jerome en el *Antioch Review* llega a vislumbrar en Plath la unión entre naturaleza y violencia que caracterizan el estilo de Hughes:

The poems are full of seascapes (...) in which the ‘slutting, rutted sea’ lays into leaden shores with brackish stubbornness, perfectly and variously realized. But she never stops with description: she pushes on to wisdom, mystery, often (like her husband, the English poet Ted Hughes) to horror, to life quavering and fresh intestines in a wet hand.” (*Critical Heritage* 44)

Finalmente, Mark Linenthal recupera la disputa de 1960 entre Bernard Bergonzi y Al Alvarez sobre la doble condición de Plath como poeta y mujer en su reseña “Sensibility and Reflection from the Poet’s Corner”, donde se refiere a Plath como “a young woman” y “a serious young woman”. Aunque en general la crítica es positiva y su autor afirma que Plath es “surely, among the best poets of her generation” y que “she may well become a major American voice”, Linenthal utiliza expresiones como “not bemused by the delicacy of her own sensibility” o “her modesty” para describir a Plath, cuyo trabajo califica de “feminine, never effeminate”. A

---

las siete partes que lo componen solo permanecen “Flute Notes from a Reedy Pont” y “The Stones”, convertidos a



pesar de los ecos del término *poetess* utilizado por Bergonzi, Linenthal recuerda a la reacción de Alvarez al escribir “Critics have called her language masculine, probably in response to the force with which it takes hold of its subject, its uncluttered unsentimental quality, its decisive rhythms” (*Critical Heritage* 47).<sup>167</sup>

A pesar de que en su brevísima reseña de agosto de 1962 Nicholas King afirmara que “in her first book she [Plath] shows exceptional promise” (*Critical Heritage* 48), no fue hasta la publicación de *Ariel* en 1965 cuando la figura de Plath comenzó a suscitar el interés real de los críticos americanos. Solo unos días después de que apareciera esta obra en el mercado, M.L. Rosenthal escribe: “Only a few poems in her first book, *The Colossus* (1960), hint that she was destined to fulfill the implied suicidal program of irreversible anguish beyond its limits” (*Critical Heritage* 60). La muerte de Plath no solo transforma la manera en que su primer poemario se lee e interpretada, también le otorga un lugar en la nómina de poetas confesionales por su obra póstuma. Es precisamente Rosenthal, el crítico que acuñó el término que definirá este modo poético, quien desde la primera frase de su reseña vincula a Plath directamente con Lowell y el confesionalismo: “Sylvia Plath, with her narrower range of technical resource and objective awareness than Lowell’s, and with her absolute, almost demonically intense commitment by the end to the confessional mode, took what seems to me the only alternative advance position open to her” (*Critical Heritage* 60).

La publicación en 1964 de *For the Union Death* en 1964, el sexto libro de poesía de Lowell, favorece aún más que los críticos busquen paralelismos entre ambos, algo que ya había ocurrido en Inglaterra en 1960: si entonces *The Colossus* se interpreta en relación a *Lupercal* de Hughes, en este momento el marco para *Ariel* son las dos obras de Lowell *Life Studies* y *For the*

---

su vez en poemas independientes.

<sup>167</sup> Tanto esta reseña como la de Richard Howe, quizá la más relevante de todas y de la que me ocuparé en el capítulo siguiente, están fechadas en marzo de 1963, apenas un mes después de la muerte de Plath. Ni Linenthal ni Howe hacen referencia alguna a su fallecimiento, lo que me lleva a pensar que fueron escritas antes de que esto sucediera, ya que prácticamente todas las críticas que se publicaron tras el suicidio de Plath aluden a su muerte.

*Union Dead*.<sup>168</sup> Se establece así un vínculo entre Plath y Lowell que sitúa a la autora no solo dentro de la corriente poética dominante del momento, sino también en el interior del canon poético americano del siglo XX, un vínculo anterior incluso a que la introducción de Lowell a la primera edición americana de *Ariel* viese la luz en 1966 y de que la introducción firmada por Lowell cementara la relación entre Lowell y Plath. Como explica Gayle Wurst:

The Lowell-Plath linkage so important to both Alvarez's and Rosenthal's thoughts on the development of modern poetry was further reinforced in 1965 by a coincidence of publication which made the appearance of *Ariel* all the more occasion for a major duel. *For the Union Dead*, Lowell's first book since *Life Studies*, came out at the same time as *Ariel*. These two volumes, among the most awaited and discussed literary events of the year, were often reviewed together. The reviews of Alvarez and Rosenthal covered both books and appeared one week apart in the *Observer* for 12 March and in the *Spectator* for 19 March, respectively (94).

Por su parte, M.L. Rosenthal reclama a Plath a través de su autoridad como crítico, como árbitro literario de la escena americana: da comienzo así una pugna entre él y Al Alvarez por el análisis, definición e interpretación de la poesía de Plath. Se puede afirmar que el enfrentamiento entre ambos “did much to set the tone and define the issues of Plath criticism for almost two decades” (Wurst 91).<sup>169</sup> Ciertamente, los dos críticos coinciden en la genealogía Lowell-Plath, pero difieren en un aspecto fundamental: para Alvarez, Plath había superado a Lowell, y su

---

<sup>168</sup> Como indica M.L. Rosenthal en *The New Poets* (1967), ese mismo año también se publican en Estados Unidos el poemario póstumo de Theodore Roethke *The Far Field* y *77 Dream Songs* de John Berryman, libros que según el crítico americano “may well have signaled the end of the confessional movement in American Poetry” (113).

<sup>169</sup> Gayle Wurst inserta este enfrentamiento entre críticos en un contexto de rivalidad nacional y poética entre Estados Unidos e Inglaterra: “Plath's late poems came like the long-awaited answer to a call from a well entrenched critical camp. Once they began to be known, the fact that Plath's late poems had immediately been recognized in England, but had been refused by *The New Yorker*, where Plath had a first reading contract, added to the excitement. Not only did her work illustrate the common modernity of English and American verse; for once, England was in the avant-garde. Even better, it had recognized—and helped form—one of American's own, whose most important

poesía iba más allá del confesionalismo inaugurando lo que él bautizó como “extremismo” (Wurst 28). Por su parte, Rosenthal considera a Plath una poeta inferior a Lowell, pero plenamente adscrita a la tendencia confesional. Aunque algunos críticos británicos sí adoptan la propuesta de Alvarez, el triunfo es finalmente para Rosenthal, cuyo término se impone puesto que “the concept, which had already gained critical currency in *Life Studies*, was thus being used in discussions of modern poetry in English even before Plath’s first collection appeared. It had been in circulation for at least six years by the time *Ariel* was published in 1965” (Wurst 93).<sup>170</sup>

La publicación de *Ariel* en 1965 se convierte en el detonante de los enfrentamientos entre Alvarez y Rosenthal: frente al término *extremist poetry* que defiende Alvarez en su reseña “Poetry in Extremis” publicada el 12 de marzo, Marianne Egeland considera esta reseña “the writer’s [Alvarez] attempt to confirm his own position within the Plath reception”, un claro intento de mantener el liderazgo crítico en Inglaterra ya que “on the one hand, Alvarez refers to and quotes from what he had written himself at the time of her death, and on the other hand, he rejects the term ‘confessional’ as suitable for describing her poetry” (55).

La respuesta de Rosenthal se produce pocos días después, el 19 de marzo, bajo el título “Poets of the Dangerous Way”: estos poetas son, evidentemente, Lowell y Plath, la *dangerous way* compartida por ambos son las características del confesionalismo, la tendencia poética que había transformado el paisaje americano. Plath queda así firmemente situada en el mapa lírico americano, de lo que se desprende que Rosenthal reivindica que la autoridad para juzgar e interpretar su poesía le corresponde a él en tanto que descubridor de esta corriente. Una postura que parece reforzarse tras la publicación de *Ariel* en Estados Unidos en 1966 gracias al prólogo de Robert Lowell a esta obra. Lowell, como voz y maestro, parece sellar el destino crítico de Plath como autora confesional a través de palabras que evocan la transformación tras una

---

work had been rejected in her own country”. (46) Como dije más arriba, Plath se convierte en un bien simbólico que ambos países se disputan.

<sup>170</sup> Por ejemplo, en 1970 Charles Newman escribe en su ensayo “Candor is the only Wile: The Art of Sylvia Plath” que: “Hers is extremist poetry, to be sure, and as such, we cannot tell how well it will wear. But one thing is certain;

iniciación ritual: los poemas de Plath surgen “in the manner of feeling of controlled hallucination, the autobiography of a fever. She burns to be on the move, a walk, a ride, a journey, the flight of the queen bee” (*Ariel* Foreword vii)

El interés hacia Plath es cada vez mayor, y prueba de ello es que la revista literaria *Tri-Quarterly* preparó un número especial para el otoño de 1966 titulado *Womanly Issue: The Art of Sylvia Plath*. En él se reúnen dieciocho poemas de Plath junto con artículos sobre su vida y obra firmados por Charles Newman—editor de la revista—, A.E. Dyson, Louis Ames, Anne Sexton, Al Alvarez y Ted Hughes. Se trata de un número muy interesante para la presente propuesta por diversas razones: en primer lugar, por su portada: en contraste con la utilizada por *The Review* en 1963, *Tri-Quarterly* muestra todo un ejemplo de representación de la autora tomando como idea clave su género, su condición de mujer tanto en su título como en el diseño de su portada.<sup>171</sup> En segundo lugar, en este número cristalizan las tres tendencias interpretativas de la primera etapa en la recepción de Plath a ambas orillas del Atlántico: desde Estados Unidos, el confesionalismo, frente al que reaccionan desde Inglaterra Al Alvarez y con su *extremist poetry*, pero también Ted Hughes, que propone una interpretación mítica de los poemas, en un intento de distanciarlos del confesionalismo.<sup>172</sup> De hecho, escribe en este artículo que:

[Plath’s] poetic strategies, the poetic events she draws out of her experience of disintegration and renewal, the radiant, visionary light in which she encounters her family and the realities of her every day life are quite different from anything one finds in Robert Lowell’s or Anne Sexton’s. (“Chronological Order” 81)

---

if the literature of this decade has focused on the apocalyptic vision, in both its prophetic and parodic forms, then this poetry is the definitive—exhaustive—statement of that vision” (52).

<sup>171</sup> Ver Anexo 7: Portada revista *Tri-Quarterly*.

<sup>172</sup> En una carta dirigida a Aurelia Plath el 19 de mayo de 1966, Hughes explica que uno de los objetivos que le llevaron a participar en este número de *Tri-Quarterly* y a escribir “The Chronological Order of Sylvia Plath’s Poems” es que “I wanted to set in the forefront, at as early a stage in the great inevitable exegesis as possible, the claim that Sylvia was not a poet of the Lowell/Sexton self-therapy, or even national therapy, school, but a mystical poet of an altogether higher—in fact of the very highest—tradition” (*Letters* 258).

A pesar de los intentos de Alvarez y Hughes de evitar la asimilación de Plath con esta escuela, el círculo ya trazado alrededor de Plath y Lowell se completa en *Tri-Quarterly* con la asociación entre Plath y Sexton, a quienes se considera unidas por haber sido alumnas de Lowell, ser mujeres y escribir poesía confesional. De este modo, las tensiones críticas entre Inglaterra y Estados Unidos parecen resolverse finalmente a favor del segundo país. Los paralelismos que se establecen entre Lowell, Sexton y Plath resultan determinantes para situar a Plath firmemente a la constelación confesional y, por ende, en el firmamento poético americano de finales de los años sesenta.

M.L. Rosenthal recupera su papel como una de las voces más influyentes en el panorama crítico americano cuando en 1967 publica su estudio *The New Poets: American and British Poetry Since World War II*. Se trata de un estudio que, de nuevo, responde a Al Alvarez. Como apunta Marianne Egeland, este libro de Rosenthal tiene un título casi idéntico al de la antología de Alvarez (56), aunque en mi opinión la elección de este título remite también a la obra que él mismo había publicado en 1960 con el nombre *The Modern Poets: A Critical Introduction*. Es fácil deducir de esto que Rosenthal se refuerza en su papel de experto en la evolución de la poesía americana durante la década: si su obra de 1960 inauguraba un nuevo periodo literario, en 1967 Rosenthal está clausurando dicho periodo desde su autoridad de crítico. Rosenthal parece querer auto-afirmar su autoridad en la escena crítica británica. Por supuesto, alude directamente a Alvarez en su enfrentamiento por la interpretación de Plath al cuestionar la conclusiones de este:

Of Sylvia Plath's last poems, including "Contusion", A. Alvarez writes that "she was systematically probing that narrow, violent area between the viable and the impossible between experience that which can be transmuted into poetry and that which is

overwhelming”. I do not know whether this distinction is valid or not; I suspect not.

(18)<sup>173</sup>

Rosenthal también pone en duda otros acercamientos a la poesía confesional desde Inglaterra. Por ejemplo, inicia el capítulo “Other Confessional Poets” hablando precisamente de Sylvia Plath, pero aclara desde el principio que instituciones culturales británicas tan importantes como la BBC y sus expertos no alcanzan a comprenderla en profundidad, lo que les conduce a errores:

On July 30, 1965 the Third Programme of the British Broadcasting Corporation carried a discussion of confessional poetry by a number of poets and critics. It was notable that, while the poems assigned for discussion included two that were genuinely confessional in the special sense that we have been developing, the others were so only peripherally. Lowell’s “Skunk Hour” and Sylvia Plath’s “Lady Lazarus” were true examples because they put the speaker himself at the centre of the poem in such ways as to make his psychological vulnerability and shame an embodiment of his civilization (*The New Poets* 79).

Dicho de otra manera, Rosenthal se auto-erige de nuevo en experto al ofrecer la característica esencial de los poemas confesionales, la cual no está presente en el resto de poemas seleccionados por los críticos y poetas participantes en el programa de la BBC.<sup>174</sup> La lectura de las palabras de Rosenthal, desde un punto de vista de enfrentamiento entre los dos sistemas

---

<sup>173</sup> Las citas de Rosenthal corresponden a “A Poet’s Epitaph” que Alvarez escribe tras la muerte de Plath en 1963 y publicado en el *Observer*. También se encuentran estas mismas palabras en la reseña de *Ariel* “Poetry in Extremis”, firmada por Alvarez y que se publica en el mismo periódico en 1965.

<sup>174</sup> Como explica Rosenthal, el resto de poemas analizados en este programa “lacked this combination of characteristics” (*The New Poets* 80). Los poemas son “The Night-Mare” de Elizabeth Jennings, “A Last Poem to my Wife” de Edwin Bronk, “The Operation” de W.D. Snodgrass y “Music Swims Back to Me” de Anne Sexton. Según el criterio de Rosenthal, solo el último puede considerarse confesional (*The New Poets* 81).

literarios separados por el Atlántico es clara: se trata de una corriente poética que escapa a la comprensión total de los críticos británicos, y cuyo arbitraje corresponde su lugar de origen. En tanto que experto y autoridad en el confesionalismo, Rosenthal sitúa “Lady Lazarus” en el mismo nivel que su poema fundacional, “Skunk Hour” de Lowell, precisamente la composición poética considerada como símbolo del cambio de dirección en la poesía estadounidense. De esta manera, hacia el final de la década, Plath ha pasado de no ser capaz de encontrar una editorial interesada en publicar su primer poemario en Estados Unidos a estar considerada a la misma altura que Robert Lowell: uno de los nombres fundamentales del canon literario americano.

### 4.3. Sylvia Plath en la geografía feminista

Desde la segunda mitad de los años sesenta, el nombre de Sylvia Plath había encontrado firmes apoyos y vías hacia el interior del canon en dos sistemas literarios unidos—y separados—por aguas atlánticas. Un estudio como el que propongo en la presente tesis doctoral sobre la figura de Sylvia Plath implica necesariamente considerar factores claves relacionados con su condición de mujer escritora. El primero de ellos es, por supuesto, la manera en que dicha condición ha formado parte del diseño de las ediciones de sus textos en los últimos cincuenta años en el mercado británico y americano. El segundo está relacionada con el lugar de Sylvia Plath en los acercamientos feministas a la literatura y con la revisión que esta corriente ha llevado a cabo del canon literario. Como recordamos, en la primera reseña del *The Colossus* publicada en 1960, el crítico Bernard Bergonzi se refería a Plath como una *poetess*, lo que demuestra que la realidad del género de la autora fue parte de los debates sobre su obra desde el principio, si bien es durante la etapa álgida de la crítica feminista en los años setenta cuando esta cuestión adquiere centralidad.<sup>175</sup>

---

<sup>175</sup> Puesto que la propuesta de esta tesis doctoral se circunscribe al ámbito angloamericano, me ceñiré a lo largo de esta sección a la rama americana de la crítica feminista, la cual tiene un desarrollo y textos fundacionales diferentes a

Por estas razones, considero que el género merece un espacio en el análisis de las ediciones de Plath, más concretamente en tanto que la imagen de la mujer escritora se construye también desde las características materiales de los libros y a través de estrategias visuales y paratextuales. Los libros se convierten así en topografías, en espacios de (re)negociación de identidad donde la ausencia o presencia de rasgos de género contribuye a proyectar distintas imágenes de la autora. Dedicaré las próximas páginas a mostrar las relaciones que se establecen entre Plath y el feminismo, antes de incluir en la segunda parte de la presente tesis doctoral un análisis más detallado de la presencia o ausencia de elementos relacionados con el género en las ediciones de sus obras y sus efectos en la construcción de la imagen de la autora.

La denominada segunda ola del feminismo (*second-wave feminism*) surge dentro del mosaico histórico-político estadounidense de la segunda mitad del siglo XX.<sup>176</sup> De hecho, tanto el feminismo como el confesionalismo hunden sus raíces en una reacción frente a los discursos ideológicos imperantes durante los años cincuenta en la América de post-guerra, una reacción que cristalizará en el movimiento conocido como *Women's Lib*. En la sección previa expliqué que el confesionalismo surge como la respuesta a los principios del *New Criticism*, pero esta corriente poética consta también de una vertiente política en tanto que cuestiona los valores dominantes y conforma “a counter discourse to the official ideology of privacy in the Cold War” (Nelson, “Plath, history and politics” 23). Estos mismos valores dominantes y discurso ideológico que regulaban también los roles sociales y sexuales de la época, encuentran contestación entre la población femenina ya en los años sesenta.<sup>177</sup> Como continúa Deborah Nelson, las palabras del candidato presidencial Adlai Stevenson en la ceremonia de graduación de Smith College en 1955 proporcionan un ejemplo paradigmático de la poderosa retórica utilizada para convencer a las estudiantes recién graduadas—entre las que se encontraba Sylvia Plath—de que ser madres y

---

los de la rama francesa durante las décadas de los sesenta y setenta. Para más información sobre esta rama francesa de la crítica feminista ver Toril Moi *Sexual/Textual Politics: Feminist Literary Theory* pp.101-179.

<sup>176</sup> Se considera que la primera ola de esta corriente tiene lugar entre 1830 y 1926 (Tolan 320).

<sup>177</sup> Para más información ver el libro *Not June Cleaver: Women and Gender in Post-War America 1945-1960* de Joanne Jay Meyerowitz (1994).



esposas representaba el mayor servicio que podían prestar a la nación. Stevenson titula su intervención “A Purpose for the Modern Woman”, y ya desde su primera frase—“I think there is much you can do about our crisis in the humble role of housewife”—sitúa firmemente a la mujer en el centro de la esfera privada, en el espacio del hogar:

And here’s where you come in: to restore valid, meaningful purpose to life in your home; to beware of instinctive group reaction to the forces which play upon you and yours, to watch for and arrest the constant gravitational pulls to which we are all exposed—your workaday husband especially—in our specialized, fragmented society, that tend to widen the breach between reason and emotion, between means and ends.<sup>178</sup>

No resulta difícil entrever en este ideario doméstico una nueva encarnación de la imagen victoriana del ángel del hogar, el modelo de mujer que preserva la paz y el descanso del marido, guardiana y protectora de los valores tradicionales y cuya principal labor es, como concluye Stevenson, “making homes and whole human beings in whom the rational values of freedom, tolerance, charity and free inquiry can take root”.<sup>179</sup> Deborah Nelson resume la idea central de este discurso de la manera siguiente: “Cultivating the private space of the home made the greatest possible contribution to the US’s success in the sphere of Cold War International Politics” (“Plath, history and politics 29”).<sup>180</sup> Detrás de estas palabras de ensalzamiento patriótico-nacional de la figura de la madre y esposa se escondía, sin embargo, una realidad muy distinta cuyos efectos sobre la vida de las mujeres se silenciaba o ignoraba. Esta realidad

---

<sup>178</sup> Algunos fragmentos del discurso fueron publicados por la revista *Women’s Home Companion* en septiembre de 1955. Este texto está disponible en el siguiente enlace:

<http://coursesa.matrix.msu.edu/~hst306/documents/stevenson.html> Consultado el 27.03.2013

<sup>179</sup> Esta imagen idealizada de la mujer en el ámbito doméstico se hizo muy popular en Inglaterra a raíz de la publicación del poema “The Angel in the House” de Coventry Patmore en 1863.

<sup>180</sup> En este artículo, Nelson también reproduce el fragmento del discurso de Stevenson que Betty Friedam incluye en *The Feminine Mystique*: “In short, far from the vocation of marriage and motherhood leading you away from the great issues of our day, it brings you back to the very center and places you upon an infinitely deeper and more intimate responsibility than that borne by the majority of those who hit the headlines and make the news and live in such a turmoil of great issues that they end by being totally unable to distinguish which issues are really great” (29).

encuentra por primera vez expresión escrita en 1963 en las páginas de *The Feminine Mystique*, donde Betty Friedan escribe que:

Each suburban wife struggles with it alone. As she made the beds, shopped for groceries, matched slipcover material, ate peanut butter sandwiches with her children, chauffeured Cub Scouts and Brownies, lay beside her husband at nights—she was afraid to ask even of herself the silent question—‘Is this all?’ (1).

Una pregunta que subyace también en el retrato de la sociedad americana de los años cincuenta que lleva a cabo Sylvia Plath en *The Bell Jar* y en el conflicto personal que enfrenta su protagonista Esther Greenwood: el violento choque entre sus aspiraciones profesionales y ambiciones personales frente a la realidad social y las expectativas tejidas por los discursos culturales dominantes.<sup>181</sup> También Plath se hace la misma pregunta, como demuestra el siguiente fragmento de una entrada de su diario fechada el 3 de noviembre de 1952:

The future? God—will it get worse and worse? Will I never travel, never integrate my life, never have purpose, meaning? Never have time—long stretches, to investigate ideas, philosophy, to articulate the vague seething desires in me? Will I be a secretary—a self-rationalizing, uninspired housewife, secretly jealous of my husband’s ability to grow intellectually & professionally while I am impeded—will I submerge my embarrassing desires & aspirations, refuse to face myself and then go mad or become neurotic? (151).

---

<sup>181</sup> Algunas revistas dirigidas a un público femenino que apuntalaban estos discursos y que gozaron de una gran popularidad durante las décadas de los cincuenta y sesenta fueron, por citar algunas: *Seventeen*, *Mademoiselle*, *Ladies’ Home Journal*, *McCall* o *Good Housekeeping*. Ver *Women’s Periodicals in the United States: Consumer Magazines* de Kathleen L. Endres y Therese L. Lueck (1995). Para distintos ejemplos de cómo representaban a la mujer en estas revistas durante los años cincuenta frente a la imagen de la mujer en la década anterior ver Anexo 8. Como indica Luke Ferreter, Plath era una ávida consumidora de estas publicaciones (36), especialmente de *Ladies’ Home Journal*, a las que envió historias cortas y poemas. Ver *Sylvia Plath’s Fiction* de Luke Ferreter (2010).

A través de estas palabras Plath también perfila el “problem that had no name”, como Betty Friedan bautiza el sentimiento de descontento compartido por las amas de casa estadounidenses de la época y que forma el marco perfecto para la publicación en 1963 de un libro que representa un nuevo momento de toma de conciencia para el movimiento feminista: *The Feminine Mystique*.<sup>182</sup> Se trata de un texto que contribuye a impulsar las movilizaciones y la lucha política por los derechos de la mujer al inicio de los años sesenta, protestas que se unen a las ya existentes por los derechos civiles.<sup>183</sup> Pero si en Estados Unidos el mensaje de *The Feminine Mystique* cala hondo entre la población femenina, no es así en Inglaterra, donde Plath “never benefited from the language of the women’s movement: there might well have been a century between Friedan and Plath” (Wagner-Martin “Plath and Poetry” 53).<sup>184</sup>

En 1966, el movimiento feminista había alcanzado ya un mayor nivel organizativo con la fundación de *The National Organization of Women* (NOW), en cuyo comité se encontraba Betty Friedan, autora también del primer manifiesto del grupo.<sup>185</sup> Paralelamente, en esa misma fecha, el movimiento confesional ya se había consagrado como corriente lírica y la publicación en Estados Unidos primero del especial *Tri-Quarterly* y posteriormente de *Ariel* proporcionaron a Plath una enorme visibilidad en el panorama literario del momento, fama que se vio aún más acrecentada después de que revistas de gran tirada como *Time* o *Newsweek* le dedicaran sendos

---

<sup>182</sup> Fiona Tolan equipara esta obra con otro de los títulos fundacionales del feminismo, *Le Deuxième Sexe* escrito en 1949 por Simone de Beauvoir: “If de Beauvoir is credited with authoring the first text of second wave feminism in Europe, Friedan is generally credited with doing the same in America” (320).

<sup>183</sup> Para más información sobre el libro y sus efectos ver la obra de Daniel Horowitz *Betty Friedan and the Making of the Feminine Mystique: The American Left, The Cold War and Modern Feminism* (1998).

<sup>184</sup> Ellen Moers escribe sobre esto que “No writer has meant more to the current feminist movement, though Plath was hardly a ‘movement’ person and she died at age thirty before it began” (xiii). A pesar de esto, Wagner-Martin hace conjeturas del tipo: “If Friedan’s *Feminine Mystique* had been published before Plath’s death, it would surely had been as influential for her as Anne Sexton’s early books of poems *To Bedlam and Part Way Back* (1960) and *All My Pretty Ones* (1962) had been. Unfortunately, it was not” (“Plath and Poetry” 53). Otras autoras como Caroline King también se aventuran en predecir que “Plath was surely at this time at the edge of conscious feminist awareness; she might, had she lived longer, have been able to build from the wreckage of her marriage a self-reliant, clearly feminist point of view. But this is conjecture. She did not” (129). Más recientemente, también Jo Gill se une a esta línea de especulaciones sobre Plath y el discurso feminista: “Writing between the first two waves of modern feminism, her work anticipates many of the issues and ideas that women in subsequent decades were to pursue, but she was deprived of the cultural, political and aesthetic framework in her own time that might have helped her to articulate these” (*Cambridge Introduction* 15).

artículos. Desde el punto de vista literario, *Ariel* supuso la consagración de Plath dentro de la escuela confesional, pero un giro de perspectiva hacia la dirección del feminismo permite comprender que se realizara otra lectura de los poemas de Plath por parte de este movimiento, una lectura determinada a su vez por su posicionamiento ideológico, por la lucha en contra de los efectos del patriarcado sobre la mujer. Dicho de otro modo, si Alvarez y Rosenthal proyectaron en Plath su propia propuesta literaria, intereses nacionales e incluso su rivalidad personal, o si Ted Hughes propone una visión mítica de Plath cercana a su propia concepción poética, la mirada del feminismo encuentra en la imagen de Plath un reflejo de su ideario, un ejemplo del sufrimiento al que se ven sometidas las mujeres en una sociedad que perciben como opresora. Que ya desde su más temprana recepción los textos de Plath pudieran albergar posturas interpretativas tan diferentes, de dotar de legitimidad a distintos acercamientos críticos, resulta la prueba más concluyente de su capacidad de adaptación y su versatilidad, indicadores de su canonicidad al ser cualidades que les permiten seguir siendo relevantes para la comunidad, mantener su posición de clásicos. A este respecto parece apropiado recordar las siguientes palabras de Frank Kermode: “In fact, the only works we value enough to call classics are those which, and they demonstrate by surviving, are complex and indeterminate enough to allow us our necessary pluralities” (*Classic* 121). La canonización de Plath debe entenderse, por tanto, como un resultado de esta apertura que demuestra su obra ya desde las primeras etapas de su recorrido crítico, una capacidad de adaptación que se ha puesto a prueba con cada nuevo enfoque para el estudio de la literatura surgido en los últimos cincuenta años.

A finales de los años sesenta, el feminismo encuentra en Sylvia Plath una figura unificadora visible muy necesaria en una etapa todavía de formación, de búsqueda de identidad común. De acuerdo a la Teoría de los Polisistemas propuesta por Even Zohar, uno de los procesos fundamentales para la auto-definición de un grupo es la de la constitución de un

---

<sup>185</sup> El manifiesto está disponible en: <http://www.now.org/history/purpos66.html>. Consultado el 27.03.2013

repertorio, entendiendo como repertorio no únicamente textos literarios o de otra índole, sino un concepto más abierto de elementos considerados significativos: “It is a common procedure in human groups to extract certain conspicuous items from a prevailing repertoire for demarcating the group as a distinct entity. This is described as creating a ‘sense of self’ or ‘collective identity’” (“Factors and Dependencies” 27). En este caso de estudio la centralidad de Plath en los debates críticos y literarios transatlánticos de la época, su visibilidad y creciente popularidad la convierten un elemento muy deseable para la constitución del repertorio feminista ya que parece reunir además sus características esenciales. Plath pasa a integrar este repertorio constitutivo de identidad colectiva feminista, que se sustenta también en los vínculos entre los miembros del grupo y en el principio de solidaridad que daría origen al término *sisterhood*, tan importante en la segunda ola del feminismo que se considera una poderosa arma en la lucha política por los derechos de la mujer.<sup>186</sup> De hecho, la frase *Sisterhood is Powerful* se convierte en uno de sus lemas más repetidos en manifestaciones, dando incluso título a la primera antología de textos del movimiento publicados en 1970 y editado por Robin Morgan.

Este fuerte sentimiento de solidaridad y de identificación a través de experiencias que las mujeres percibían como cercanas o compartidas resulta un factor importante para comprender por qué Plath pasa a ser una figura mítica para la comunidad feminista:

The vision—that of an isolated genius writing her poems in a white-hot heat at four o’clock in the morning—vividly informed feminist accounts, furnishing the base for the sense of visceral identification many American women felt with Plath in an era of dawning feminist consciousness (Wurst 121).<sup>187</sup>

---

<sup>186</sup> Ver al respecto las obras *Sisterhood and Solidarity: Feminism and Labour in Modern Times* de Diane Balser, *The Grounding of Modern Feminism* (1985) de Nancy F. Cott o *Female’s Revolt: Women’s Movement in World and Historical Perspective* (1986) escrito por Janet Saltzman Chafetz y Anthony Gary Dworkin

<sup>187</sup> Existen claros ecos entre esta visión mítica de Plath, la del poeta como genio trágico y la creada por Alvarez en su programa radiofónico y posteriores artículos, tal como apunta Gayle Wurst, quien además añade que “although the theory of extremism never entered American discussions of Plath, the term is uncannily echoed, albeit with a difference in *Naked and Fiery Forms*, one of the first and most influential feminist works to posit an alternate tradition” (123).

No es difícil unir esta visión de Plath con la de Judith Shakespeare, la hermana de William Shakespeare que Virginia Woolf crea en *A Room of One's Own* (1928) para ejemplificar el símbolo del destino trágico que sufren las mujeres escritoras en una sociedad hostil. Desde el posicionamiento feminista, la muerte de Plath convierte en proféticas las palabras de Woolf y en real a Judith Shakespeare.<sup>188</sup> Interpretada como encarnación contemporánea de la creación de Woolf, Plath se convierte en paradigma, en *exemplum* para el feminismo, lo que contribuye en gran medida a su mitificación puesto que envuelven su nombre en un aura de eternidad y trascendencia (Egeland 79).

En contraste con interpretaciones anteriores como las de Alvarez “feminist criticism were less concerned with Sylvia Plath’s anger and violence as adequate embodiments of an angst-ridden time than with analyzing her reactions in light of the condition of women, and women writers in particular” (Egeland 79). Precisamente pertenece a esta línea interpretativa el retrato que dibujan de Plath Sandra Gilbert y Susan Gubar en su obra de 1993 *Letters From the Front*, tercer volumen de su amplio estudio *No Man’s Land: The Place of the Woman Writer in the Twentieth Century*:

Torn between her acquiescence in the decorum of the fifties and her ambition to become a boldly great artist, between modesty and pride in her poet husband’s power and immodest competitiveness towards him, between scholarly admiration of an often misogynistic male modernist tradition and secret anxiety about that tradition, Plath seems to have been doomed to suffer in her own person the sexual battle that marked the

---

<sup>188</sup> Woolf explica el destino de Judith Shakespeare en el capítulo 3 de *A Room of One's Own* de la manera siguiente: “Let me imagine, since facts are so hard to come by, what would have happened had Shakespeare had a wonderfully gifted sister, called Judith, let us say (...). She was as adventurous, as imaginative, as agog to see the world as he was. But she was not sent to school. She had no chance of learning grammar and logic, let alone of reading Horace and Virgil. (...) She made up a small parcel of her belongings, let herself down by a rope one summer’s night and took the road to London. (...) She could get no training in her craft. (...) she found herself with child by that gentleman and so—who shall measure the heat and violence of the poet’s heart when caught and tangled in a woman’s body?”

century in which she was born (...) Thus, her late poetry more than the work of most of her female contemporaries, was marked by a dialectic ferocity that summarized a number of the personal, political and aesthetic struggles in which post-war women of letters were enmeshed. (270)

La mitificación de Plath en el feminismo, su estatus como icono se explica por tanto desde la representación, desde la creación de una imagen de autor determinada, de un mito que reflejara la identidad y la ideología del grupo, que sirviera de inspiración para sus integrantes: “for the women’s movement to idolize her, Sylvia Plath herself had to be portrayed as an exemplary feminist. The importance the group bestowed on female solidarity made it necessary to emphasize Plath’s close ties with other women” (Egeland 102). De ahí la enorme importancia que cobra la lectura biográfica de la obra de Plath, una manera de acercarse a los textos que refuerza los mecanismos de identificación entre lector y autor:

At issue with all these accounts is the tendency—seen also in other perspectives—to conflate the life with the art, the speaker with the poet. This conflation is, arguably, a necessary feature of the feminist perspective which, as one of its founding tenets, seeks to refute arbitrary separations between life and art, experience and representation, the private (personal) and the public (political). It is, moreover, a tendency with Plath’s poetry with its apparent intimacy of address and its narrative of female experience seems to invite (Gill, *Cambridge Introduction* 121).

Esta identificación entre las lectoras feministas y Plath se explica desde cuestiones relacionadas con el género, pero también con ciertos aspectos claves de la poética confesional. De acuerdo a Elizabeth Gregory en su artículo “Confessing the body: gendered poetics”, el

---

—killed herself one winter’s night and lies buried at some cross-roads where the omnibuses now stop outside the

confesionalismo está apuntalado por lo que la autora denomina a *reality trope*: “the blurring of the border between reality and fiction such that it seems as though poet and speaker are one” (37), una sinceridad y autenticidad que, puntualiza Jo Gill, pueden obedecer a “an aesthetic—and a deceptive—effect” (“The Colossus” 91). La aparente comunión entre la voz del sujeto lírico y la del poeta en el contexto confesional sin duda conduce a realizar una lectura autobiográfica, un acercamiento que comparte el feminismo y que lleva a interpretar la poesía de Plath en clave personal. A esto se añade que tanto Sylvia Plath como Anne Sexton “draw particular attention to their poetry to female bodies and to the physical aspects of womanhood, conventionally considered inappropriate not only to poetry but to public discourse generally” (Gregory 38). Además de tratar temas como las enfermedades mentales o los intentos de suicidio, que las unen a otros poetas masculinos de la nómina confesional, Plath y Sexton escriben sobre el cuerpo y experiencias femeninas como la maternidad, el embarazo, el aborto o la menstruación, los cuales resuenan con fuerza entre un público lector constituido por mujeres que encuentra en estos poemas un espejo de sus propias vivencias. Finalmente, si tenemos en cuenta uno de los ejes de la segunda ola del feminismo, la idea de que lo personal es también político, las composiciones de Plath y Sexton adheridas al marco del confesionalismo adquieren una dimensión adicional: el cuerpo femenino pasa de objeto a sujeto, a tener voz, a concebirse como lugar de lucha y de resistencia ya que “gender politics supply the entrée for a range of linked issues of power” (Gregory 47).<sup>189</sup>

Precisamente la idea del poder vertebra las consideraciones relacionadas con la vertiente académica del feminismo y con la revisión del canon literario. Ambos espacios, el ámbito académico y el canon, son lugares de poder desde los que se regula y perpetúa el saber de una comunidad, salvaguardando las obras que considera merecedoras de ser estudiadas y recordadas

---

Elephant and Castle” (54-56).

<sup>189</sup> El cuerpo femenino y el lenguaje son dos elementos fundamentales para la rama francesa del feminismo, especialmente a través de la teoría de la *Écriture Féminine* analizada por Hélène Cixous en escritos y obras tan importantes como *La Jeune Née* (1975), “La Rire de la Méduse”(1975), “Le Sexe ou la tête?”(1976). Ver Moi (112-135).



así como del control de su exégesis.<sup>190</sup> Como recordamos, en la sección anterior indiqué que el *New Criticism* mantiene su hegemonía desde el interior mismo de las universidades americanas gracias a su la instauración de una herramienta interpretativa y metodológica fundamental como es el *close reading*, a la vez que de un canon de lecturas y textos afines a sus principios estéticos e ideológicos. Es esta una estrategia que llevan a cabo otros grupos que aspiran a alcanzar el poder, conscientes de que la conquista del espacio institucional es clave para reforzar y mantener su vigencia. De este modo, el feminismo traslada su lucha política también a estos espacios de poder como son las instituciones académicas o el canon literario desde el campo de la literatura, la cual consideran “a powerful means of creating and perpetuating belief systems” (Tolan 325).

Surgen así las propuestas de otra serie de cuestiones alrededor de las obras literarias, otro modelo de interpretación, otros textos, otro canon literario en tanto que la crítica feminista busca su propio lugar en la exégesis, en las aulas y departamentos de las universidades americanas en un momento en el que “the thousands of students entering higher education and seeking a career within the university system needed new authors and issues to discuss” (Egeland 93). El feminismo inicia así una nueva etapa de madurez en el que surgen los primeros textos que articulan su propuesta crítica: *Thinking about Women* (1968) de Amy Ellmann o *Sexual Politics* (1969) de Kate Miller, mientras que en el ya mencionado *Sisterhood is Powerful* (1970) de Robin Morgan se propone un repertorio de obras fundacionales entre los que se encuentran, además de los títulos de Ellmann o Miller, otros como *A Room of One's Own* (1927) de Virginia Woolf, *The Second Sex* (1949) de Simone de Beauvoir y *The Troublesome Helpmate: A History of Misogyny in Literature* (1966) de Katharine M. Rogers (Moi 36). Resulta evidente que se está construyendo una tradición crítica que conecta la figura de Virginia Woolf con las voces de finales de los años sesenta, en una primera operación de creación de un pasado, de una historia de la disciplina que se llevará a cabo de nuevo cuando la crítica feminista centre sus esfuerzos en el establecimiento de una genealogía y canon de autoras.

---

<sup>190</sup> Ver Kermode “Institutional Control of Interpretation” (1979).

La presencia de este enfoque crítico en el terreno de la institución y los estudios literarios se hace oficial en 1971, cuando Adrienne Rich lee por primera vez su ensayo “When We Dead Awaken: Writing as Revision” en el marco de la conferencia anual de la *Modern Language Association* (MLA), quizá el evento académico más importante en Estados Unidos (Wurst 119).<sup>191</sup> En este ensayo ya clásico, Rich define el acercamiento feminista a los textos como una re-visión:

The act of looking back, of seeing with fresh eyes, of entering an old text from a new critical direction—is for us more than a chapter in cultural history: it is an act of survival (...) A radical critique of literature, feminist in its impulse, would take the work first of all as a clue to how we live, how we have been living, how we have been led to imagine ourselves, how our language has trapped as well as liberated us; and how we can begin to see-and therefore live-afresh. (18)

En este texto, que merece un análisis más profundo que el que puedo ofrecer en estas páginas, Rich no sólo proporciona una definición del enfoque que adopta la crítica feminista de principios de los setenta sino que también propone una lista de modelos, de figuras femeninas que están en el núcleo mismo de esta corriente de estudios literarios.<sup>192</sup> Dos nombres se destacan como referentes más inmediatos: Sylvia Plath y Diane Wakoski, puesto que “in the work of both these poets, it is finally the woman’s sense of herself-embattled, possessed-that gives the poetry its dynamic charge, its rhythms of struggle, need, will, and female energy” (19). Encontramos aquí, de nuevo, una prueba más de la asimilación entre Plath y el sujeto lírico de

---

<sup>191</sup> El texto fue recogido y publicado en la obra de Rich *On Lies, Secret and Silences: Selected Prose 1966-1978* (1979).

<sup>192</sup> Entre los que destaca Virginia Woolf, cuya investigación llevada a cabo en *A Room of One’s Own* sobre el papel de la mujer en la literatura parece encontrar continuación en las páginas de Rich, que parece auto-postularse como su sucesora, como la continuadora de su análisis: “In rereading Virginia Woolf’s *A Room Of One’s Own* for the first time in some years, I was astonished at the sense of effort, of pains taken, of dogged tentativeness, in the tone of that essay. And I recognized that tone. I had heard it often enough, in myself and in other women (...) Like Virginia Woolf, I am aware of the women who are not with us here because they are washing the dishes and looking after the children. Nearly fifty years after she spoke, that fact remains largely unchanged. And I am thinking also of women whom she left out of the picture altogether-women who are washing other people’s dishes and caring for

sus poemas, asimilación en la que el feminismo encuentra espejo de su ideología y a través de la que convierte los sentimientos de rabia y profundo descontento que expresa la voz poética/Plath en puntales de la identidad femenina.

Los diferentes hilos se enlazan en una narración mítica alrededor de Plath en la que se incluye necesariamente a Ted Hughes: si Plath se consagra como símbolo de la mujer, Hughes es la encarnación de esta sociedad patriarcal. En 1971 el poema “The Arraignment” de Robin Morgan se convierte en el *j'accuse* feminista, el texto en el que se señala a Hughes como responsable directo de su muerte de Plath y a Al Alvarez, George Steiner y Robert Lowell como sus cómplices (Egeland 90), un poema que parece dar comienzo a una larga historia de tensiones entre las críticas feministas y Ted Hughes, de desencuentros que toman diversas formas: desde gritos de “asesino” en las lecturas poéticas que realizaba en Estados Unidos, protestas por su gestión de la obra de Plath, o acusaciones de descuidar la tumba de Plath, destruir sus diarios, alterar sus textos o usurpar su voz y su legado poético en *Birthday Letters*.<sup>193</sup>

La centralidad de Plath para el movimiento se traslada también al ámbito de la crítica literaria, una centralidad que le permite continuar siendo relevante en el mapa cultural americano tras el ocaso de la escuela confesional, y en Inglaterra tras los debates sobre el arte extremista, como afirma Gayle Wurst: “portrayed as the extremist artist *par excellence* in England in the sixties, Plath was lauded in the United States as ‘The Woman Writer of the Seventies’ (119). No resulta en absoluto casual que Rich señale a Plath en su discurso en el MLA de 1971 como una de las voces poéticas paradigmáticas del feminismo precisamente en el año en el que coinciden en el mercado americano la esperadísima novela de Plath *The Bell Jar* y su volumen de poemas *Crossing the Water*, además de la obra de Al Alvarez *The Savage God: A History of Suicide*, en la que se

---

other people’s children, not to mention women who went on the streets last night in order to feed their children.” (20).

<sup>193</sup> Ver Marianne Egeland *Claiming Sylvia Plath* pp. 90-93, *Letters of Ted Hughes* pp. 552-561 y Linda Wagner-Martin *Sylvia Plath-A Literary Life* pp. 146-153. Aunque estas tensiones se atemperan ligeramente con los años, también surgen nuevos focos de conflicto como son las negociaciones con el *Estate of Sylvia Plath* para acceder o publicar material sobre Plath. Autoras como Linda Wagner-Martin, Lynda K. Bundtzen, Jacqueline Rose, Anne Stevenson o Janet Badia reflejan estas dificultades en las introducciones de sus obras.

refuerza la imagen trágica de Plath. En palabras de Janet Badia, que todos estos textos aparecieran en las etapas fundacionales del movimiento feminista “all but ensured her appeal to women readers, especially feminist readers, who saw in her narrative many parallels to their own struggles and who quickly adopted her as an iconic woman writer” (*Mythology of Women* 33-34).

Desde mi punto de vista, la constante publicación de títulos relacionados con Sylvia Plath—ya sea obras de su autoría o que versan sobre ella—durante la década de los setenta es un elemento clave para comprender y explicar también la asociación de su nombre con el del feminismo, la corriente crítica que determinará su recepción durante este periodo.<sup>194</sup> A su vez, esto me lleva a confirmar los fuertes lazos que se establecen entre aspectos que acompañan al hecho literario, como son la realidad del mercado literario, los lectores, recepción, formación de imagen, canonización e incluso éxito comercial de Plath, sigo aquí de nuevo a Janet Badia:

Whatever one concludes about the relationship between Plath’s own ideologies and those held by feminism, there can be no doubt that the women’s movement of the 1960s and 1970s played a significant part in the formation of her reputation and success as a writer, both directly by promoting her work and indirectly by creating a receptive audience for it (*Mythology of Women* 34).

Confluyen en este contexto tres circunstancias relacionadas entre sí: la primera de ellas es la creciente identificación de Sylvia Plath como modelo feminista. La segunda es que durante los años setenta aparecen periódicamente obras de Plath en el mercado americano. Y la tercera es la doble recepción de estas: primero por parte de sus lectoras y en segundo lugar por los críticos de la época. Las reseñas que aparecen en este periodo muestran el impacto que tuvo sobre la imagen de Plath y la valoración de sus textos su identificación con el discurso del feminismo, algo que

---

<sup>194</sup> Ver anexo 9: cuadro comparativo de publicaciones Sylvia Plath-Crítica Feminista 1963-1986.

dio lugar a reacciones que no solo afectan a la percepción de Plath y de sus obras, sino también la de sus lectores, y muy especialmente la de sus lectoras.

Janet Badia en su libro *Sylvia Plath and the Mythology of Women Readers* (2011) se interesa especialmente en las reseñas de las obras de Plath para desenmascarar la huella de las ansiedades que provocan las mujeres lectoras ya que “by the early 1970s (...) critic after critic believed that they [women readers] had caused significant damage to her reputation, potentially relegating her forever to the position of mere cult figure” (Badia *Mythology of Women* 23). La cada vez mayor presencia social y cultural del discurso feminista y los cambios que estaba produciendo en el mapa crítico desencadenan toda una serie de tensiones alrededor del acceso a la interpretación de los textos y el control de la misma, tensiones que estallan en la creación de una imagen negativa de Plath en tanto que autora central para el feminismo y de la patologización de las lectoras sus obras, algo que tiene lugar en el contexto del “broader cultural backlash taking place against the women’s movement in the late 1960s and 1970s” (Badia, *Mythology of Women* 35).<sup>195</sup> De este modo, comienza a crearse un poderoso imaginario en el que Plath se asimila a una mártir del feminismo, suma sacerdotisa de un culto, y sus lectoras son representadas negativamente como seguidoras, feligresas, adoradoras, cuya devoción por su ídolo las lleva a realizar una lectura guiada más por el fervor y la admiración que por la razón (Badia, *Mythology of Women* 47).<sup>196</sup> Janet Badia apoya sus argumentos con diversos ejemplos de críticas de la época, como la que firma Al Alvarez en 1971 con ocasión de la publicación de *Crossing the Water* en la que señala que Plath “looks like taken up as an early martyr for Women’s Lib” mientras que en otra de 1976 llega a calificar a las lectoras de Plath como “dissatisfied, family hating shrews” (*Mythology of Women* 45,

---

<sup>195</sup> Badia también relaciona estas ansiedades con “the ways Plath’s work challenged the *status quo* of the literary establishment, especially its entrenched relationship, even in the 1970s, to *New Criticism* and the high modernist tradition that sought to create a small, elite audience. In other words, one could argue that such statements reflect the broader anxieties circulating at the time about the canon and the apparently evolving audience for literature” (*Mythology of Women* 45).

<sup>196</sup> A este respecto, es importante recordar que el imaginario de las feministas y sufragistas como mujeres enfermas, enloquecidas o amenazantes para el orden social ya está presente en los productos culturales del siglo XIX y principios del XX, cuando tuvo lugar la primera ola del feminismo y especialmente en el contexto de la lucha por el voto de la mujer.

48).<sup>197</sup> Por otra parte, Irving Howe escribe en 1973 que “a glamour of fatality hangs over the name of Sylvia Plath, the glamour that has made her a Darling of our culture” (225) para terminar su ensayo con la siguiente predicción: “after the noise abates and judgement returns, Sylvia Plath will be regarded as an interesting minor poet whose personal story was poignant” (235).

Probablemente, el “ruido” al que se refiere Howe es la popularidad de la que gozaba Plath, especialmente entre un público femenino durante el periodo de la segunda mitad de los años setenta, popularidad que parece ensombrecer la reputación de la autora y dar lugar a dudas sobre sus méritos literarios reales, dudas que fueron a su vez alimentadas por la fría recepción que acompaña a la publicación de *Letters Home* (1976) y muy especialmente a la de *Johnny Panic and the Bible of Dreams* (1977), y que perduran hasta la aparición de *Collected Poems* en 1981.

De esta manera, Plath se sitúa de nuevo en el centro de una *Kulturkampf*: ahora no es entre los partidarios de la renovación poética y los partidarios del *Movement* en Inglaterra, o entre partidarios del confesionalismo como alternativa a los *post-war formalists* en Estados Unidos, o incluso entre las diferentes teorías poéticas de la poesía extremista o confesional que defendieron Alvarez y Rosenthal. En los años setenta, la figura y textos de Plath se convierte en núcleo de enfrentamiento entre el orden crítico dominante, que lucha por mantener su hegemonía, y el feminismo y su propuesta crítica, que lo cuestiona y busca instalarse en lugares de poder desde los que se gestiona la interpretación de los textos como son la institución académica y el canon literario.

En un contexto de luchas por el poder como el que acabo de describir, el estatus de Plath como capital simbólico del feminismo se ve aún más reforzado desde las páginas de artículos sobre su obra o desde las muchas publicaciones que surgen durante los años setenta, como por

---

<sup>197</sup> Ver Badia *The Mythology of Women Readers* pp. 29-60.

ejemplo en la revista *Ms.* que comienza a editarse en 1972.<sup>198</sup> Precisamente en la portada de su *preview issue* en la primavera de 1972 encontramos otra interesante representación de la mujer, número en el que anuncia entre sus contenidos “Sylvia Plath’s Major Work”, tal como presentan el poema “Three Women: A Poem in Three Voices” y tres meses después esta revista publica otro artículo sobre Sylvia Plath firmado por Harriet Rosenstein con el título “Reconsidering Sylvia Plath” y al que se refieren en la portada con la frase “Sylvia Plath Demystified” (Badia *Mythology of Women* 34, 173).<sup>199</sup>

En cuanto a artículos en revistas académicas, se trata de un periodo de considerable producción, lo que evidencia el desarrollo de herramientas teóricas por parte del feminismo y su aplicación a los textos de Plath, donde la crítica feminista busca su auto-legitimación. Dichos artículos también son prueba de la cada vez mayor presencia de esta escuela crítica en las instituciones académicas, de su acceso a la exégesis así como de la evolución de su metodología.<sup>200</sup> Por ejemplo, a principios de los años setenta el objeto de estudio del enfoque feminista eran las imágenes de la mujer por lo que en las universidades americanas la mayoría de los cursos se impartían sobre el estudio de imágenes femeninas en obras de autores masculinos (Moi 54). Sin embargo, las palabras de Adrienne Rich al obtener el *National Book Award* en 1974 por su obra *Diving into the Wreck* —como recordamos, también la consagración de la propuesta

---

<sup>198</sup> Paula Bennet indica a este respecto que: “By 1973 there were at least a dozen journals on the market devoted exclusively to feminist writing, including *Amazon Quarterly*, *Aphra*, *Country Women*, *Lesbian Tide* and *Second Wave*: Widely divergent in politics as in literary standard, almost all contained some poetry” (243).

<sup>199</sup> Ver Anexo 10: Portada de la revista *Ms.* 1972. Janet Badia interpreta esta portada de la manera siguiente: “If the 1972 hadn’t predated the publication of *The Journals of Sylvia Plath*, one might even conclude that the cover image for the preview issue was inspired by Plath. Just as Plath revealed her fear of a ‘life of conflict, of balancing children, sonnets, love and dirty dishes’, the cover features an illustration of a pregnant woman who, while wearing a traditional American-style dress, appears to be modeled after a Hindu goddess. In this case, each of the goddess’s eight arms holds a different symbol of the complex life women lead: an iron, a steering wheel, a mirror, a phone, a clock, a duster, a frying pan, a typewriter” (*Mythology of Women* 34).

<sup>200</sup> Marianne Egeland propone como ejemplos los artículos “Sylvia Plath: A New Feminist Approach” (1970) de Sylvia Robinson Corrigan, “Reading Women’s Poetry: The Meaning of Our Lives” (1972) de Nancy Jo Hoffmann, “Sexual Politics in Sylvia Plath’s Short Stories” (1973) de Josephine Donovan, “Beyond the Bell Jar: Women Students of the 1970s” (1977) de Susan Sniader Lanser y “Female—or Feminist: The Tension of Duality in Sylvia Plath” (1977-1978) de Rachel S. Doran (93, 304). Otros artículos significativos son “Poem for a Birthday to ‘Three Women’: Development in the Poetry of Sylvia Plath” (1979) de Eileen Aird, *God’s Lioness: The Poetry of Sylvia Plath* (1973) de Caroline King Bernard, “Sylvia Plath on Motherhood” (1973) de Margaret Dickie, “Viciousness in the Kitchen: Sylvia Plath’s Domestic Poetry” (1977) de Jeaninne Dobbs o el ya clásico “A Fine, White-Flying Myth: Confessions of a Plath Addict” (1978) de Sandra Gilbert.

confesional se produce al obtener Lowell y Sexton este premio en 1960 y 1962 respectivamente—anuncian una nueva dirección al aceptar el premio su nombre, en el de las otras autoras nominadas y en el de todas las mujeres silenciadas: “We, Audre Lorde, Adrienne Rich, and Alice Walker, together accept this award in the name of all the women whose voices have gone and still go unheard in a patriarchal world”.<sup>201</sup> A partir de 1975 la crítica comienza a centrarse en recuperar las obras de mujeres silenciadas en la historia literaria, perspectiva que se ha convertido en la tendencia dominante dentro de la crítica feminista angloamericana (Moi 61, 62). Se inaugura entonces la línea de análisis que tendrá dos vertientes entrelazadas.

La primera de ellas es la creación/búsqueda de una tradición femenina de mujeres escritoras y de estudio de sus obras, nombres y textos que se perciben como olvidados o desatendidos por los estudios literarios hasta el momento. La segunda es la revisión del canon literario, que consideran dominado por hombres y en el que las mujeres escritoras no se encuentran representadas: el canon se revela una vez más como un lugar de poder, un campo donde se desarrollan luchas literarias, ideológicas y políticas.<sup>202</sup>

En las primeras páginas de esta sección expliqué que el feminismo y su vertiente crítica se desarrollan por medio de la creación de repertorios que constituyen su núcleo identitario. En dichos repertorios se encuentran elementos de distinta naturaleza pero que comparten el carácter constitutivo del grupo. A partir de la segunda mitad de los años setenta la crítica feminista comienza a auto-afirmarse a la vez que a ampliar este repertorio estableciendo su propio pasado, para lo cual adopta una perspectiva histórica que responde a sus necesidades en el presente: una tradición de mujeres escritoras olvidadas que recupere las voces silenciadas, las “madres

---

<sup>201</sup> Ver [http://www.nationalbook.org/nbaacceptspeech\\_arich\\_74.html-.UValu4UuboA](http://www.nationalbook.org/nbaacceptspeech_arich_74.html-.UValu4UuboA). Consultado el 30.04.2013

<sup>202</sup> En su artículo sobre el feminismo y el canon literario “Treason our Text: Feminist Challenges to the Literary Canon” (1983) publicado en *Tulsa Studies in Women’s Literature*, Lillian S. Robinson examina en detalle esta revisión: “If we are thinking in terms of canon formation, it is the alternative canon (...) The development of feminist criticism and scholarship has already proceeded through a number of identifiable stages (...) it has been more successful in defining and sticking to its own intellectual turf, the female counter canon that in gaining general recognition for Edith Wharton, Fanny Fern or the female diarists of the Westward expansion (...) We must pursue the questions certain of us have raised and retreated from as to the eternal variety of the received standards of greatness or goodness. And while not abandoning our newfound female tradition, we have to return to confrontation with ‘the’ canon” (256-257).



literarias”, los referentes de los que históricamente se han visto privadas las escritoras en una sociedad patriarcal. Un proceso como es la recuperación de autoras está orientado también a crear un origen común para la comunidad, a establecer vínculos que unan a las escritoras del pasado y las del presente como eslabones esenciales de la cadena de la literatura escrita por mujeres, desde el convencimiento de que la tradición masculina establecida había suprimido una tradición alternativa femenina, que permanecía oculta y esperando ser (re)descubierta (Tolan 328).

Uno de los estudios esenciales para esta etapa de la crítica feminista, cuyo título no deja lugar a dudas de cual es el texto que lo inspira, es *A Literature of Their Own* (1978) de Elaine Showalter, quien define su libro como un intento de “construct a more reliable map from which to explore the achievements of English women novelists” (ix). En una nueva introducción escrita para la nueva edición de 1999 Showalter establece que “Feminist criticism and women’s literary history do not depend on the discovery of a great unique genius, but on the establishment of the continuity and legitimacy of women’s writing as a form of art” (xxxiii).

Me gustaría además destacar que en el mismo párrafo Showalter adelanta precisamente el enfoque transatlántico que guía esta tesis doctoral: “With the globalization of culture, moreover, the national boundaries of the novel are fading and disappearing. Was Sylvia Plath a British or an American writer?” (xxxiii). Al igual que Virginia Woolf, Showalter se centra en las mujeres novelistas, y Plath solo vuelve a ser mencionada en el capítulo “Beyond the Female Aesthetic: Contemporary Women Novelist” de la manera siguiente: “The distress of Sylvia Plath’s mother over the ‘ingratitude’ of *The Bell Jar* suggests how difficult it has been for women to transcend social and familial pressures to write only what is pleasant, complimentary and agreeable” (303)<sup>205</sup>. Serán estudios como *Salt and Bitter and Good: Three Centuries of English and American Poets* (1975) de Cora Kaplan, *Naked and Fiery Forms: Modern American Poetry by Women* (1976) de

---

<sup>205</sup> Las autoras que Virginia Woolf menciona en su ensayo son: las poetas Anne Finch, Condesa de Winchilsea, y Eliza Carter, Aphra Behn y Fanny Barney escritoras de obras teatrales y novelas, Jane Austen, las hermanas Brontë y George Eliot.

Suzanne Juhasz, *Literary Women* (1977) de Ellen Moers y muy especialmente *Shakespeare's Sisters* (1979) de Sandra Gilbert y Susan Gubar los que se ocupen de la condición de Plath como mujer poeta.<sup>204</sup>

En su obra, Kaplan propone una primera antología de textos a través de los que establece una genealogía poética de mujeres que escriben en inglés a ambas orillas del Atlántico, un matrilinaje que desciende desde Anne Bradstreet a Sylvia Plath, cuya poesía “rings with an angry alienation which is both personal and political” (289), palabras que conectan a Plath tanto con la vertiente política del movimiento como con la literaria.<sup>205</sup> En el nivel paratextual, es muy interesante que esta antología incluya retratos realizados por Lisa Unger Baskin de la mayoría de las autoras, una representación visual de las autoras que sigue el modelo del *First Folio* de Shakespeare, más concretamente el uso de una imagen del autor con intención canonizadora.<sup>206</sup> Cada una de las secciones viene también precedida por una sección biográfica, completándose así una operación que aspira a recuperar no solo el legado literario de las poetas, sino también su imagen y su vida, que es re-interpretada desde la perspectiva feminista contemporánea. Así, Kaplan dice de Plath que su trabajo “should not be dismissed or disallowed for its blatant, often angry sexual bias” ya que es una “foremother that made it possible for women today to curse and write” (290).

Por su parte, Juhasz argumenta que ser mujer y poeta es el centro de un conflicto, de un *double bind* (1-6) que en el caso de Plath, a quien considera un ejemplo extremo de esta situación, solo puede solucionarse a través de la muerte (Egeland 94). Por su parte, Ellen Moers inserta a

---

<sup>204</sup> Aunque no incluye a Sylvia Plath por terminar el marco temporal de su estudio en 1950, también es necesario reseñar el estudio publicado en 1974 de Louise Bernikow *The World Split Open: Women Poets 1552-1950*. Bernikow comparte el objetivo común de estos estudios de intentar “uncover a lost tradition in English and American poetry” (1).

<sup>205</sup> El canon de mujeres poetas que propone Kaplan es el siguiente: Anne Bradstreet, Katherine Philips, Aphra Behn, Anne Finch, Condesa de Winchelsea, Charlotte Smith, Phillis Wheatley, Felicia Hemans; Elizabeth Barrett Browning, Christina Rossetti, Emily Dickinson, Mathilde Blind, Emma Lazarus, Alice Meynell, Charlotte Mew, Amy Lowell, Elinor Wylie, Hilda Doolittle, Marianne Moore, Edna St. Vincent Millay, Vita Sackville-West, Dorothy Parker, Louise Bogan, Stevie Smith y Sylvia Plath.

<sup>206</sup> Lisa Unger Baskin es una artista británica que fue la segunda esposa de uno del famoso artista e ilustrador americano Leonard Baskin, quien trabajó como profesor en el Smith College desde 1953 hasta 1974. Ya desde 1959

Sylvia Plath en la tradición del *female gothic* junto a autoras como Mary Shelley, las hermanas Brontë, Christina Rossetti o Carson MacCullers (Egeland 94). Moers afirma que “It was Plath herself, with her superb eye for the imagery of self-hatred, who renewed for poets—Anne Sexton, Adrienne Rich, Erica Jong, and many others—the grotesque traditions of Female Gothic. Her terror was not the monster, the goblin, or the freak, but the living corpse” (109), palabras para las que Moers encuentra apoyo en los versos de “Lady Lazarus” (110). En cuanto a Gilbert y Gubar, su obra cierra la década con dos títulos que se han convertido en referentes para la crítica feminista angloamericana.

En primer lugar, en las páginas de su estudio *The Madwoman in the Attic: The Woman Writer and the Nineteenth-Century Literary Imagination* (1979) Gilbert y Gubar sitúan el foco de su análisis en la definición de una imaginación literaria y creatividad femeninas, que encuentran simbolizada en la figura del doble enloquecido o neurótico, como vemos en esta cita que resume la tesis principal del libro:

In projecting their anger and dis-ease into dreadful figures, creating dark doubles for themselves and their heroines, women writers are both identifying with and revising the self-definitions patriarchal culture has imposed on them. All the nineteenth and twentieth-century literary women who evoke the female monster in their novels and poems alter their meaning by virtue of their own identification with her. (...) From a male point of view, women who reject the submissive silences of domesticity have been seen as terrible objects—Gorgons, Sirens, Scyllas, serpent-Lamias, Mothers of Death or Goddesses of Night. But from a female point of view the monster woman is simply a woman who seeks the power of self-articulation. (79)

---

Leonard Baskin colaboró con Ted Hughes en la ilustración de sus libros de poesía, una de las ilustraciones más célebres es la portada de *Crow*. Ver *Letters of Ted Hughes* pp. 136-37, 149, 455-7, 474, 480 y 710.

Sylvia Plath, con su utilización de máscaras líricas en poemas como “Medusa” o “Lady Lazarus”, la voz llena de rabia que habla en “Daddy” parece responder a este retrato de mujer escritora. Y si bien Plath y algunos de sus versos son utilizados como ejemplos contemporáneos, este volumen se centra en escritoras del siglo XIX por lo que la mayoría del estudio se lleva a cabo sobre mujeres novelistas como Jane Austen, Mary Shelley, Emily y Charlotte Brontë y George Eliot. El capítulo final, no obstante, se reserva para mujeres poetas aunque el análisis se desarrolla alrededor de la figura de Emily Dickinson, quien se construye como el centro del canon poético femenino que Gilbert y Gubar establecen en su siguiente libro: *Shakespeare’s Sisters: Feminist Essays on Women Poets* (1979).<sup>207</sup>

Al igual que Cora Kaplan, Gilbert y Gubar incluyen en su linaje de mujeres escritoras a autoras de Inglaterra y Estados Unidos. Del mismo modo que ocurría con el estudio de Showalter, Virginia Woolf y su libro *A Room of One’s Own* es el referente más inmediato de este título de Gilbert y Gubar. De hecho, la inspiración que guía este libro sobre mujeres poetas es Judith Shakespeare:

All the essays in this anthology, then, seek to revise our inherited notions of literary history by recovering lost poets and lost poems, by finding the “grandmothers” Barret Browning sought, and by thus tracing the outlines of a distinctive female poetic tradition. One book cannot, of course, compensate for generations of neglect and

---

<sup>207</sup> En este libro, no solo se incluyen tres ensayos sobre Dickinson—más que sobre ninguna otra poeta incluida en el volumen—sino que cada uno de las cuatro partes en las que está dividida la obra toma su nombre de un verso tomado de un poema de Dickinson que además se reproduce en el reverso de la página. Es importante recordar a este respecto que hacía poco se habían publicado varias ediciones diferentes de los poemas de Dickinson en Estados Unidos e Inglaterra: *The Poems of Emily Dickinson* (1955) editado por Thomas Johnson, *Selected Poems of Emily Dickinson* (1959) editado por James Reeves, *The Complete Poems of Emily Dickinson* (1960) editado por Thomas Johnson y finalmente *A Choice of Emily Dickinson’s Verse* (1968) editado por Ted Hughes. En mi opinión, Gilbert y Gubar están reclamando a Emily Dickinson como la “madre literaria” de la tradición poética en lengua inglesa al dedicarle tres ensayos a su figura.

Por su parte, en una carta dirigida a Aurelia Plath escrita el 19 de mayo de 1966 Hughes compara a Plath y a Dickinson de la manera siguiente: “There is simply nobody like her. I’ve just finished re-reading all Emily Dickinson for a small selection, and my final feeling is that she comes quite a way behind Sylvia” (*Letters* 258).

misunderstanding: although we have included essays on many major women poets, our table of contents does not represent a definitive canon. (xxiv)

A pesar de las ausencias, el libro perfila un pasado de mujeres poetas británicas y americanas que se entrecruzan para formar un pasado común que arranca en los versos místicos de Jane Lead y que continúa en el siglo XVIII con Anne Bradstreet y Anne Finch. En el siglo XIX destacan a Emily Brontë, Elizabeth Barrett Browning, Christina Rossetti y Emily Dickinson mientras que los nombres de Edna St. Vincent Millay y Hilda Doolittle representan el periodo modernista.<sup>208</sup> Las poetas que definen el siglo XX son Gwendoline Brooks, Sylvia Plath, Anne Sexton, Denise Levertov, Adrienne Rich y Muriel Rukeyser. Para analizar a Sylvia Plath, Gilbert y Gubar recuperan el artículo “A Fine, White Flying Myth: Confessions of a Plath Addict” publicado en 1978, donde Sandra Gilbert presentó a Plath como un mito y paradigma de la experiencia literaria femenina que refleja y responde plenamente al modelo que desarrollarían plenamente un año después en *The Madwoman in the Attic*:

Being enclosed—in plaster, in a bell jar, in a cellar, or a wax house—and then being liberated from an enclosure by a maddened or suicidal or “hairy and ugly” avatar of the self is, I would contend, at the heart of the myth that we piece together from Plath’s poetry, fiction and life, just as it is at the heart of much other important writing by nineteenth—and twentieth century women. The story told is invariably the story of being

---

<sup>208</sup> En el capítulo dedicado a este periodo, Gilbert y Gubar incluyen el ensayo “Afro-American Women Poets: A Bio-Critical Survey” de Gloria T. Hull donde la autora señala que “Black women poets are not ‘Shakespeare’s sisters’. In fact, they seem to be siblings of no one but themselves. (...) Even after black women began creating poetry in the United States under the most inhospitable of conditions, very few writers of any stripe rushed to claim them as kin” (165). Este ensayo evidencia los límites de los planteamientos del *second wave feminism*: hacia finales de los años setenta diversas voces protestaban por la exclusión de las escritoras negras en el discurso y canon feminista. Para más información al respecto ver “Toward a Black Feminist Criticism” (1977) de Barbara Smith, “Black Women Poets from Wheatley to Walker” (1975) y “Rewriting Afro American Literature: A Case for Black Women Writers” (1977) de Gloria T. Hull. Ya en la tercera ola del feminismo encontramos libros como *Black Feminist Thought: Knowledge, Consciousness and the Politics of Empowerment* (1990) de Patricia Hill Collins.

trapped, by society or by the self as an agent of society, and then somehow escaping or trying to escape. (251)

Plath queda así doblemente consagrada, como poeta y novelista, dentro del marco de estos estudios, en la constelación de mujeres que conforman su canon a finales de los años setenta, lo que afianza aún más su lugar dentro del repertorio, de la historia y tradición de escritoras que se reescribe desde el feminismo. Tradición que toma forma definitiva en antologías de textos dedicadas a fijar, preservar y perpetuar su legado, y uno de cuyos ejemplos más significativos es el volumen *The Norton Anthology of Poetry by Women: The Tradition in English* (1985) editado por Gilbert y Gubar.<sup>209</sup> Considerada ya una publicación clásica, esta antología está orientada a la recuperación de autoras y de sus textos escritos en lengua inglesa remontándose desde el siglo XIV hasta la actualidad, un volumen canonizador que reserva espacio entre sus páginas a los poemas de Sylvia Plath.<sup>210</sup>

En conclusión, a finales de los años setenta el nombre de Plath se encontraba firmemente situado en un canon de mujeres escritoras y poetas, constituido como respuesta al canon “oficial” dominado por escritores masculinos, que buscaba recuperar y reconstruir una tradición de textos y autoras ignorados por los estudios literarios hasta el momento. Si bien Plath había ocupado un lugar clave en el discurso del feminismo ya desde los años sesenta, su figura y sus textos experimentan una nueva re-interpretación desde las coordenadas de la crítica literaria feminista que alcanza un más que notable desarrollo durante la década siguiente. Nuevamente, el proceso de mitificación de Plath se explica desde las diferentes proyecciones sobre su figura de una serie de necesidades o intereses críticos que varían de acuerdo con el mapa crítico-literario de

---

<sup>209</sup> Resulta muy interesante la elección de la obra *Bacante* realizada por Mary Cassatt (1844-1926) como ilustración de la portada de esta antología, especialmente si tenemos en cuenta que los ecos mitológicos de la figura de la Bacante. Al igual que ocurre con la figura de la Medusa, el movimiento feminista adopta y recupera figuras clásicas femeninas tradicionalmente consideradas símbolo del horror y el exceso para infundirles un nuevo significado dentro de la poética feminista. Esta pintura de la Bacante como representación de las mujeres escritoras incluidas en la antología se mantendrá también en la segunda edición de la misma en 1996, aunque en la última edición en dos volúmenes de 2007 se ha sustituido por otras imágenes, ver Anexo 11.

<sup>210</sup> En la segunda edición de esta antología se aumenta el número de poemas de Plath hasta un total de dieciséis.

cada época para reinventan y (re)conforman su identidad ya sea como poeta extremista, voz confesional o ejemplo de la situación de la mujer o la experiencia literaria femenina. Su adaptabilidad y capacidad de albergar las distintas lecturas propuestas por enfoques cambiantes garantiza la permanencia de Sylvia Plath en el canon literario. A partir de los años ochenta, su posición canónica se refuerza gracias a por otros acercamientos surgidos de nuevas escuelas de pensamiento que también buscan y encuentran en los textos de Plath validez para sus teorías dentro del cambiante panorama de los estudios literarios.

Como paso previo a mi análisis, he intentado demostrar a lo largo de este capítulo que las bases sobre las que se construye dicha posición se asientan firmemente en la recepción de Plath y su centralidad en los debates literarios, críticos y sociales de la época para, a continuación, explorar la dimensión bibliográfica de esta canonización en Estados Unidos e Inglaterra desde la tesis principal de que los procesos entrelazados de creación de su imagen como autora y su canonización también cristalizan en el diseño y los elementos paratextuales de las diferentes ediciones de sus poemarios principales desde 1960 sesenta hasta la actualidad.

## SEGUNDA PARTE

A lo largo de las páginas que componen el capítulo anterior, he mostrado la posición única que ocupa la obra de Sylvia Plath en medio del Atlántico o, en palabras de Tracy Brain, su *midatlanticism*. Se trata de una situación que refuerzan diversos factores, por ejemplo, las circunstancias vitales de la autora, la ambigüedad que caracteriza su identidad nacional y el hecho de que sus obras fueran publicadas en ambas orillas de este océano. El presente estudio centra su análisis precisamente en este último aspecto: la aparición de sus obras de manera casi simultánea en ambos países como parte de una canonización transatlántica fuertemente ligada a debates críticos, cambios sociales, transformaciones en el mapa literario angloamericano y al apoyo de instituciones educativas.

A estos aspectos que componen y acompañan el hecho literario que es Sylvia Plath debe añadirse otra más relacionada con la concepción de la literatura como bien de consumo y que es, a su vez, uno de los pilares fundamentales de este estudio: la circulación y presencia en el mercado literario de sus obras. A medida que la figura de Plath y su obra adquieren visibilidad y relevancia primero en la escena literaria británica y posteriormente en la americana, su valor se incrementa y existe mayor interés por parte de las editoriales—conscientes de su potencial para generar beneficios—por publicar y difundir sus títulos. De ahí que las ediciones cobren un papel protagonista en esta tesis doctoral, en tanto que vehículos de canonización a través de los que es posible entender mejor las estrategias utilizadas por las editoriales para presentar, actualizar y mantener la imagen y obra de Plath en el mercado literario desde 1960 hasta el presente 50 aniversario su muerte. Por supuesto, adoptar una perspectiva de estudio centrada no tanto en el texto mismo sino en su dimensión sociológica implica tomar muy en cuenta la gran aportación para este tipo de análisis que realizó Pierre Bourdieu en su obra *Les règles de l'art: genèse et structure du champ littéraire* (1992) y que estudiosas como Marianne Egeland ya han comenzado a aplicar al caso de Sylvia Plath.



Siguiendo las teorías del campo literario de Bourdieu, los beneficios son primero simbólicos, ligados a una élite literaria, a un género como la poesía, a unos críticos y lectores minoritarios que caracterizan el que Bourdieu denomina *sous champ de production restreinte*. En esta área del campo literario, lo prioritario no son las ventas puesto que el producto—la autora, su obra—gozan de prestigio y respeto por parte de los árbitros culturales, a su vez también escritores o críticos.

Como explica Egeland:

During the first decade of Plath's reception (...) domineering advocates of her work like Al Alvarez, Stephen Spender, and George Steiner, represented variations of modernism within what Pierre Bourdieu (1993) has termed the field of restricted cultural production. The reviewers were themselves authors and/or university professors writing for their own peers in rather elitist publications. (270)

Aunque se trata de un libro de poemas, los artículos dedicados a Plath tras la aparición de *Ariel* en revistas de gran tirada nacional como *Time* o *Newsweek* en 1966 inician su circulación en el mercado del gran público o, en la terminología de Bourdieu, el *sous champ de grande production*: sus poemas, pero especialmente Plath misma, se convierte en un producto, en una *commodity* para la que existe una demanda cada vez mayor. En los primeros años de la década de los setenta, y tras la aparición de *The Bell Jar* en el mercado americano en 1971, el consumo de las obras de Sylvia Plath aumenta de manera significativa, lo que viene acompañado por un incremento en ventas y la consiguiente generación de beneficios económicos. Dicho consumo se ve alimentado en gran medida por la constante presencia de Plath en el mercado literario durante estos años, ya sea en la forma de nuevos títulos como *Crossing the Water* (1971) o *Winter Trees* (1972), la publicación de sus cartas en el volumen *Letters Home* (1975) o la recopilación de historias cortas *Johnny Panic and the Bible of Dreams* (1977).

El éxito comercial que alcanza la obra de Plath en este periodo da lugar a controvertidos debates sobre la popularidad y calidad de sus textos, una conversación crítica que desde la lógica del campo literario de Bourdieu responde al paso de un producto literario de la circulación restringida asociada al prestigio al espacio del gran consumo, donde el producto genera gran capital económico pero ve reducido o cuestionado su calidad artística: “as her position waned among the selected few, the interest in Sylvia Plath increased within a more popular field, among students, feminists and biographers writing for a larger audience” (Egeland 44).

Por tanto, el prestigio y valor simbólico de Plath decrecen a medida que se incrementa su valor comercial o económico ya que “in the most autonomous sector of the field, commercial success has negative implications for the status of an artist and consequently, her interpreters as well” (Egeland 81). Significativamente, en este momento confluyen la popularidad de Plath entre los estudiantes ávidos de nuevas lecturas en las universidades, la pujanza del movimiento feminista y la publicación de obras en prosa de su *corpus*: *The Bell Jar* se convierte en un *best-seller* y *Johnny Panic and the Bible of Dreams* que sigue, con menos éxito, su estela. Sin embargo, como continúa Marianne Egeland:

The many students and action-oriented feminists preoccupied with Sylvia Plath belonged as much to the field of large-scale production as to the restricted one. It is difficult to determine where one field starts and the other one ends. But a critical difference that Bourdieu identifies is a more explicit inclination towards biographical interpretations in the large-scale field, combined with a preference for establishing connections between author, work, and character, whereas aesthetic autonomy rules in the restricted field.  
(273)

En 1981 el premio Pulitzer restaura el prestigio literario de Plath, un prestigio que—significativamente—viene asociado a su producción poética: la poesía se revela así como el género canonizador por excelencia en el *corpus* de Plath, en tanto que discurso asociado a una élite cultural, a una circulación limitada en el mercado y a un consumo minoritario. Bourdieu reserva a agentes como los críticos literarios un rol fundamental dentro de las dinámicas que rigen el campo literario. Respecto a Plath, resulta destacable el papel que desempeñan las distintas las voces, autoridades culturales o instituciones que, como Al Alvarez en Inglaterra, en un primer lugar le otorgan un lugar en la escena poética, posteriormente la consagran en tanto que poeta confesional—M.L Rosenthal o Robert Lowell—y en la década de los setenta participan en debates sobre su calidad o sobre la forma en que cierto sector del público—las mujeres, especialmente las feministas—consume los textos de Plath. Como veremos, son agentes cuyo poder y autoridad se ve reflejado y reforzado por medio de su presencia paratextual en las ediciones de las obras de Plath, proporcionando así una razón más para llevar a cabo un estudio detallado de estas en tanto que soporte material de voces canonizadoras.

Del mismo modo, es necesario tener en cuenta a otros participantes en el espacio del campo literario relacionados con las instituciones, bien pertenecientes al ámbito educativo o de gestión de bienes culturales, que contribuyen a garantizar un lugar para Plath en el canon literario. Entre estos agentes figuran las editoriales, encargadas de la publicación, circulación y promoción de los autores y sus obras en el circuito del mercado literario. En el caso concreto de Sylvia Plath, las distintas ediciones de sus obras corren a cargo de editoriales como William Heinemann y Faber & Faber en Inglaterra o Alfred A. Knopf y Harper & Row en Estados Unidos.

Parte integral de la presente propuesta, se trata de editoriales que por medio de sus re-ediciones han obtenido importantes beneficios económicos y simbólicos, pero que también han mantenido la obra de Plath en el mercado británico y americano durante cinco décadas como respuesta a la demanda existente de sus textos, una demanda que se crea y perpetúa desde

el interior mismo de la institución. Y es que es la institución, otro destacado participante dentro del campo literario, quien garantiza el lugar de Plath dentro del canon. En primer lugar, por medio del reconocimiento a través de premios o galardones literarios, como el Pulitzer otorgado a Plath en 1982 a pesar de ser una autora ya fallecida. En segundo lugar, al cimentar su relevancia dentro del marco académico y educativo.

Efectivamente, el poder e influencia de las instituciones educativas, en tanto que agentes que legitiman, gestionan y controlan el repertorio de textos que deben enseñarse a la comunidad, ha sido crucial para la supervivencia y relevancia de los textos de Plath más allá de la popularidad de la que gozara su figura en una época determinada. Dicho apoyo institucional se ha traducido en la enseñanza sus obras, su inclusión en planes de estudio en distintas disciplinas—desde la literatura a los *Women's Studies* o la psicología—y en una exégesis continuada de sus textos desde diferentes enfoques teóricos que afianza su valor a la vez que la integran en la nómina de autores que se consideran merecedores de ser recordados y por tanto leídos, enseñados, interpretados y estudiados dentro del espacio consagrador y canonizador que es la educación.

En resumen, las instituciones legitiman, perpetúan y actualizan la relevancia de Plath, lo que a su vez garantiza un público para sus libros y conlleva la reedición periódica. Por consiguiente, el volumen de ventas y los beneficios generados por sus textos en el mercado literario pasa a ser constante ya que por una parte, la institución crea la demanda y a los consumidores de este producto y por otra, los libros que alcanzan el estatus de clásicos conquistan también la rentabilidad inherente a tener un lugar propio en el mercado. En conclusión, pasar a formar parte del canon literario implica la supervivencia del texto en la memoria de la comunidad, pero también en las listas de ventas. Queda reflejado así que a la enseñanza de sus textos en las aulas o la constante publicación de artículos y obras críticas sobre su obra se suma, de nuevo, la dimensión del hecho literario en tanto que producto, de objeto que forma parte de una operación básica: la transacción económico-simbólica que es la compraventa

de capital cultural, íntimamente relacionada con la capacidad de generar beneficios—ya sean simbólicos o económicos—por parte de un autor y sus textos.

El libro, el objeto de estudio de esta propuesta, se convierte en el punto en el que confluyen diversas operaciones. Aunque la más evidente es la que regula el intercambio de bienes culturales por una cantidad económica determinada, la segunda parte de esta tesis doctoral se centrará en el análisis de otras de distinta índole: los procesos de canonización y creación de imagen de autor que también se desarrollan a través de los diversos espacios de las ediciones de las obras de Sylvia Plath en Inglaterra y Estados Unidos.

Los cuatro capítulos que componen la segunda parte de este estudio están dedicados respectivamente a *The Colossus* y a la versión de *Ariel* publicada en 1965. Precediendo el análisis paratextual de ediciones, el capítulo cinco y siete respectivamente reconstruyen los procesos de composición de cada uno de los poemarios, ambos publicados en la década de los sesenta. Las múltiples ediciones de los dos títulos son testimonio material de su larga en Inglaterra y Estados Unidos. Es en estas ediciones, desde las más tempranas hasta las más recientes, donde encontramos las teselas necesarias para recomponer el mosaico bibliográfico, visual y paratextual donde quedan reflejadas la canonización y representación de Sylvia Plath.

## 5. EL CAMINO HACIA *THE COLOSSUS* (1955-1960)

La primera obra de Sylvia Plath deberá recorrer un largo camino hasta llegar a ser publicada. Su primera edición aparecerá en el mercado británico en octubre de 1960, pero hasta dos años después no llegará al mercado americano.

El presente capítulo se centrará en *The Colossus*, obra que ha gozado de una atención crítica, difusión y recepción más limitada que el poemario póstumo *Ariel*, una realidad que queda claramente evidenciada en la notable diferencia que existe en el número de ediciones de ambos títulos. Dada las características únicas de *The Colossus*, he considerado necesario dedicar la primera parte del presente capítulo a reconstruir la historia de su génesis y de su trayectoria desde los primeros pasos que da la autora en 1955 hasta 1960. El 11 de febrero de 1960, Plath firma el contrato de publicación con la editorial británica William Heinemann, y *The Colossus* se publicará el 31 de octubre. La siguiente sección se centra en el periodo comprendido entre la firma del contrato de publicación el 11 de febrero de 1960 y la publicación del libro el 31 de octubre, con el telón de fondo de la escena literaria londinense de la que Hughes y Plath pasan a formar parte. Durante estos meses, el manuscrito de *The Colossus* se transforma en pruebas de imprenta, etapa previa a la forma final del libro, y sobre las que realizo un análisis de corte histórico-teórico que sirve como puente hacia el posterior estudio paratextual y material de sus ediciones que desarrollo en las dos últimas secciones de este capítulo. La primera de ellas cubre las ediciones británicas y consta de dos partes claramente diferenciadas: una dedicada a la editorial William Heinemann y la segunda a la editorial Faber & Faber. Finalmente, cerraré este capítulo examinando las ediciones americanas por parte de la prestigiosa editorial Alfred A. Knopf.

## 5.1 Una nueva mirada a *The Colossus*

Cuando el 29 de abril de 1956 Sylvia Plath afirma en una carta a su madre que “I know that within a year I shall publish a book of 33 poems which will hit the critics violently in some way or another” (*Letters Home* 244), no podía saber que pasarían cuatro años hasta que este primer libro viera la luz. Tampoco podía saber que se vería obligada a modificar el número de poemas por exigencias editoriales: el índice de la edición británica *The Colossus and Other Poems* recoge cincuenta poemas mientras que la edición americana titulada simplemente *The Colossus* incluye cuarenta.<sup>211</sup> Por último, tampoco encuentra su ópera prima la reacción crítica que ella había augurado, aunque sus palabras sí resultarían proféticas para describir la recepción de su obra póstuma *Ariel*, el poemario que nueve años después de escribir estas palabras se convertiría en la piedra angular de su reputación literaria y de su mito.

El presente capítulo se ocupará de los procesos de composición y publicación de la primera obra de Sylvia Plath, en la que trabajó desde 1955 hasta finales de 1959, cuando se encuentra la última alusión a esta en una carta del 26 de diciembre dirigida de nuevo a su madre: “I spend most of my time typing some things for Ted and the new manuscript of my poetry book (about 86 pages)” (*Letters Home* 360). Durante todos estos años, las cartas a su madre contienen numerosas referencias a este primer libro de poemas. También los diarios de Sylvia Plath se convierten en una fuente inestimable de información sobre el libro, y en estos la autora hace una última anotación el 14 de noviembre de 1959 refiriéndose al poema “Mushrooms”, el cual—como mostraré más adelante—cobra gran protagonismo paratextual en la edición de 1987 de *The Colossus*. Dada su dilatada composición y la conservación de las cartas y diarios pertenecientes al periodo 1955-1959, es la obra del *corpus* de Sylvia Plath sobre la que existe más cantidad de información escrita de su puño y letra.

*The Colossus* cuenta con una serie de singularidades que la distinguen aún más del resto de los títulos del canon de Plath: por ejemplo, el hecho de que se trate del único libro publicado

bajo su nombre en vida de la autora. Además de esto, este poemario se revela como una obra especialmente interesante para el enfoque paratextual y material del presente estudio, ya que existen diversos comentarios y apreciaciones de la misma Plath sobre sus aspectos materiales, como su portada o el valor del libro como objeto, apreciaciones que podemos encontrar tanto sobre la edición británica de William Heinemann como sobre la americana de Alfred A. Knopf. Por ejemplo, sobre esta última dice Plath escribe a su madre que: “It is very handsome, as I believe you’ll think when you see it” (*Letters Home* 451). Se desprende de estas afirmaciones que Plath, en tanto que autora, otorgaba gran importancia al aspecto que las editoriales proporcionaban a sus poemas, una sensibilidad hacia la materialidad de los textos que manifiesta también hacia las ediciones de las obras de su marido, como vemos en sus comentarios sobre la primera edición de *Lupercal* en Inglaterra a cargo de Faber & Faber en otra carta a su madre el 16 de enero de 1960: “Faber sent us a copy of the paper jacket of Ted’s (second) book which amazed us and delighted us—a triumph as far as covers go” (*Letters Home* 362), aunque más tarde la editorial introduce cambios sobre el diseño original que Plath describe de la manera siguiente el 25 de febrero: “They’ve changed the cover to green, which puts us off, and the red on the jacket and the purple on the cover are a bit of a clash to my morbidly sensitive eye, but looking at the book without the jacket, it is a handsome affair” (*Letters Home* 368).<sup>212</sup> En todos los casos, Plath utiliza la palabra *handsome* para referirse a las ediciones, a su aspecto final, al libro como objeto con un valor no solo literario, sino también estético. A estos valores se le suman también otros como son el histórico, sociológico, canonizador y de creación de autor, puntos cardinales de este estudio.

De los distintos manuscritos a las versiones escritas a máquina, pasando por las publicaciones en revistas como *The Atlantic Monthly*, *Critical Quarterly* o *The New Yorker*, los poemas que componen *The Colossus* recorren una larga travesía hasta alcanzar las páginas del libro. Tras recibir las pruebas de imprenta de su primer poemario, Plath no puede evitar escribir

---

<sup>211</sup> Plath misma describe esta diferencia en una carta fechada el 1 de mayo de 1961.



el 5 de mayo de 1960: “The poems look so beautifully final” (*Letters Home* 380). Después de la muerte de Plath y la publicación de *Ariel*, Ted Hughes dibujará en su artículo “The Chronological Order of Sylvia Plath’s Poems” (1970) una imagen de los poemas cristalizados en *The Colossus*, así como de su autora, que será determinante porque, en palabras de Steven Gould Axelrod: “this portrait had enormous influence, implying as it did that the early poems were mere intellectual exercises whereas the later poems came from the heart” (“Poetry of Sylvia Plath” 76). Más concretamente, Hughes describe a Plath de la manera siguiente:

She wrote her early poems very slowly, Thesaurus open on her knee, in her large, strange handwriting, like a mosaic, where every letter stands separate within the work, a hieroglyph to itself. If she didn’t like a poem she scrapped it entire. She rescued nothing of it. Every poem grew complete from its own root, in that laborious inching way, as if she were working out a mathematical problem, chewing her lips, putting a thick dark ring of ink around each word that stirred for her on the page of the Thesaurus. (188).

Encontramos aquí un clarísimo ejemplo de mitificación, en unas líneas donde Hughes nos ofrece gran cantidad de detalles en su descripción del proceso de trabajo de Plath y de la composición de sus primeros poemas, y en el que las palabras de Hughes envuelven de misticismo la caligrafía de Plath y revisten los elementos materiales de valores cuasi-religiosos. En esta imagen de ecos hagiográficos, el diccionario simboliza al poeta-académico apegado a la palabra. El resultado es una visión de Plath que ha dominado durante largo tiempo la recepción y percepción crítica de su primera obra, sobre todo si la situamos frente a las imágenes de Plath surgidas a raíz de los poemas de *Ariel*, caracterizadas por rasgos como la intensidad, la inspiración o el genio romántico, la poeta extremista por excelencia de Alvarez, el emblema feminista de la mujer escritora víctima de la sociedad patriarcal o la poeta-oráculo de Hughes,

---

<sup>212</sup> Ver Anexo 13: Portada *Lupercal* (1960). Posteriormente el color verde de la portada se sustituyó por el blanco.

que describe la poesía de Plath como “one of emblematic visionary events, mathematical symmetries, clairvoyance and metamorphosis” (“Chronological Order” 187).

El contraste entre las imágenes de Plath ha alimentado un discurso crítico que situaba a *The Colossus* y *Ariel* a ambos extremos del espectro poético. Dado este resultado parece fácil deducir que la utilidad crítica de dicha imagen, que permite trazar una línea clara entre ambas colecciones de poesía y proporciona un claro punto de partida para analizar la evolución poética de Plath, ha contribuido en gran medida a su vigencia y permanencia. Otra razón radicaría, precisamente, en su poder y fuerza evocadora, a pesar de que, como continúa afirmando Axelrod, estudiosas como Linda Wagner-Martin han desenmascarado esta visión de Plath y lo que él denomina la *thesaurus theory* como una mera ficción, al demostrar que “as early as 1956, even before she had met Hughes, Sylvia had begun trying to write poems that spoke more colloquially. She had come to think of the poet as a song-maker, not as a scholar with her head buried in books” (“Poetry of Sylvia Plath” 76).<sup>213</sup>

En los años ochenta Ted Hughes, vuelve a escribir la historia *The Colossus* en el espacio privilegiado de la introducción a *Collected Poems* (1981) y desde la doble posición de autoridad derivada de su propia canonicidad y testigo directo del nacimiento de la primera obra de Plath:

From quite early she began to assemble her poems into a prospective collection, which at various times she presented—always hopeful—to publishers and to the judging committees of contests. The collection evolved through the years in a natural way, shedding old poems and growing new ones, until by the time the contract for *The Colossus* was signed with Heinemann, in London, on 11 February 1960s, this first book had gone through several titles and several changes of substance. (13)

---

<sup>213</sup> Hughes repetiría esta imagen en la nota escrita en febrero de 1965 para el *Poetry Society Bulletin* donde escribe: “In her earlier poems, Sylvia Plath composed very slowly, consulting her Thesaurus and Dictionary for almost every

Frente a la voz de Hughes, que resuena con fuerza tras la muerte de la autora, debemos escuchar la voz de Plath cuando aún se encontraba con vida. Una voz que encontramos no en un texto público como son las introducciones canonizadoras, sino en el espacio privado de las cartas dirigidas a su madre y sobre todo en sus diarios, escritos que al salir a la luz y al mercado literario, nos permiten conocer de primera mano la gestación del manuscrito que acabó convirtiéndose en *The Colossus*. Un libro al que Hughes presenta en su introducción a través de una metáfora en la que lo equipara a una planta, a un organismo natural vivo. Por el contrario, Plath anota en su diario el 9 de agosto de 1957 que recibir de nuevo su libro, tras haber sido rechazado una vez más para el *Yale Series of Younger Poets Award* había sido: “like receiving back the body of a cancerous lover whom you hoped dead, safely, at the morgue, in a wreath of flowers to commemorate the past.” (*Journals* 294).

Se trata de crudas palabras cargadas de desesperanza y frustración, sentimientos que forman parte de la narrativa de creación de *The Colossus* y que nacen de los numerosos rechazos que enfrenta este libro y que ponen a prueba la voluntad de Plath, testigo de los triunfos literarios de Ted Hughes tras ganar el *New York Poetry Center First Publication Award* en 1957 por *Hawk in the Rain*. Con este premio, las puertas literarias se abren para Hughes ya que la editorial americana Harper & Row publicará su primer manuscrito, a lo que se sumará el interés de Faber & Faber: Hughes recibe el 10 de mayo de 1957 una carta donde esta editorial británica acepta publicar el libro y también le transmite la felicitación personal de T.S. Eliot, la gran figura literaria de la generación anterior.<sup>214</sup>

De la mano del jurado del premio, W.H. Auden, Marianne Moore y Stephen Spender, y de T.S. Eliot, Hughes se convierte en uno de los jóvenes poetas más celebrados del momento en

---

word, putting a slow, strong line of ink under each word that attracted her. Her obsession with intricate rhyming and metrical schemes was part of the same process” (*Winter Pollen* 161).

<sup>214</sup> La carta a la que me he referido forma parte de la colección de documentos de Ted Hughes de la Emory University en Atlanta, Georgia. Hughes hace referencia a ella en su carta dirigida a sus padres, Edith y William Hughes el 10 de mayo de 1957, incluida la selección de cartas seleccionadas y editadas por Christopher Reid *Letters of Ted Hughes* (2009). Dada la relevancia de esta noticia, también Plath la recoge en una carta a su madre con la misma fecha, en la que reproduce la felicitación a Hughes por parte de Eliot: “Mr. Eliot has asked me to tell you how much he personally enjoyed the poems and to pass on you his congratulations on them” (*Letters Home* 312)

Estados Unidos e Inglaterra, mientras que Plath tendrá que enfrentarse a su recurrente fracaso en el *Yale Series of Younger Poets Award* junto con el rechazo de todas las editoriales americanas a las que envía su manuscrito.<sup>215</sup> Sin embargo, esta situación dará un giro inesperado el 5 de febrero de 1960: pocos meses después de instalarse en Inglaterra, el editor de William Heinemann James Machin escribe a Plath una carta en la que expresa su interés por sus poemas, convirtiéndose así en su agente en literario en Inglaterra.<sup>216</sup> Pocos días después, el 11 de febrero, Plath firmará el contrato para la publicación *The Colossus*.

## 5.2. Los inicios: de *Circus in Three Rings* a *The Earthenware Head*

Sin embargo, el libro que aparece en Inglaterra poco o nada tiene que ver con el primer manuscrito de cuarenta y siete páginas que Plath le describe a su madre en una carta el 25 de abril de 1955, compuesto por los poemas escritos durante su último año en Smith College para la asignatura semestral *Book Length Class* impartida por el profesor Alfred Young Fisher. Titulado *Circus in Three Rings*, este manuscrito incluye “all my poems, some bad, some good, some still needing revision (...) most are in that limbo between experimental art of the poetry little magazine and the sophisticated wit of *The New Yorker*” (*Letters Home* 172).<sup>217</sup>

Aunque ninguno de los poemas incluidos en este libro llegará a formar parte de *The Colossus*, sí es cierto que la revista *Atlantic Monthly* aceptará el poema que le da título, “*Circus in Three Rings*”, que aparece en el número de agosto de 1955 y por el que Plath recibe 25 dólares,

---

<sup>215</sup> A este respecto Hughes escribe en su carta del 10 de mayo de 1957: “I shall be the first poet ever to publish his first book in both countries, and only about the 3rd to publish any book of poetry simultaneously in both countries. Dylan Thomas & Auden have beaten me to that, I think” (*Letters of Ted Hughes* 98).

<sup>216</sup> Ver Anexo 14: Carta de James Machin dirigida a Sylvia Plath.

<sup>217</sup> De acuerdo a la información recogida en la carpeta 7 en la caja 8 de la colección de materiales de Plath en la Lilly Library de la Universidad de Indiana, Plath utiliza el seudónimo Marcia Moore en esta colección. Para una relación completa de los poemas que constituyen este primer manuscrito ver Anexo 15. (Fuente: *Guide to the Sylvia Plath Materials at the Lilly Library* 20). Hughes recoge muchos de estos poemas bajo el epígrafe “*Juvenilia: A Selection of Fifty Early Poems*” en la obra *Collected Poems* (1981). La decisión de Hughes de clasificar estos poemas como *juvenilia* ha sido muy cuestionada y considerada como un nuevo agravio hacia la producción de la autora. No obstante, en una carta dirigida a su hermano con fecha del 9 de julio de 1958, Plath escribe: “I’ve discarded all that I wrote before two years ago and I’m tempted to publish a book of juvenilia under a pseudonym as about 20 published poems have

en sus propias palabras “what good fortune for the title poem of my embryonic book” (*Letters Home* 175). Posteriormente, Plath cambia el nombre de su libro y elige como nuevo título el del poema “Two Lovers & a Beachcomber”, composición que también había sido publicada en 1955, esta vez por la revista *Mademoiselle*, y por cuya venta Plath obtuvo diez dólares. El 18 de febrero de 1958 Plath decide cambiar de nuevo el nombre de su manuscrito, que pasa a llamarse *The Earthenware Head*, una elección que explica de la siguiente manera en su diario:

I had a vision in the dark art lecture room today about the title of my book of poems, commemorated above. It came to me suddenly with great clarity that “The Earthenware Head” was the right title, the only title. It is derived, organically from the title & subject of my poem “The Lady & The Earthenware Head”, and takes on for me the compelling mystic aura of a sacred object, a terrible and holy token of identity sucking into itself magnet wise the far flung words which link and fuse to make up my own queer & grotesque world: out of earth, clay, matter, the head shapes its poems & prophecies, as the earth-flesh wears in time, the head swells ponderous with gathered wisdoms. (*Journals* 332).<sup>218</sup>

Plath encuentra en el nuevo título una manera de representar su universo simbólico y poético, donde los elementos relacionados con la naturaleza contienen resonancias de la concepción de la poesía que impregna las composiciones de Hughes. De hecho, la presencia de Hughes en el nuevo título otra de las razones por las que Plath se muestra convencida de que se encuentra frente al nombre definitivo para su colección de poemas, conclusión a la que llega tras darse cuenta de la conexión directa que existe entre “The Earthenware Head” con otro paratexto como la dedicatoria del libro: “Also, I discover, with my crazy eye for anagrams that the initials

---

been ditched” (*Letters Home* 347). Desde mi punto de vista, el uso de Plath de la palabra *juvenilia* podría estar en la base de la clasificación de la obra que lleva a cabo Hughes.

<sup>218</sup> En su poemario *Birthday Letters*, Hughes incluye precisamente un poema con este título donde refleja el proceso de composición del poema “The Lady & The Earthenware Head”. Para una explicación más extensa de este poema de Hughes ver *Ariel's Gift: Ted Hughes, Sylvia Plath and the story of Birthday Letters* de Erica Wagner pp. 128-130

spell T-E-H—which is simply “to Edward Hughes”, or Ted, which is of course my dedication” (*Journals* 332). Todo parece cobrar pleno sentido en su visión-revelación, tanto es así que Plath interpreta este momento como un mensaje de esperanza y de liberación de una voz poética anterior:

This book title gives me such staying power (perhaps these very pages will see the overrun of my dream, or even its acceptance in the frame of the real world). (...) Somehow this new title spells for me the release from the old crystal-brittle & sugar-faceted voice of the “Circus in Three Rings” and “Two Lovers & a Beachcomber”, those two elaborate metaphysical conceits for triple-ringed life-birth-love & deaths and for love and philosophy, sense & spirit. (*Journals* 332)

Comienza así la búsqueda de una nueva voz, una transformación en la que Plath descarta muchos de los poemas seleccionados hasta el momento: “My poems thin to a bare twenty, even those with quaint archaic turns of speech. How far I feel from them, from poems. O to get in voice again, this book a wailing wall” (*Journals* 333). Durante los meses siguientes, Plath se embarca en una intensa reconstrucción de su manuscrito a la vez que continúa impartiendo y preparando sus clases en Smith College, donde trabaja como profesora durante el año académico 1957-1958. Por ejemplo el 28 de febrero escribe: “Today, for some reason blest, day done with, & the reward, shinning, of no extra preparation for tomorrow, and turning, wistful toward writing—rereading the thin, thinning nucleus of my poetry book *The Earthenware Head* & feeling, proud, how steady are the few poems I am keeping on—a sure twenty, sixteen of them already published” (*Journals* 340).

Exactamente un mes después, Plath describe cómo gracias a lo que ella denomina a *writing frenzy*, ha conseguido escribir “eight poems in the last eight days, long poems, lyrical poems, and thunderous poems: poems breaking open my real experience of life in the last five

years: life which has been shut up, untouchable, in a rococo crystal cage, not to be touched. I feel these are the best poems I have ever done” (*Journals* 356).<sup>219</sup> Esta reacción ante sus nuevos poemas parece anticipar el estado de inspiración que Plath experimentaría en octubre de 1962 así como su entusiasmo ante las composiciones resultantes.

Los ocho poemas escritos en este periodo de 1958 resultan interesantísimos desde una perspectiva interdisciplinar y de literatura comparada, puesto que nacen de la unión entre pintura y literatura.<sup>220</sup> Ambas artes parecen centrales en este momento poético para Plath, que escribe “Virgin in a Tree” inspirado en un dibujo del mismo nombre correspondiente a la primera época de Klee, “Perseus or The Triumph of Wit Over Suffering” tomando como referencia otra obra de Klee con el mismo título, “Battle-Scene from the Comic Operatic Fantasy” también basado en la pintura de Klee así como “The Departure of the Ghost” inspirado en el cuadro del mismo nombre (*Letters Home* 336).<sup>221</sup> El 22 de marzo de 1958 escribe a su madre:

I had about seven or eight paintings and etchings I wanted to write on as poem-subjects and bang! After the first one, “Virgin in a Tree”, after an early etching by Paul Klee, I ripped into another, probably the best and best poem I’ve ever written, on a magnificent

---

<sup>219</sup> Estos ocho poemas adquieren una relevancia y unidad especial. Plath los envía bajo el título “Mules That Angels Ride” al Wallace Stevens Contest. De nuevo, explica el significado de su título: “(the vision arrives astride the symbol, the illumination comes through a mask of mud, clear and shining)” (*Journals* 357).

<sup>220</sup> Como indica Kathleen Connors en “Living Color: the Interactive Arts of Sylvia Plath” no es la primera vez que Plath encuentra inspiración en obras pictóricas. En una carta fechada el 13 de marzo de 1955, Plath envía a su madre algunos poemas surgidos tras su visita a una exposición en el Whitney Museum of American Art con el título “Wayfaring at the Whitney: A Study in Sculptural Dimensions” (95). Además de “Midsummer Mobile”, otro de los poemas es el titulado “Three Caryatids without a Portico by Hugo Robus. A Study in Sculptural Dimension” inspirado en la obra de Hugo Robus del mismo nombre. Este poema y “Epithaph in Three Parts” fueron los primeros que Plath publica en Inglaterra, más concretamente en el número de enero de 1956 de una revista literaria publicada en Cambridge llamada *Chequers*, en la cual dos años antes Ted Hughes había publicado los poemas “The Jaguar” y “Casualty”. (Gill “Ted Hughes and Sylvia Plath” 53). De acuerdo a Diane Middlebrook, “Three Caryatids” se revelará como fundamental en la relación Plath-Hughes: “Three Caryatids” y “Epithaph in Three parts” recibirían una crítica feroz publicada en la revista *Broadsheet* por parte de Daniel Huws, poeta que pertenecía al grupo de amigos de Ted Hughes. Estos poetas, incluido Hughes, publicaron una nueva revista llamada *St. Botolph’s Review* que fue publicada el 25 de febrero de 1956. Deseando encontrarse con los críticos de su poesía, Plath acude a la fiesta de lanzamiento de esta revista, momento en el que se produce su primer encuentro con Ted Hughes. Al final de su vida, Hughes recrea esta historia a través de dos poemas titulados “Caryatids (1)” y “Caryatids (2)” en su obra *Birthday Letters*. Para más información ver Middlebrook “Plath, Hughes and The Three Caryatids” y Gill “Ted Hughes and Sylvia Plath”. Ver Anexo 16: “Three Caryatids without a Portico” de Robus.

etching by Klee titled “Perseus or the Triumph of Wit over Suffering” A total of about 90 lines written in one day. Friday went just as well: with a little lyric fantasy on a lovely painting by Klee on the comic opera *The Seafarer*; a long and big one on his painting “The Departure of the Ghost” and a little lyric on a cat with a bird-stigma between its eyebrows, a really mammoth magic cat-head. These are easily the best poems I’ve written and open up new material and a new voice. I’ve discovered my deepest source of inspiration, which is art: the art of primitives like Henri Rousseau, Gauguin, Paul Klee, and De Chirico (...) and I’m overflowing with ideas and inspirations, as I’ve been bottling up a geyser for a year. Once I start writing, it comes and comes. I am enclosing two of the poems...sending the two poems on the etchings to the sumptuous illustrated magazine Art News, which asked me to write one or several poems for their series of poems on art... (*Letters Home* 336).<sup>222</sup>

También en una carta, pero esta vez que Ted Hughes escribe a su hermana Olwyn a finales de marzo de 1958 encontramos referencias a este periodo de inspiración de Plath que significará la unión de su poesía con el arte:

Sylvia is having her holidays, and in 5 days has written more than for the previous 14 months, and better, I think, than ever. An art Magazine “Art News” has asked her to write some poems on certain paintings which, they said, they could illustrate with reproductions of the paintings. This is easy for her. Paintings inspire her. Quite seriously. She had in mind certain Rousseau, certain Klee drawings, one or two others. She took the copies from the art library—splendid one—here at Smith, and has lived in a state of ecstasy for five days, writing in all 6 quite long poems. (123)

---

<sup>221</sup> Ver Anexo 17: Obras de Paul Klee.



Coincidiendo con la fecha, encontramos en la entrada de los diarios de Plath del 29 de marzo de 1958 las siguientes palabras sobre sus nuevos poemas:

I have written two poems on paintings by de Chirico, which seize my imagination—"The Disquieting Muses" and "On the Decline of Oracles" (after his early painting, "The Enigma of the Oracle") and two on paintings by Rousseau—a green & moony-mood-piece, "Snakecharmer", & my last poem of the eight, as I've said a sestina on Yadvigha of "The Dream." (*Journals* 359)<sup>223</sup>

A pesar de la clara fecha de composición que anota Plath en su diario, Hughes incluye tres de estos poemas—"The Disquieting Muses" "On the Decline of Oracles" y "Snakecharmer"—en la sección de poemas compuestos en 1957 en *Collected Poems*, lo que despierta interrogantes sobre la cronología que Hughes establece en esta obra. Solo "Yadvigha: On a Red Couch, Among Lilies" está bien datado ya que como Hughes explica "fortunately, after 1956 she kept a full record of the dates on which she sent the poems off to magazines" (*Collected Poems* 17).<sup>224</sup> Aunque el ejemplo más representativo quizá sea la reordenación que Hughes llevó a cabo del manuscrito final de *Ariel*, también estas disonancias dan lugar a interrogantes sobre la autoridad que Hughes ejerce sobre la obra de Plath, interrogantes que enlazan con cuestiones más profundas como la política sexual o el poder (Rose 73). Por su parte, Hughes legitima sus decisiones sobre la división de los poemas en distintas etapas con

---

<sup>222</sup> Este encargo de la revista nos proporciona un claro marco comercial para el interés de Plath por la *ékfrasis*.

<sup>223</sup> Ver Anexo 18: Obras de de Chirico y Rousseau. Para más información sobre la importancia de la pintura en la obra poética de Sylvia Plath ver Pâtea "Influencias pictóricas en la poesía de Sylvia Plath", Zivley "Sylvia Plath's transformations of modernist paintings". Sobre la relación entre la poesía de Plath y la obra de de Chirico ver Britzolakis "Conversation amongst the Ruins: Plath and de Chirico". Para la descripción de estos poemas realizada por Ted Hughes, ver "Notes on the Chronological Order of Sylvia Plath's poems" (189).

<sup>224</sup> El 16 de febrero Plath escribe a su hermano "I have received a letter from a New York magazine, Art News, offering me from \$50 to \$75 for a poem on a work of art, so I'm hoping to the Art Museum and meditate on Gauguin and Rousseau and produce something this week" (*Letters Home* 335-336). El 28 de marzo Plath escribe "I mailed 5 poems today to Howard Moss at the New Yorker—three of them what I would call 'sure things'. One, a sestina, I wrote yesterday—my first & only good sestina—and the subject fit it: on Rousseau's last painting, "The Dream"—which I titled: "Yadvigha, On a Red Couch, Among Lilies: A Sestina for the Douanier" (*Journals* 357).

afirmaciones como “from this time [early 1956] I worked closely with her and watched the poems being written, so I am reasonably sure that everything is here” (*Collected Poems* 16). Si tenemos en cuenta que 1956 es el año en el que Hughes y Plath se conocieron, “the effect of this division is, therefore, that Hughes structures, punctuates, her writing definitively with himself. (...) The effect is to make his presence seem more and more conspicuous” (Rose 73).

Hughes también presenta a través de sus ojos la metamorfosis que experimenta la voz de Plath: “Each fresh phase tended to bring out a group of poems bearing a general family likeness, and is usually associated in my memory with a particular time and place. At each move *we* made, she seemed to shed a style” [énfasis mío].<sup>225</sup> Observemos el consciente cambio de pronombre de Hughes en esta última frase: son los movimientos de ambos, como un baile íntimo y privado, los que llevan a Plath a transformar su poética.

Por otro lado, los ocho poemas inspirados en obras pictóricas representan pasos firmes hacia lo que será *The Colossus*, ya que “The Disquieting Muses” “The Ghost Leavetaking” o “Snakecharmer” lograrán alcanzar las páginas de libro. De ahí que Ted Hughes considere el año 1956 como “a watershed, because from later this year come the earliest poems of her first collection *The Colossus*” (*Collected Poems* 16). Plath encuentra en estos ocho poemas una nueva confianza y los considera lo suficientemente buenos para situarla en el canon literario de poesía de autoría femenina. Y, aunque estos poemas no la harían famosa, como apunta Kathleen Connors: “the brilliant and intriguing spheres these artists portrayed, in conjunction with her return to psychiatric counselling, brought Plath to a new focus in poetry. She began unravelling the puzzle of the psyche, memory and the unconscious, most notably, as inspired by de Chirico’s

---

<sup>225</sup> Poco después Hughes vuelve a repetir la idea de que la vividez del recuerdo le permite fechar con seguridad un poema, afirmación que para convencer al lector apoya con un ejemplo concreto: “She was writing ‘Miss Drake Proceeds to Supper’ on a parapet over the Seine on 21 June 1956” (*Collected Poems* 17). Significativamente, este recuerdo corresponde a cuatro días después de su boda con Plath el 16 de junio de 1956.

Hour of the Enigma” (“Living Color” 5).<sup>226</sup> También en el contexto del libro *Eye Rhymes: Sylvia Plath’s Art of the Visual*, Fan Jinghua explica con respecto a estos poemas que:

Two reasons may be attributed to the success Plath anticipated about the eight art poems. On the one hand, Plath is determined to be a “word-artist”, and in American modern poetry up to her days, there had been few pictorial poems written by women poets. On the whole, these poems exhibit her mastery in the techniques of both visual art and poetry. On the other hand, while the modernist masters such as W.H. Auden have produced poems based on visual arts, like Keats’s, their poems are mostly “objective” verbal artefacts. Plath’s claim that the art poems will make her “The Poetess of America” apparently rests on the fact that her poems integrate artistic excellence with her emotional engagement and personal voice. The art poems mark a new phase in Plath’s writing career. After the art poems, the personal voice, usually a first person speaker, gets into her poetry, with successfully mature pieces like “Full Fathom Five”, “Mussel Hunter at Rock Harbor”, “Lorelei”, and, of course, the poem “Colossus”. (217)

De acuerdo a la cronología que presentan los diarios de Plath es posible tener información sobre los poemas mencionados por Jinghua, algunos de ellos siendo incluso elegidos para dar título a su primer poemario. En abril de 1958 su libro “swells to 30 poems & 48 typewritten double-spaced pages. I aim for 30 more poems by next December 31<sup>st</sup>, the year’s end: a book then & hopefully all the poems accepted for publication” (*Journals* 363). Un mes después, el 11 de mayo, Plath decide cambiar de nuevo el título de su colección:

---

<sup>226</sup> Connor añade que de Chirico describe su obra “Hour of the Enigma” como “the fancied song, the revelatory song of the last, morning of the prophet” algo que para ella es “an apt metaphor for *Ariel*” (“Living Color” 5).

Another title for my book: *Full Fathom Five*. It seems to me dozens of books must have this title, but I can't offhand remember any. It relates more richly to my life and imagery than anything else I've dreamed up: it has the background of *The Tempest*, the association of the sea, which is a central metaphor of my childhood, my poems and the artist's subconscious, to the father image—relating to my own father, the buried male muse & god-creator risen to be my mate in Ted, to the sea father Neptune—and the pearls and coral highly-wrought to art: pearls seachanged from the ubiquitous grit of sorrow and dull routine. (*Journals* 381)

Plath encuentra en este nuevo título poderosas connotaciones shakespearianas, que también estarán presentes en su poemario *Ariel*.<sup>227</sup>

What she takes from *The Tempest* is the theme of transformation and specifically transformation wrought in language. This poem's about the speaker's relationship with her father (and by extension, as Al Strangeways has argued, about her relationship with patriarchal literary models such as Shakespeare and Eliot) is also about the speaker's relationship with her art. (Gill, "Colossus and Crossing" 96).

Asimismo, la descripción del universo lírico de su libro tiene unas líneas más definidas, más concretas que las que trazaba desde el anterior título *The Earthenware Head*. La tierra da paso

---

<sup>227</sup> El título "Full Fathom Five" tiene su origen en el primer acto, escena segunda de *The Tempest*. Se trata del primer verso de la segunda estrofa de la conocida como "Ariel's song":

*Full fathom five thy father lies;  
Of his bones are coral made;  
Those are pearls that were his eyes;  
Nothing of him that doth fade,  
But doth suffer a sea-change  
Into something rich and strange.  
Sea-nymphs hourly ring his knell:  
Ding-dong.  
Hark! now I hear them — Ding-dong, bell.*

ahora al mar como elemento dominante, símbolo poético por excelencia, y que Plath asocia con su propio pasado, poemas y recuerdos. La influencia del discurso psicoanalítico parece clara en su referencia al subconsciente y a la figura del padre, mientras que Ted Hughes sigue siendo un elemento central en su imaginario poético: ahora no es únicamente la persona a quien dedica su libro, es quien los inspira, un dios-creador que la acompaña. Aunque la voz lírica de “Daddy” rechazará lo que estas figuras simbolizan, en estos momentos son pilares fundamentales en la construcción del libro de Plath. Lo que es más, me parece muy importante resaltar que la explicación metapoética del título está construida alrededor de figuras masculinas: Shakespeare, Otto Plath, Ted Hughes o Neptuno presiden el lento y laborioso proceso de la composición de poemas que presenta Plath desde la metáfora de las perlas y el coral.

A estas figuras masculinas se le unen las de otros referentes poéticos, otros modelos masculinos que representan el ideal casi inalcanzable, como se desprende de la siguiente anotación en su diario con fecha del 18 de mayo: “Then, on the other hand, I have nothing but a handful of poems—so unsatisfactory, so limiting, when I study Eliot, Yeats, even Auden and Ransom—and the few written in spring vacation to link me umbilically to a new-not-yet-born world of writing” (*Journals* 387). Aunque, como sabemos, “Full Fathom Five” no será el título definitivo, nos encontramos ante un poema central en *The Colossus*, que poco a poco va cobrando forma.

Un mes después, el 11 de junio, Plath escribe una extensa carta a su hermano Warren en la que el pone al corriente de sus últimos avances. En primer lugar, dedica un párrafo a explicar en detalle los cambios que ha experimentado en su estilo:

I've been changing, I think much for the better, in my writing style. Ironically, of the 35 or so poems I've published in my career, I've rejected about 20 of these poems for my book manuscript as too romantic, sentimental and frivolous or immature. My main

difficulty has been overcoming a clever, too brittle and glossy feminine tone. (*Letters Home* 343).

Prestemos una atención especial al contraste que se desvela al poner esta cita después de las dos anteriores. Plath siente que su nueva voz poética es la adecuada, pero lo es porque se acerca al ideal masculino poético-canónico, dejando atrás y rechazando los elementos femeninos de sus composiciones anteriores. Términos como *romantic*, *sentimental*, *frivolous* o *glossy feminine tone* son adjetivos tradicionalmente utilizados para calificar la poesía escrita por mujeres, especialmente desde el discurso del *New Criticism*. Como he mostrado anteriormente, Plath se sitúa en un mundo dominado por figuras míticas y poéticas masculinas que son los faros de la guía, especialmente las voces modernistas de Eliot, Yeats o Auden. Para alcanzarlos, Plath deja atrás elementos de su estilo que puedan sugerir o evocar una lírica femenina. Y, sin embargo, parece al mismo tiempo encontrarse caminando en los límites de la poética modernista y de los principios promulgados por el *New Criticism* cuando escribe en esta misma carta que “I feel I’ve got rid of most of my old rigidity and glassy glossiness and am well on the way to writing about the real world, its animals, people and scenery” (*Letters Home* 347). Recordemos que un año después, en abril de 1959, Lowell publicará *Life Studies* lo que en 1958 sitúa a Plath entre dos tendencias en la poesía americana, a las puertas ya del despertar confesional.

Precisamente en esta carta a su hermano, Plath hace referencia a Robert Lowell a quien describe como “the only one, 40-ish, whom we both admire, who comes from the Boston Lowells and is periodically carted off as manic depressive”, tras haber asistido a un recital de sus poemas en la Universidad de Massachusetts el 6 de mayo de 1958, apenas unos días antes de decidir cambiar el título de su manuscrito a *Full Fathom Five*.

Las sensaciones que Plath experimenta tras leer la poesía de Lowell quedan reflejadas de la manera siguiente: “read some of his poems last night & had oddly a similar reaction (excitement, joy, admiration, curiosity to meet & praise) as when I first read Ted’s poems in

*St. Botolph*: taste the phrases: tough, knotty, blazing with color & fury” (*Journals* 379). Que Lowell y Hughes se convirtieran en figuras claves en la recepción de la obra de Plath en Estados Unidos e Inglaterra respectivamente adquiere, desde las similitudes que encuentra Plath en sus composiciones, una nueva dimensión.

Pero la carta a Warren Plath del 11 de junio de 1958 no sirve únicamente para comprender mejor la nueva dirección en la que Plath comienza a orientar sus poemas o para hacer una primera conexión directa con Lowell y su influyente propuesta poética. También nos proporciona datos sobre los progresos de su libro. En primer lugar, Plath envía a su hermano el poema “Mussel-Hunter at Rock Harbor”, que publica la revista *New Yorker* y que aparecerá en *The Colossus*.<sup>228</sup> En segundo lugar, Plath le confiesa a que hay una editorial interesada en ver su manuscrito: se trata de World Pub., a cargo de Dave Keightley, con quien Plath y Hughes habían almorzado en Nueva York algunos días antes. La intención de Plath en estos momentos es terminar el manuscrito en septiembre u octubre de 1958 y enviarlo a las editoriales durante el invierno (*Letters Home* 347), aunque escribe en su diario el 25 de junio que “I am disappointed with my poems: they pall. I have only a few over 25 and want a solid forty. I have distant subjects. I haven’t opened my experience up. I keep discarding & discarding. My mind is barren of ideas & I must scavenge themes as a muggie must” (*Journals* 396).

La carta de aceptación de *The New Yorker* que recibe el 25 de junio contribuye en gran medida a renovar la confianza de Plath en su habilidad poética que escribe: “this shot of joy conquers an old dragon & should see me through the next months of writing on the crest of a creative wave” (*Journals* 397). Durante el verano, Plath continúa trabajando en el manuscrito y el

---

<sup>228</sup> Según una carta a Aurelia del 25 de junio, *The New Yorker* acepta dos poemas largos de Plath: “Mussel-Hunter at Rock Harbor” y “Nocturne”, que publican bajo el título “Night Walk” y que en *The Colossus* se titula “Hardcastle Crags”. En total, Plath obtiene 350 dólares por la venta de estos dos poemas (*Letters Home* 345). El poema aparecerá en el número 9 de agosto de 1958. El 8 de agosto Plath escribe: “I am awestruck, excited (...) in a rapt contemplation of my poem ‘Mussel Hunter At Rock Harbor’ which came out in the August 9 issue of the blessed glossy—New Yorker—the title in that queer wobbly, half-archaic type I’ve dreamed poem & story titles in for about eight years” (*Journals* 413). Se observa aquí nuevamente el interés de Plath por los aspectos materiales del texto, así como su concepción de la tipografía de *The New Yorker* como un elemento canonizador, indicador de prestigio literario.

3 de julio decide descartar definitivamente el poema que sólo unos meses antes había considerado como el más adecuado para dar título a la colección:

I am rejecting more & more poems from my book which is now titled after what I consider one of my best & curiously moving poems about my father-sea-god muse: Full Fathom Five. “The Earthenware Head” is out: once, in England, “my best poem”: too fancy, glassy, patchy & rigid—it embarrasses me now—with its ten elaborate epithets for head in 5 verses. I suppose now my star piece is “Mussel Hunter at Rock Harbor”: the author’s proofs came from *The New Yorker* yesterday, three long columns of them in the blessed *New Yorker* print which I’ve envisioned for so long. (*Journals* 399)

Resulta digna de mención la alusión de Plath a los aspectos materiales del texto, al valor canonizador que le atribuye a las pruebas de imprenta de esta publicación, a su tipografía y a los críticos que trabajan en esta revista. A mi parecer, las palabras de Howard Moss calificando “Mussel Hunter at Rock Harbor” como un poema maravilloso—tal como escribe en la carta de aceptación de *New Yorker* que Plath recibe el 25 de junio—consagran este poema dentro del *corpus* del manuscrito.<sup>229</sup> El 4 de julio de ese año Hughes y Plath llevan a cabo su primera sesión de Ouija en América, un acto que podría resultar meramente anecdótico pero que adquiere relevancia si tenemos en cuenta ciertos hechos.<sup>230</sup>

En primer lugar, esta experiencia revela la influencia de Ted Hughes en el proceso creativo de Plath ya que: “Along with compiling lists of potential subjects for Plath’s poems and

---

<sup>229</sup> A este respecto Luke Ferreter apunta que “Publication in the pages of the *New Yorker* was considered by many American writers in the 1950s a high point of literary achievement, and Plath harboured a lifelong ambition to publish both her poetry and her prose there” (24). Ver Yagoda *About Town: The New Yorker and the World It Made* (2000).

<sup>230</sup> La importancia de esta sesión está además reforzada por Ted Hughes, que le dedica una breve nota a pie de página en *Collected Poems* para explicar el origen del poema “Lorelei”. Por otra parte, esta práctica espiritista queda reflejada en la poesía de Plath en composiciones como “Ouija” (poema incluido en *The Colossus*) o el extenso “Dialogue over a Ouija Board”, composición que, como señala Heather Clark ha gozado de poca atención crítica y que aparece en la sección de notas de *Collected Poems* (276-286). Para más información sobre este poema véase *Letters Home* 324 y Clark 84-87.



stories, Hughes advised her on meditation techniques, and used hypnotism and their hand-made Ouija on a regular basis.” (Connors, “Living Colors” 111).<sup>231</sup> En segundo lugar, la sesión celebrada el 4 de julio muestra una serie de coincidencias y datos relevantes en la intra-historia de *The Colossus*. Por ejemplo, el espíritu que parece hablarles—llamado Pan—sugiere a Plath escribir sobre “Lorelei”, puesto que se trata de su “Own Kin” lo que ella explica de la siguiente manera: “The subject appealed to me doubly (or triply): the German legend of the Rhin sirens, the Sea-Childhood symbol, and the death-wish involved in the song’s beauty. The poem devoured my day, but I feel it is a book poem & am pleased with it” (*Journals* 401).<sup>232</sup>

Efectivamente, este poema formará parte de la versión final de *The Colossus*, y se trata de una composición que conecta a Plath con un tema de larga trayectoria en la tradición literaria y artística germánica a la vez que muestra una vez más los fuertes lazos que existen entre las diferentes artes en su poesía. De hecho, Sally Bailey argumenta que se encuentran claros ecos entre este poema, la leyenda de Lorelei y un dibujo realizado por Plath en 1945:

This sketch can also be read as a prototype for the 1958 poem “Lorelei”, Plath’s rendering of the German version of the folktale inherited from her mother, who used to sing a version of the tale to her. The “plaintive cry” of her mother’s song is perfectly captured in Plath’s reaching mermaid, in that both poem and sketch share the same gothic aesthetic. (“Costume of Femininity” 202).<sup>233</sup>

---

<sup>231</sup> En una nota en su diario escrita al día siguiente de esta sesión de Ouija, Plath escribe “My danger, partially, I think is becoming too dependant on Ted.” (*Journals* 401).

<sup>232</sup> En *Letters Home* se encuentra un párrafo prácticamente igual en el que Plath explica a su madre la inspiración de este poema: “he [Pan] said they were ‘my own kin’. I was quite amazed. This had never ocured to me as a subject, and it seemed a good one: the Germanic legend background, the water images, the death-wish, and so on. So the next day I began a poem about them, and Pan was right; it is one of my favourites. What is that lovely song you used to play on the piano and sing us about the Lorelei?” (*Letters Home* 346). Dado el origen germánico de su familia, Sylvia Plath conocía la leyenda y la canción a la que alude en esta carta es una de las versiones del célebre poema “Die Lorelei” (1891) en el que Henrich Heine adopta el tema desarrollado por Clemens Brentano en 1801 en sus balada *Zu Bacharach am Rheine* a partir de su novela *Godwi oder Das steinerne Bild der Mutter*. Ver “Rheinsirenen: Lorelei and other Rhine Maidens” de Annegret Fauser en Phyllis y Naroditskaya *Music of the Sirens* (2006).

<sup>233</sup> Kathleen Connors aporta otras evidencias, como la descripción que hace Plath de este dibujo a los doce años como su “original sketch of a mermaid reclining on a rock in the River Rhine and waving to someone in the towers of an old German castle on the back of the river” (“Living Color” 15). Existe además otra versión de este dibujo donde, siguiendo de nuevo a Connors, Plath crea su propia versión del esta figura y de su doble “in the center of her

Sin embargo, además de todos estos datos que permiten conocer los orígenes de un poema significativo dentro de esta primera colección y en el que confluyen la herencia cultural y familiar alemana de Plath con otras artes, la sesión de Ouija del 4 de julio de 1958 proporciona información adicional sobre la publicación de la primera colección de poemas.<sup>234</sup> Plath escribe en su diario que, de acuerdo a las palabras de Pan, sus poemas no serían publicados por Knopf, no por World aunque esta editorial se había mostrado interesada en el volumen. Plath transcribe la siguiente revelación de Pan: “They are liars at World—a strange note: do I feel this?” (*Journals* 400), a la que añade que según el espíritu su libro contendría cincuenta poemas. Más allá de la credibilidad que se otorgue a fuentes como Pan, o se interprete su profecía como una mera proyección de los deseos de la misma Plath, resulta cuanto menos sorprendente que precisamente la edición británica de *The Colossus* estuviera formada por cincuenta poemas y que en 1962 fuera efectivamente Knopf quien publicara este poemario en Estados Unidos.

En una carta dirigida de nuevo a su hermano con fecha de 9 de julio, Plath explica el proceso de selección que ha iniciado con los poemas de su libro a la vez que le refiere a su intención de completar el poemario en septiembre u octubre para poder así enviar su manuscrito a las editoriales durante el invierno (*Letters Home* 347), si bien este plan no llegará cumplirse, entre otros factores, por los recurrentes momentos de falta de productividad a los que Plath se enfrenta en su viaje hacia *The Colossus*. Un claro ejemplo de ello es su anotación del 27 de julio de 1958 en la que explica que:

I have written four or five quite good poems these past ten days, after a sterile hysterical ten days of non-production. The poems are, I think, deeper, more sombre, sombre (yet

---

coloured pencil sketch sits a more child-like twin mermaid, facing forward and seated on a small island. Taking the same pose as the mermaid under the moon, another mermaid waves into the distance” (“Living Color” 15). Para una reproducción de estos dibujos, ver Anexo 19.

well colored) than any I've yet done. I've written two about Benidorm, which was close to me as poem subject until now. I think I am opening new subjects & have, instead of a desperate high-keyed rhetoric, a plainer, realer poetry. I've about 29 poems for my book—a perpetual maximum it seems, but have discarded already half of those written in my hectic April vacation week & several written since, my earliest being “Faunus”, “Strumpet Song”, which I wrote just after I met Ted. (*Journals* 410)

Encontramos aquí una ventana abierta a las reflexiones de la misma Plath sobre las transformaciones en su poesía, una poética narrada en primera persona que nos permite una mejor comprensión de la evolución de su primera colección, la cual no ha gozado de tanta atención crítica como *Ariel*. Se trata de observaciones sobre las composiciones y los temas poéticos que proporcionan un contexto más amplio para *The Colossus* al mismo tiempo que nos desvelan su génesis. En 1958, las dos composiciones más antiguas son “Faun” y “Strumpet Song”, ambas escritas en 1956 y que acabarán formando parte del índice del libro en 1960. Como ya escribe Plath a Warren en julio, todos los poemas anteriores han sido definitivamente descartados: Plath otorga a su colección un claro punto de partida, el año que conoce a Ted Hughes.<sup>235</sup> En cuanto a las composiciones que escribe sobre su luna de miel en Benidorm, no es totalmente verídico que el tema fuera nuevo en su poesía: ya en 1956 Plath había escrito “Alicante Lullaby”, “Fiesta Melons” y en 1957 “The Other Two”.<sup>236</sup> En el *corpus* final de *The Colossus*, incluirá el poema “Departure” en el que plasma su experiencia en España durante su luna de miel en Benidorm con Hughes.<sup>237</sup>

---

<sup>234</sup> Plath continuará trabajando en “Lorelei” en los días siguientes a esta sesión espiritista, el 9 de julio anota en su diario “I have to write my Lorelei—to present the mermaids, invoke them. Make them real. I write my good poems too fast—they are on objects, not themes, thus concrete, limited. Good enough but I must extend.” (*Journals* 403).

<sup>235</sup> Aunque el título del poema que Plath usa en su diario es “Faunus”, la autora se refiere a “Faun”, que aparece en sexto y séptimo lugar en las ediciones británicas y americanas respectivamente.

<sup>236</sup> Para más información sobre los poemas escritos en torno a la estancia en Benidorm de Sylvia Plath y Ted Hughes ver Clark *Grief of Influence* 69-72.

<sup>237</sup> Una experiencia que también tiene cabida en *Birthday Letters*, donde Hughes incluye un poema titulado “You Hated Spain”. Para más información ver *Ariel's Gift* de Erica Wagner pp. 113-119.

Las referencias al libro disminuyen considerablemente durante el resto del verano de 1958, una prueba más de las dificultades para escribir a las que Plath se enfrenta durante este periodo. El 14 de septiembre apunta “If I write eleven more good poems I will have a book. Try a poem a day: send book to Keightley—ten more during the year—a fifty poem book” (*Journals* 421). Resulta evidente para Plath que le resultará imposible completar su manuscrito a tiempo para poder enviárselo a David Keightley para que la editorial World Pub., considerara su publicación, tal y como era su intención en junio. Desgraciadamente, el 13 de diciembre de 1958 Plath recibe la notificación de que esta editorial tampoco está interesada en su libro.<sup>238</sup> Los múltiples rechazos llevan a Plath a reflexionar sobre la rentabilidad de la poesía en anotaciones realizadas en un cuaderno, pensamientos que muestran el aspecto comercial de este género literario, así como su capacidad de producir beneficios económicos. Así, el 26 de diciembre Plath escribe que: “How much to count on writing. Poetry unluccrative. Maybe children’s books” apuntando a un mercado que puede reportarle mayores ingresos (*Journals* 446).<sup>239</sup> Se trata de una apreciación que Plath matiza al día siguiente en la afirmación: “Poetry is the most ingrown and intense of the creative arts. Not much money in it, and that windfalls” (*Journals* 450), donde, no obstante, no especifica el tipo de beneficios inesperados que genera la poesía.

---

<sup>238</sup> Se trata de un día en el que Plath recibe varias noticias negativas: a no haber conseguido la beca Saxton se le unen los rechazos de otra editorial como Harper’s, y diversos rechazos de las revistas *Encounter* y *Atlantic*. Por otra parte, John Lehman acepta publicar sus poemas “Lorelei”, “The Disquieting Muses” y “The Snakecharmer” (*Journals* 440).

<sup>239</sup> Esta es, de nuevo, una situación merecedora de análisis desde los preceptos del campo literario de Bourdieu. De hecho, Plath comienza a escribir su libro dirigido a un público infantil *The Bed Book* en 1959. En una entrada en su diario del 29 de marzo escribe: “I want to begin my Bed Book. (...) I will get out some more children’s book this week. I would rather publish this than a book of poems”. (*Journals* 476). Plath termina *The Bed Book* el 3 de mayo de 1959 y lo envía a la editorial Atlantic Press para su consideración. Recordemos además que este sector del mercado literario también fue explorado por Ted Hughes, Plath escribe en su diario el 13 de mayo de 1959: “Mailed the ms. of Ted’s Children’s Book ‘Meet my Folks!’ both to Harper’s and Faber’s. This book should sell like hotcakes” (*Journals* 482). El libro de Hughes se publicaría en 1960 mientras que *The Bed Book* no aparecería en el mercado hasta 1976.

### 5.3 Nuevos cambios: de *The Bull of Bendylaw* a *The Devil Of the Stairs*

El año 1959 arranca con dos acontecimientos relevantes para el desarrollo del primer poemario de Plath. El primero es la composición de otro de los poemas que alcanzarán la versión final del libro y que Plath termina en el fin de semana del 16-17 de enero, tal y como apunta en su entrada del diario con fecha del 20 de dicho mes: “Finished a poem this weekend, Point Shirley, Revisited, on my grandmother. Oddly powerful and moving to me in spite of the rigid formal structure. Evocative. Not so one dimensional.” (*Journals* 463). En segundo lugar, y en la misma entrada del diario, Plath apunta que Hughes y ella han decidido mudarse a Inglaterra: “We decided to live in England. I really want this. Ted will be his best there” (*Journals* 463), un breve párrafo que es suficiente para que Plath construya una idealizada fantasía de lo que sería su vida en el nuevo país: “Hopefully a big sonorous place in the country in easy distance of London, where I may work. I would so much like to. I will read novels by Lessing and Murdoch, also Bianca VanOrden” (*Journals* 463).<sup>240</sup>

Dado el enfoque transatlántico que caracteriza este estudio, es necesario subrayar esta visión, casi estereotípica y bucólica, de la vida en Inglaterra en la que confluyen la idea de la paz del entorno rural junto con las oportunidades profesionales que le ofrecería Londres.<sup>241</sup> Frente a esto, la realidad dictada por hechos como que la carrera de Hughes se encuentra en pleno ascenso, su fama ya consolidada como uno de los poetas británicos más importantes de la época. No deja de ser también interesante la referencia a autoras británicas que Plath hace en esta entrada de su diario: los nombres de Doris Lessing, Iris Murdoch y Bianca VanOrden representan el canon literario británico de mujeres autoras, el espejo en el que Plath aspira a mirarse. Y aunque Plath no podría saberlo aún, su traslado a Inglaterra resultaría decisivo para su

---

<sup>240</sup> También Hughes hace referencia a esta decisión en una carta a sus padres escrita a principios de 1959: “We decided quite definitely to make our base in England. I’m not quite sure where, and I’m not quite sure what shall I do, but no doubt the right job will invent itself, income until we free ourselves” (*Letters of Ted Hughes* 139-140).

propio desarrollo profesional, tanto durante el tiempo que estuvo casada con Hughes hasta incluso más allá de su muerte. De alguna manera, el destino literario de Plath queda aún más unido al de Hughes, a críticos británicos como Al Alvarez, al apoyo de instituciones tan relevantes dentro de la escena cultural del país como fue la BBC y al de editoriales como Heinemann y, posteriormente, Faber & Faber.

A principios de 1959, Plath—conocedora de la obra de Adrienne Rich o Robert Lowell—considera que sus poemas “begin on one track, in one dimension and never surprise or shock or even much please” (*Journals*, 465), inseguridad que le lleva a incluso a escribir el 28 de enero: “Must try poems. DO NOT SHOW ANY TO TED. I sometimes feel a paralysis come over me: his opinion is so important to me” (*Journals* 467). A pesar de esto, continúa añadiendo nuevas composiciones a su manuscrito: ese mismo día compone “The Bull of Bendylaw”, que define como “a silly poem about a bull-ocean which evades all direct statement of anything under the pretence of symbolic allegory.” (*Journals* 466).<sup>242</sup>

Este poema formará parte de la versión final de *The Colossus* junto con “Suicide Off Egg Rock” que Plath comienza el 19 de febrero y que analiza en los términos siguientes: “set up such a strict verse form that all power was lost: my nose so close I couldn’t see what I was doing” (*Journals* 469). En un contexto literario en el que Adrienne Rich había ya publicado su segundo poemario *The Diamond Cutters and Other Poems* (1955) tras ganar el *Yale Series Award for Younger Poets* en 1951 y a punto de empezar el curso impartido en la Universidad de Boston por Robert Lowell, quien publicaría su *Life Studies* precisamente en Inglaterra en abril, Plath vuelve a presentar su manuscrito de poemas al *Yale Contest*: “I feel I should add a couple of powerful

---

<sup>241</sup> A este respecto Plath escribe el 19 de febrero: “I look queerly forward to living in England: hope I can work for some weekly in London, publish in the women’s magazine, maybe. England seems so small and digestible from here” (*Journals* 470).

<sup>242</sup> Ted Hughes escribe una nota en *Collected Poems* en la que relaciona este poema con una balada tradicional recogida en el libro *English and Scottish Popular Ballads* editado por F.J. Child (1883):

The Great Bull of Bendy-law  
Has Broken his band and run awa  
And the King and his court  
Canna turn that bull about (*Collected Poems* 288)

poems to the volume I'm sending to the Yale Contest next week and this paralyses me. Better send off the book and free myself from it" (*Journals* 470).<sup>243</sup>

La composición de poemas para un primer libro que continúa evolucionando va acompañado también de un casi incesante proceso de selección por el cual Plath desecha textos para su manuscrito, aunque esto no implique necesariamente que el poema carezca de potencial para generar beneficios económicos. Vemos un ejemplo de esto en la entrada del diario de Plath el 9 de marzo: "Also finished a New Yorkerish but romantic iambic pentameter imitation of Roethke's Yeast's poem. Rather weak, not, I think, book material, but I'll send it to the NY and see what they think" (*Journals* 473). De nuevo, es fácil comprobar que Plath conocía bien el mercado literario, adaptando sus textos a los gustos y preferencias de sus potenciales clientes, combinando ritmos tradicionales con las influencias poéticas contemporáneas para adaptarlos a la revista a la que envía sus poemas para aumentar sus posibilidades de venderlos.<sup>244</sup> Por otra parte, se demuestra que Plath aplica unos criterios de selección distintos para sus poemas: los de mayor calidad son considerados "book material", mientras que otros poemas son más apropiados para otras áreas del mercado constituidas por, entre otras, revistas literarias o culturales.<sup>245</sup>

Ese mismo mes, y en el contexto del curso de poesía impartido por Lowell, Plath termina "Electra on Azalea Path" y "Metaphors for a Pregnant Woman" que describe como "ironic, nine lines, nine syllables each. They are never perfect, but I think have goodnesses" (*Journals* 475), si bien rechaza inicialmente el primero de estos poemas por considerarlo "too forced and rhetorical" (*Journals* 477). Hasta el momento, el manuscrito consta de 40 poemas que producen a

---

<sup>243</sup> Plath participa en las ediciones de este premio desde 1956 hasta 1959 edición en la que fue galardonado George Starbuck, sobre quien Plath escribe el 13 de junio: "He sure this proves him the Best. (...) I had inured myself to a better book than mine, but his seemed a rank travesty" (*Journals* 494).

<sup>244</sup> El 23 de abril Plath apunta: "Also, yesterday, my second acceptance from the New Yorker: a pleasant two: the Watercolor of Granchester Meadows which I wrote bucolically 'for' them, and Man in Black, the only 'love' poem in my book, and the book-poem which I wrote only a little over a month ago at one of my fruitful visits to Winthrop" (*Journals* 477). Respaldados por *The New Yorker*, estos poemas serán incluidos en la versión final de *The Colossus*.

<sup>245</sup> De acuerdo a Hughes, este sistema de evaluación de los poemas continuará incluso después de la publicación de su primer manuscrito: "Once the contract had been signed, she started again, through with a noticeable difference.

su autora “a joy about them of sorts” (*Journals* 477). El 3 de mayo Plath “retyped pages, a messy job, on the volume of poems I should be turning in to Houghton Mifflin this week” (*Journals* 480), un libro de 45 poemas en el que “there are only 10 surviving from the book I sent Auden at the Yale Series two summers ago” (*Journals* 482).

Esta selección llevada a cabo a lo largo de dos años es también una crónica de la evolución y la transformación poética de la autora. Comprobamos de nuevo que, aunque la primera oleada crítica liderada por Al Alvarez o el mismo Ted Hughes consagró el uso del término *breakthrough* para explicar el paso de la voz lírica más académica o sujeta a formas tradicionales de *The Colossus* a la voz de *Ariel*, generalmente considerada—no olvidemos, desde el prisma confesional—más auténtica o real, las transformaciones poéticas de Plath tienen lugar ya desde los últimos años de la década de los cincuenta. Por otra parte, Plath no solo navegaba las posibilidades métricas o formales, también había iniciado una búsqueda de otro tipo de temas, como escribe a su hermano en 1958: “I am gradually getting to ‘speak out’ and of real experience, not just in metaphorical conceits” (*Letters Home* 347). Reflejo de esta evolución poética es el nuevo cambio de título en el manuscrito, el 18 de mayo Plath descarta *The Bull of Bendylaw* y lo explica así en su diario:

Changed title of poetry book in an inspiration to “The Devil of the Stairs”, which I hope has never been used before. “The Bull of Bendylaw”, which was catching, had an obscure point, the idea of energy breaking through ceremonial forms but this title encompasses my book & “Explains” the poems of despair, which is as deceitful as hope. Hope this goes through. (*Journals* 482).

A pesar de las esperanzas depositadas en este libro de poemas, Plath sufre una nueva decepción el 6 de junio, al recibir una carta de Dudley Fitts en la que le comunica que su manuscrito no ha ganado el *Yale Series of Younger Poets Award*, además de ofrecerle una extensa

---

As before, a poem was always ‘a book poem’ or ‘not a book poem’ but now she seemed more relaxed about it’



crítica de su estilo poético: “my lack of technical finish (!) was what deterred him, my roughness, indecision, my drift in all but four or five poems. When my main flaw is a machinelike syllabic death-blow” (*Journals* 492). En la misma anotación Plath asegura que “My book is as finished as it will ever be. And after the Hudson acceptance I have great hopes that all 46 poems will be accepted within a few months. So what. I have no champion. (*Journals* 492).<sup>246</sup>

Una vez más, hallamos en estas palabras la confirmación de que dentro del sub-campo de producción reducida—siguiendo de nuevo a Bourdieu—se hace necesario el apoyo de agentes culturales como los críticos literarios, apoyo que Plath encontrará posteriormente en Al Alvarez y que será instrumental para su fortuna literaria. Finalmente, Plath cierra este largo párrafo con una reflexión metaliteraria que ilustra la evolución de su estilo poético, la distancia que ella percibía entre sus poemas y la poética en la que se había formado: “How ironic, that all my work to overcome my easy poeticisms merely convinces them that I am rough, antipoetic, unpoetic. My God.” (*Journals* 492).

Aunque siente que los rechazos por parte de los integrantes del mundo literario se acumulan, Plath continúa enviando el libro ahora con el título final *The Devil Of the Stairs* a diferentes editoriales como Knopf, Viking, Hartcourt o Brace (*Journals* 493). La primera de ellas, Knopf es claramente la editorial más prestigiosa y a la que Plath manda su manuscrito antes que a las demás, más concretamente el 8 de junio de 1959. Su respuesta es “a little card, which I like, from AKnopf, the usual about receiving the ms., every care taken except in fire, flood. With a Borzoi dog. Only pray I hear from them before the damn H. Holt” (*Journals* 498). Plath recibe esta tarjeta el 15 de junio, el mismo día en el que escribe una entrada interesantísima nota sobre el prestigio de las distintas editoriales, la importancia de los críticos y—muy especialmente el papel fundamental que desempeñan los premios en la venta de los libros de poesía, premios que

---

(*Collected Poems* 14).

<sup>246</sup> En 1959, el poeta, crítico y traductor americano Dudley Fitts sucedió a W.H. Auden como responsable del *Yale Series of Younger Poets Awards*, de ahí que la valoración que recibe Plath por parte de Fitts en esta carta sea tan relevante.

además otorgan visibilidad a los nuevos talentos junto con la oportunidad de establecerse en el panorama literario:

After the grim news Starbuck got the Yale, to which I am now resigned, if disappointed in Fitt's judgement, and that Maxine K also got a letter from Henry Holt (and how many other women also?) I feel dubious about wanting to be published by Holt: a pride, a sense that I wouldn't want it unless they put me up for the Lamont. If only Knopf accepted my book I'd say hell to the Lamont. Knopf, or Harcourt, Brace or Macmillan (maybe) or Viking. If only Rosenthal would write me about Macmillan. But my book, grim as it is, needs a prize to sell it. (*Journals* 497)

Otras pruebas del profundo conocimiento que Plath tenía de las editoriales, así como de su urgencia por encontrar una que estuviera interesada se encuentran en una carta que le envía a su madre el 2 de agosto, carta que incluye unas claras instrucciones sobre el manuscrito, un análisis de las dinámicas que rigen el funcionamiento de las casas editoriales, así como de las concesiones que está dispuesta a hacer para conseguir que su obra vea la luz. Como veremos más adelante, accederá a modificar significativamente su manuscrito, siguiendo las indicaciones de su editora en Knopf, para conseguir que fuera finalmente publicado en Estados Unidos. Un hecho que parecen predecir o anticipar las siguientes palabras:

...PLEASE, don't worry about my poetry book, but send it off. I know about summer editors, but I want to send it to as many places as I can. I also have gone over it very carefully and am not going to try to change it to fit some vague, abstract criticism. If an editor wants to accept it and make a few changes, then all right. (...) I have a good list of publishers and haven't begun to eat into it. The biggest places are often best because they can afford to publish a few new people every year... (*Letters Home* 352).

## 5.4 Yaddo: las raíces de *The Colossus*

Durante el verano, Plath continúa a la espera de noticias por parte de las editoriales mientras se embarca en un viaje a través de Estados Unidos junto con Ted Hughes, antes de su estancia en la colonia de escritores Yaddo y a su traslado a Inglaterra a finales de 1959. El 6 de octubre, Plath recibe la noticia de que Henry Holt había rechazado su libro. A pesar de que, como recordamos, había escrito sobre sus reservas hacia este editor, esta nueva negativa tiene en Plath un efecto devastador. Y no sólo eso, sino que también parece marcar el punto final en el recorrido del manuscrito del primer libro de la autora, *The Devil Of the Stairs* :

Of course Henry Holt rejected my book last night with the most equivocal of letters. I wept, simply because I want to get rid of the book, mummify it in print so that everything I want to write now doesn't get sucked in its maw. Ted suggested: start a new book. All right, I shall start with snake, and simply send out the old book over and over. (*Journals* 515)<sup>247</sup>

En el momento de recibir estas noticias, Plath ya había pasado un mes en Yaddo, donde llegó con Hughes el 6 de septiembre. Allí, según Grace Schulman, Plath escribió poemas que marcaron un cambio decisivo en su desarrollo como poeta y como mujer (165). Durante su periodo en Yaddo, Plath estaba embarazada, un estado que queda reflejado en su poema “The Manor Garden” que escribe entre el 17 y 18 de octubre y que Hughes describe como “an apprehensive welcome to the approaching unborn” (*Winter Pollen* 183) una de las composiciones del nuevo libro que Plath había decidido comenzar—siguiendo la sugerencia de Hughes—y que

---

<sup>247</sup> El poema al que se refiere Plath se titula “Medallion” y fue escrito en Yaddo. Sobre él apunta en su diario “Wrote one good poem so far: an imaginst piece of a dead snake” (*Journals* 507), este poema figura entre los

más tarde será el poema elegido para inaugurar *The Colossus*. Pocos días después, el 19 de octubre, Plath anota en su diario:

Wrote two poems that pleased me. One a poem to Nicholas, and one the old father-worship subject. But different. Weirder. I see a picture, a weather, in these poems. Took “Medallion” out of the early book and made up my mind to start a new book, regardless. I might have a better chance in the Yales this year. Depending on Fitt’s conscience. The main thing is to get rid of the idea what I write now is for the old book. That soggy book. So I have three poems for the new, temporarily called THE COLOSSUS and other poems. (*Journals* 518)<sup>248</sup>

Como explica Hughes en su introducción a *Collected Poems* y en su ensayo “Collecting Sylvia Plath,” los dos poemas a los que Plath se refiere en este párrafo son “The Manor Garden” y “The Colossus”, que Hughes considera “the poem describing the visionary dream of the ruined Colossus” (*Winter Pollen* 183) y que dará título al nuevo manuscrito. Resulta significativo que no se incluya en los diarios publicados de Plath la explicación detrás de este título, y que sea Hughes quien revela en su ensayo “Sylvia Plath and Her Journals”:

Late in 1959 (toward the end of the surviving diaries) she had a dream, which at the time made a visionary impact on her, in which she was trying to reassemble a giant, shattered, stone Colossus. In the light of her private mythology, we can see this dream was momentous, and she versified it, addressing the ruins as “Father” in a poem which she regarded, at the time, as a breakthrough (*Winter Pollen* 182).<sup>249</sup>

---

incluidos en *The Colossus* o *Collected Poems*. En su ensayo “Sylvia Plath and Her Journals” Ted Hughes explica que este poema “describes a sneak as an undead, unliving, elemental beauty, a crystalline essence of stone” (*Winter Pollen* 183).<sup>248</sup>El poema dedicado a Nicholas es “The Manor Garden”. Hughes explica en sus notas en *Collected Poems* que “The setting is the garden of the manor at Yaddo. SP called this a poem ‘for Nicholas’, but her first child, born five months later was a girl” (289).

<sup>249</sup> Hughes también conecta este poema con el psicoanálisis, ya que Plath había seguido un tratamiento de este tipo con la doctora Ruth Beuscher: “She would describe her suicide attempt as a bid to get back to her father, and one can imagine that in her case this was a routine reconstruction from a psychoanalytical point of view. But she made

Críticas como Helen Vendler explican que la naturaleza de este *breakthrough* radica en que “the ‘abstraction’ of the poem (and of the dream begetting it) thus stands for the passage of the poet’s imagination from the real to the symbolic order (...) to understand that the symbolic order was the correct place to treat the real” (126). Sin duda, Plath se encuentra ante un poema de importancia capital que ha sido leído e interpretado en términos de mitología, autobiografía o historia y creatividad femenina (Gill, “Colossus and Crossing” 93), aunque quizá una de las más interpretaciones más difundidas sea la que resulta de un enfoque psicoanalítico en el que el poema se convierte en “a study of the female subject’s struggle to reconcile herself with, and paradoxically to achieve mature independence from, the lost, feared and desired father” (Gill, “Colossus and Crossing” 95).<sup>250</sup> Parte del éxito de esta lectura radica no sólo en la influencia de la escuela psicoanalítica dentro de los estudios literarios, sino también en que el texto parece también responder a esa mitología privada a la que Hughes apunta y que Judith Kroll resume de la siguiente forma: “‘The Colossus’ more explicitly exemplifies her father as a Greek god to whom she has an Electra-like attachment” (82).

La importancia de este poema queda confirmada por dos datos muy importantes. En primer lugar, permanecerá como título definitivo para la colección de Plath, quien explicará más adelante a su editora americana que “the collection had a theme, the person who is broken and mended” (*apud* Gill, *Cambridge Introduction* 37) por lo que se convierte en el eje temático del poemario por sus resonancias mítico-simbólicas. En segundo lugar y siguiendo aquí a Helen

---

much of it, and it played an increasingly dominant role in her recovery and in what her poetry was able to become” (*Winter Pollen* 180). Continúa Hughes ofreciendo una explicación sobre una experiencia paranormal relacionada con el uso de la Ouija: “Some of the implications might be divined from her occasional dealings with the Ouija board, during the late fifties. Her father’s name was Otto, and ‘spirits’ would regularly arrive with instructions for her from one Prince Otto, who was said to have a great power in the underworld. When she pressed for more information, she would be told that Prince Otto could not speak to her directly, because he was under orders of The Colossus, they would say he was inaccessible. It is easy to see how her effort to come to terms with the meaning this Colossus held for her, in her poetry, became more and more central as the years passed” (*Winter Pollen* 180).

<sup>250</sup> Ofrecer una visión completa de este poema excede el aliento de estas páginas, pero Jo Gill ofrece un valioso resume de las distintas interpretaciones críticas de este poema en “*The Colossus and Crossing the Water*” páginas 93-95. También resulta interesante el capítulo que Helen Vendler le dedica a Plath dentro de su libro *Coming of Age as a Poet*. En este capítulo titulado “Reconstructing the Colossus” la autora ofrece un detallado estudio del poema junto

Vendler, este poema “an elegy for the poet’s father—is still the earliest poem that most anthologists of Plath include” (117), lo que ayuda a cementar su lugar dentro de su *corpus* poético.<sup>251</sup>

Aunque el 10 de octubre Plath se pregunta a sí misma “When will I break into a new line of poetry?” (*Journals* 516), la composición de “The Colossus” da un paso definitivo hacia el grupo de poemas que tanto Hughes como otros críticos posteriores coinciden en señalar como el auténtico *breakthrough* del nuevo libro en el que Plath comienza a trabajar en Yaddo.<sup>252</sup> “Poem for a Birthday”, que en su forma original estaba compuesto por varias secciones y del que Hughes dice que “As a piece of practical magic, ‘Poem for a Birthday’ came just at the right moment. Afterward, she knew something had happened (...). During the next three years, she herself came to view this time as the turning point in her writing career, the point where her real writing began” (“Plath and her Journals” 183).

Ciertamente, las anotaciones de Plath sobre este poema a las que Hughes alude muestran su rápido proceso compositivo. El 22 de octubre, Plath encuentra las “ambitious seeds of a long poem made up of separate sections: Poem on her birthday” (*Journals* 520). Continúa en la misma entrada trazando sus líneas maestras: “To be a dwelling on madhouse, nature: meanings of tools, greenhouses, florist shops, tunnels, vivid and disjointed. An adventure. Never over. Developing. Rebirth. Despair. Old women. Block it out” (*Journals* 520). El día siguiente retoma esta idea: “Yesterday, an exercise begun, in grimness, turning into a fine, new thing: first of a series of madhouse poems. October in the toolshed. Roethke’s influence, yet mine” (*Journals* 521).

---

con un interesante anexo donde presenta un listado de poemas que anticipan poemas como “Electra on Azalea Path” o “The Colossus” (pp. 117-154).

<sup>251</sup> No obstante, es relevante que Ted Hughes decidiera dejar este poema fuera de la breve antología *Selected Poems* que publicará Faber & Faber en 1985, en cuyo índice sí encontramos “Medallion” o “The Manor Garden”, como hemos visto, poemas contemporáneos a “The Colossus”. Por otra parte, Hughes sí incluye “Full Fathom Five” o “Daddy”, los cuales comparten lazos temáticos con “The Colossus”. En concreto, la popularidad de “Daddy” lo ha convertido en el poema inexcusable para explorar la relación de Plath con su padre y otras figuras masculinas, lo cual podría explicar que se descartara “The Colossus”.

<sup>252</sup> El acuerdo no es total a este respecto, críticos como Steven Gould Axelrod o Helen Vendler identifican “The Colossus” como el punto de inflexión en la madurez poética de Plath.

Siguiendo ahora a Jo Gill y Diane Middlebrook, la influencia de Roethke surge de la lectura por parte de Plath en Yaddo de la obra ganadora del National Book Award *Words for the Wind* (1958), volumen que contiene una secuencia de poemas en la cual el autor intenta reproducir “the imagery of mental breakdown. Roethke’s poetry excited Plath to attempt a similar sequence of ‘mad’ poems” (Middlebrook, *Her Husband* 109)<sup>253</sup>. Middlebrook argumenta que en este momento la influencia de Roethke en la poesía de Plath es mayor que la de Robert Lowell y los poetas confesionales:

Roethke’s example excited Plath, who had not yet found an artistic medium for the expression of her own experience of breakdown and treatment. By adopting Roethke’s approach, Plath was able to avoid the normalizing, conversational mode of other confessional poets who wrote about their mental illnesses—specifically her friends Robert Lowell and Anne Sexton. Plath’s sequence “Poem for a Birthday”, written at Yaddo in a style heavily influenced by Roethke, marks the point at which Plath’s suicidal ideation and her horror of shock treatment became available to her as literary subjects. (“The Poetry of Plath and Hughes” 159)

Sin embargo, esta evidente influencia de Roethke se convertirá en un obstáculo para la publicación del poema en la edición americana de *The Colossus*, debido a que la editorial Alfred J. Knopf considera necesario evitar los ecos de Roethke, que Christina Britzolakis identifica en “the use of nursery-rhyme language, short syntactic units, and end-stopping lines (...) as the invocation of animal-parental phantasms” (88). A este respecto, comparto por completo la apreciación de Jo Gill cuando en la que refiere que siendo esta composición “the catalyst that

---

<sup>253</sup> Diane Middlebrook en “The Poetry of Plath and Hughes: Call and Response” explica que “Roethke, like Plath, had suffered a severe mental illness for which he had to be hospitalized; in 1959 he published a book of poems in

finally made the collection cohere” (*Cambridge Introduction* 35), resulta “ironic that it is the sequence that the later American publisher had misgivings about and decided not to publish in full” (*apud* Stevenson 231).

Dadas las consecuencias que esta decisión tendrá en la manera en que *The Colossus* aparece en sus diferentes encarnaciones británicas y americanas, es merecedora de un análisis en más profundidad que realizaré en secciones posteriores. Baste, por el momento, subrayar la centralidad que tiene esta composición en el nuevo manuscrito en el que Plath estaba trabajando en los últimos meses de 1959.

En su diario, Plath se muestra intrigada por estos poemas: aunque experimenta una cierta ambigüedad hacia ellos, también producen en ella una sensación de libertad, en un movimiento hacia el estilo poético que culminará en *Ariel*, como podemos leer en la anotación en su diario correspondiente al 1 de noviembre de 1959: “I wonder about the poems I am doing. They seem moving, interesting, but I wonder how deep they are. The absence of a tightly reasoned and rhythmical logic bothers me. Yet frees me” (*Journals* 521). Tres días después, escribe: “Miraculously I wrote seven poems in my POEM FOR A BIRTHDAY sequence, and the two little ones before it, The Manor Garden and The Colossus I find colorful and amusing” (*Journals* 523). Por tanto, Plath cuenta ya con algunas composiciones clave que sirven de anclaje para su nuevo libro, a los que se unirá “Mushrooms” el 14 de noviembre, el cual —al igual que ocurriera con “Poem for a Birthday”—surge de un mero ejercicio poético (*Journals* 529).

Sin embargo, y a pesar de los progresos que estaba realizando en su nuevo libro de poemas, su primer manuscrito sigue siendo una preocupación recurrente para Plath, quien el 23 de octubre escribe sobre un posible giro en el destino de esta obra, un giro que viene desde Inglaterra: “Fine, welcoming letter from an editor at Heinemann on seeing my London magazine poems, which begin the magazine: hope springs. England offers new comforts. (...) My tempo is

---

which he experimented with representing the experience from the inside, in fragmented, surreal imagery shaped in



British” (*Journals* 521). Los poemas a los que Plath se refiere son “In Midas Country” y “Thin People”—que será incluido en *The Colossus*—los cuales aparecieron en esta revista en octubre de 1959 aunque habían sido escritos en 1958 y 1957 respectivamente, por tanto pertenecientes no al nuevo volumen de poesía, sino a su manuscrito anterior. La llamada de Inglaterra resuena cada vez con más fuerza, sobre todo cuando la revista *The Times Literary Supplement* acepta y publica el 6 de noviembre de 1959 dos poemas compuestos ese mismo año: “The Hermit at Outermost House” “Two Views in a Cadaver Room”, cuya segunda parte se basa en el cuadro de Bruegel “Le Triomphe de la Morte” (1562).<sup>254</sup> El mercado literario británico, por tanto, parece más receptivo, más interesado en las composiciones de Plath. Ante esta realidad, la exclamación de Plath “My tempo is British” cobra un nuevo sentido dentro de un contexto transatlántico demarcado por Tracy Brain, ya que en estas palabras parecen confluír las diferencias entre las dinámicas de mercado de ambos países junto con la voluntad y capacidad de Plath para definir o codificar su identidad de manera fluida, adaptándola a las circunstancias que le resulten más favorables en cada momento.

Plath continúa reflexionando sobre el futuro de su primer libro, y anota en su diario el 4 de noviembre:

But my manuscript of my book seems dead to me. So far off, so far gone. It has almost no chance of finding a publisher: just sent it out to the seventh, and unless Dudley Fitts relents this year and gives me the Yale award, which I just missed last year, there is nothing for it but to try to publish it in England and forget America. Or send it to Macmillan or Wesleyan paperbacks and forget prizes, which might well be a good thing.  
(*Journals* 523)

---

language drawn from childhood memories” (159).

Por tanto, el libro titulado *The Devil of the Stairs*, producto del trabajo de varios años, queda destinado a la oscuridad. Ante la realidad del rechazo de siete editoriales, y el fracaso continuo en los premios Yale, Plath se enfrenta a dos opciones: la primera de ellas es recurrir a las editoriales británicas, mientras que la segunda es aún peor, puesto que relega al libro al anonimato literario de una edición en pasta blanda—frente al valor bibliográfico que se desprende de las ediciones en pasta dura—carente de la publicidad, apoyos institucionales y prestigio que los premios implican. El contraste entre la primera obra de Hughes y la de Plath no podrá ser mayor. *The Hawk in the Rain* había conquistado en 1957 un premio literario cuyos jueces habían sido los representantes de la generación poética anterior W.H. Auden, Marianne Moore y Stephen Spender, y como consecuencia Hughes había conseguido la publicación en las prestigiosas editoriales Harper and Row en Estados Unidos y Faber & Faber en Inglaterra, donde había recibido la simbólica y canonizadora bienvenida de T.S. Eliot a los círculos literarios británicos. Por el contrario, dos años después de la consagración poética de Hughes, Plath aún no ha publicado su primera obra.

El mes de noviembre sigue marcado en el diario de Plath por su actitud oscilante entre su primer manuscrito y los poemas destinados a su nuevo libro, como se desprende de sus palabras del 6 de noviembre:

Feel my first book of poems should be published, however limited. I wrote a good poem this week on our walk Sunday to the burn-out spa. A second book poem. How it consoles me, the idea of a second book with these poems: The Manor Garden, The Colossus, The Burn-out Spa, the seven Birthday Poems, and perhaps Medallion, if I don't stick it in my present boo. If I were accepted by a publisher for the Lamont, I would feel the need to throw all my new poems in to bolster that book. (*Journals* 526)

---

<sup>254</sup> Para una relación detallada de los poemas de Plath aparecidos en revistas ver el enlace <http://www.sylvia-plath.info/publications.html>. Para el cuadro mencionado y el detalle del mismo sobre el que versa la segunda parte del poema de Plath véase el Anexo 20.

Una vez más, la información que nos proporciona Ted Hughes en su ensayo “Collecting Sylvia Plath” resulta muy reveladora para comprender las circunstancias que empujaron a Plath a unir los poemas de ambos libros:

This last is exactly what happened. With time running out at Yaddo, which had suddenly become so fruitful for her, followed by the upheaval of returning to England in December, she was able add very little to her ‘second’ book. So it was this combination of the old poems, which she had inwardly rejected, and the few new ones that seemed to her so different, that James Michie told her—in January 1960—Heinemann would like to publish, under the title of *The Colossus*. (*Winter Pollen* 172).<sup>255</sup>

Por lo tanto, el libro que empezó titulándose *Circus in Three Rings* en 1955 y en 1959, tras años de cambios, *The Devil of the Stairs* se fusiona en 1960 con *The Colossus*, el nuevo libro en el que Plath estaba trabajando. Ante la tan ansiada y buscada oferta por parte de una editorial para publicar sus poemas, pero sin tiempo para escribir, Plath completa *The Colossus* con composiciones de su primera colección. Cuando *The Colossus* sale a la luz en Inglaterra el 31 de octubre de 1960, su índice es un reflejo del largo camino vital y poético recorrido por Plath desde las aulas del Smith College hasta los inicios de su andadura como escritora en Londres.

---

<sup>255</sup> Como he mostrado anteriormente en el anexo 14, Plath no recibe esta carta de James Michie en enero sino en febrero de 1960, más concretamente el día cinco de ese mes.

## 6. *THE COLOSSUS*. ANÁLISIS DE EDICIONES

Una de las singularidades que caracteriza al primer poemario de Plath es precisamente, que se trata de la única obra de su *corpus* que fue publicada en el mismo país por dos editoriales diferentes y en dos momentos muy distintos. En primer lugar, y en vida de la autora, la editorial británica William Heinemann decide apostar por ella y por sus textos con una primera edición de *The Colossus* en 1960. En segundo lugar, y ya después de la muerte de Plath en 1963 y de cosechar un gran éxito tras la publicación de *Ariel* en 1965, la prestigiosa Faber & Faber reedita *The Colossus* en 1967.

Dada esta circunstancia, la siguiente sección está dividida en dos grandes apartados: uno de ellos, se centra en las ediciones británicas: la primera edición de *The Colossus* a cargo de William Heinemann en 1960 para pasar después al análisis de las ediciones posteriores bajo el sello de Faber & Faber, en un arco temporal que va desde 1967 hasta 2008. En cuanto al segundo apartado, se centra en el estudio de las ediciones americanas del poemario publicado por Alfred A. Knopf desde 1962 hasta 1998.

### 6.1 *The Colossus*: Ediciones británicas

Dado que los diarios de Plath desde noviembre de 1959 hasta 1962 existen solo de manera fragmentaria, en forma de apéndices o notas que se publicaron en el marco en la edición a cargo de Karen V. Kukil en 2000, una de las mayores fuentes de información sobre el destino del manuscrito de *The Colossus* vuelven a ser las cartas que Plath le escribe a su madre después de su traslado a Inglaterra. En una de estas, con fecha del 26 de diciembre de 1959, encontramos la siguiente referencia directa a su libro de poemas: “When my big poetry manuscript comes back

from Farrar Straus (they must have sent it by now) just keep it for scrap paper; I've typed up my large and new version of the book here" (*Letters Home* 360).<sup>256</sup>

Puede considerarse una feliz coincidencia que el final del año 1959 marque también el final de libro *The Devil Of the Stairs* en el que Plath había trabajado durante tanto tiempo, sentenciado a ser reducido a papel para borradores. Embarazada de su primera hija, la llegada a Inglaterra parece simbolizar para Plath toda una serie de comienzos: una nueva versión de su libro *The Colossus* allí escrito a máquina, un nuevo año, una nueva década, el inicio de una nueva vida en Londres.

En aquel momento, Londres era el epicentro del mundo literario británico, cuyo latido reflejaban agentes culturales como la BBC o publicaciones como *The Observer* o *The Times Literary Supplement*. Las grandes oportunidades para jóvenes autores que ofrecía esta capital la convertían para Plath en lugar ideal para fijar su residencia, como ya hiciera T.S. Eliot en 1915. Tanto es así que incluso tras su separación de Hughes fue el lugar que Plath escogió para establecerse definitivamente. El 4 de febrero de 1963, escribía a su madre que "I have absolutely no desire to return to America (...) There is nothing like the BBC in America—over there they don't publish my stuff as they do here, my poems and my novel" (*Letters Home* 498). Solo unos días después de esta carta, Plath acabó con su vida en el número 23 de Fitzroy Road, situado al norte de Londres, estableciéndose así un nuevo paralelismo con Eliot, que fallecería en la misma ciudad en 1965, el mismo año que se publica *Ariel*. No obstante, nada hacía presagiar a comienzos de 1960 el trágico final de Plath, y mucho menos que la fama que su obra y figura alcanzarían tras su muerte atravesarían el mismo océano que ella cruzó por última vez el 9 de diciembre de 1959.<sup>257</sup>

El 1 de febrero el matrimonio se instala en el número 3 de Chalcot Square y pocos días después Plath recibe la carta de James Machin interesándose por sus poemas. Es a este editor de William Heinemann, editorial fundada en 1890, a quien la autora envía la nueva versión del

---

<sup>256</sup> Farrar Straus es una referencia a la editorial con base en Nueva York fundada en 1946 por Roger W. Straus y John C. Farrar. Para más información ver <http://us.macmillan.com/Content.aspx?publisher=fsgadult&id=1255>

manuscrito que ya había mecanografiado. Frente a los rechazos de las editoriales americanas, Heinemann acepta su libro casi inmediatamente. Plath describe este momento en la carta a su madre del 11 de febrero, donde podemos leer:

The first British publisher I sent my new collection of poems (almost one-third written at Yaddo, 48 poems in all, after countless weedings and reweedings) wrote back within the week accepting them! Amaze of amaze. I was so hardened by rejections that I waited until I actually signed the contract (with the usual 10% royalties, which of course, will amount to nothing) before writing to you again. (*Letters Home* 366)

Los términos del contrato que Plath firma el 10 de febrero de 1960 presentan las condiciones económicas habituales para los nuevos autores, que aceptan un 10% de regalías sobre el total de las ventas del libro. Consciente de que se trataba de la primera obra de una autora poco conocida, y que además era un título que no venía arropado por ningún premio literario, Plath sabía bien que los beneficios económicos que obtendría serían muy reducidos. Si enmarcamos esto en la teoría sobre el campo literario de Bourdieu, nos encontramos ante un claro ejemplo del escaso capital económico que produce la poesía, un género literario que, en cambio, contiene un gran potencial para producir capital cultural. Un capital cultural que, en el caso de Heinemann, también descansaba en los nombres de los autores que habían publicado anteriormente, entre los que se contaban Somerset Maugham, Evelyn Waugh, Erskine Caldwell y—muy especialmente—D.H. Lawrence. Uno de los escritores admirados por Plath, poder compartir editorial con él implica una clara conexión con la tradición, conexión que Hughes celebra regalando a Plath la edición en tres tomos de los poemas de D.H. Lawrence (Middlebrook, *Her Husband* 130). Un regalo de gran carga simbólica pensado para celebrar la firma de un contrato que significaba su iniciación en el mundo literario británico. En el marco de la reflexión sobre el canon y la materialidad de los textos que propone este estudio, el obsequio

---

<sup>257</sup> Ver Anexo 21: Plath y Hughes a bordo del SS United States en su viaje de Estados Unidos a Inglaterra en

de Hughes adquiere un gran valor en tanto que representa el panteón británico modernista y la entrada de Plath en el mismo.<sup>258</sup> Años después, tras la disolución de su matrimonio con Hughes, Plath reforzará esta conexión con la tradición modernista al mudarse a 23 de Fitzroy Road, anterior residencia de su admirado William Butler Yeats.<sup>259</sup>

Otro aspecto sobre el valor del libro relacionado con la firma del contrato con William Heinemann es la esperanza por parte de Plath de que, puesto que esta editorial selecciona cuidadosamente los poetas a los que publica, “[they] will do a nice book” (*Letters Home* 366), lo que demuestra una vez más la importancia que tienen para Plath los rasgos materiales de los textos, y muy especialmente de sus obras. Por último, otra de las condiciones que contempla este contrato, y que subraya la realidad de cómo se gestionan los textos en tanto que productos dentro de un mercado, es que James Michie “now becomes my agent for America and will work on getting the book published there, if it doesn’t get the Yale prize this year” (*Letters Home* 366), lo que abre de nuevo el mercado americano para Plath, esta vez a través de Heinemann, que se convierte en intermediario entre Plath y las editoriales de Estados Unidos.<sup>260</sup> Como mostraré más adelante, el resultado de estas gestiones será muy satisfactorio para Plath, puesto que la prestigiosa editorial Alfred Knopf aceptará publicar su libro en 1961, un libro que alcanza finalmente su título definitivo: “The Colossus and Other Poems, by Sylvia Plath. For Ted. That is what the book is, named after the title of the ninth poem in it, one written at Yaddo” (*Letters*

---

diciembre de 1959

<sup>258</sup> La admiración de Plath por Lawrence queda patente también en su atento seguimiento del juicio por obscenidad al que se enfrentó la editorial Penguin desde el 20 de octubre hasta el 2 de noviembre de 1960 por su publicación de *Lady Chatterley’s Lover*. Para más información ver *The Journals of Sylvia Plath* 595-599. Como era su costumbre, también escribió a su madre sobre este acontecimiento, en una postdada a su carta del 6 de noviembre: “Got a Press ticket from Stephen Spender for the last day of the Lady Chatterley trials at the Old Bailey—very exciting—especially with the surprising verdict of ‘not guilty!’ So Penguin Books can publish the unexpurgated edition—a heartening advance for D.H. Lawrence’s writings!” (*Letters Home* 399). Para más información sobre el juicio en el 50 aniversario de la publicación de la novela de Lawrence ver :

<http://www.telegraph.co.uk/culture/books/8096567/The-tumultuous-trial-of-Lady-Chatterleys-Lover.html>.

Resulta, además, muy significativo que la publicación de *The Colossus* el 31 de octubre de 1960 coincidiera con la celebración de este juicio en Londres.

<sup>259</sup> Para un estudio de las implicaciones que tiene este hecho para el lugar de Plath en el canon feminista ver Gilbert y Gubar “In Yeats’ House: The Death and Resurrection of Sylvia Plath.”

<sup>260</sup> En *Rough Magic*, Paul Alexander hace referencia a una carta de Plath a su amiga Lynne Lawner en la que escribe que “she had suffered nothing but cold shoulders from American publishers” (244).

*Home* 366).<sup>261</sup> No obstante, el libro aparecería en el mercado británico con el título más breve *The Colossus*, mientras que conservaría el título original de Plath en el americano, hecho que ya anuncia las diferencias existentes entre ambas ediciones.

Durante el mes de febrero Plath informa a su madre sobre la fecha de publicación del libro. Por ejemplo, en la carta del 18 de febrero encontramos: “My book should come out sometime next autumn—I hope in October—and be fat, with 50 poems in it” (*Letters Home* 367). O en otra carta del 25 de febrero podemos leer “My obliging editor at Heinemann said to tell him by birthday and he will try to get my publication date as close to that as possible. The gallantry of the British!” (*Letters Home* 368). A la luz de este éxito profesional, Plath confiesa que “I feel much freer (and appreciated, by publishers, at least) here than I ever did in America” (*Letters Home* 368), una afirmación que, una vez más, manifiesta su posición transatlántica, del *midatlanticism* que señala Tracy Brain: “Plath’s multiple, unstable national identity was the gift of at least two cultures and languages. These allegiances to different countries had a considerable impact upon Plath’s work” (*Other Plath* 46). Encontramos un claro ejemplo en una carta del 3 de marzo: “Ironically, two other British publishers (one from Oxford University Press) have asked to see my book since I signed my contract, I hope some American press will see fit to take it eventually” (*Letters Home* 369). En otras palabras, aunque pocos días antes había proclamado que se sentía más apreciada en Inglaterra y a pesar de encontrar el mercado británico más receptivo a su poesía, Plath no ha abandonado la idea de conseguir publicar su obra en el mercado americano.

El mes de marzo de 1960 traería buenas nuevas al matrimonio de escritores. El día 18 Faber & Faber publicó el segundo poemario de Hughes *Lupercal*, que sería aclamado por la crítica, una recepción contribuyó a hacerle merecedor del prestigioso premio Somerset Maugham Award por *Hawk in the Rain*, dos acontecimientos que le procuraron un enorme éxito entre los

---

<sup>261</sup> Para más información ver McGee *Yaddo: Making American Culture* (2008).



círculos literarios londinenses.<sup>262</sup> Como apunta Diane Middlebrook: Al Alvarez “arranged to write a piece about Hughes himself as an important new figure in British Poetry, to accompany the review in *The Observer*” (*Her Husband* 131). El resultado es un *personality profile* de Hughes, unas líneas que evidencian el estado del mapa lírico británico y que contribuyen a consagrar a Hughes entre la nueva generación de poetas ingleses, la respuesta a los poetas del *Movement*:

They [Hughes and Gunn] represent a more romantic revolt against the dry, cerebral verse of the Movement of the fifties (Conquest, Larkin, Amis, Wain, etc.) through Gunn still partly belongs to the Movement; but their romanticism is tougher and stronger than the stuff of Dylan and the forties people” (*apud* Alexander *Rough Magic* 246).<sup>263</sup>

En este texto, que acompañaba a su crítica de *Lupercal*, Alvarez describe así a Hughes:

Hughes is more earthy and emotional; more close to the land and farm. He comes from Brontë country and still breathes the Yorkshire moors. In London where he lives in Charlot Square, near Candel Town, he has the look of a countryman, in gangling contrast to his tall, trim American wife, Sylvia Plath, who is a *New Yorker* poet in her own right. (*apud* Alexander *Rough Magic* 246)

Esta interesantísima representación de Hughes, en la que Alvarez—con evidente intención canonizadora—resalta la filiación de Hughes con las hermanas Brontë, y los paisajes físicos y literarios de la literatura inglesa, evidencia la diferente situación que Hughes y Plath ocupaban en el mapa literario en Inglaterra: Hughes identificado con Yorkshire, Plath con los

---

<sup>262</sup> Sobre este libro se publicaron críticas, entre otros, en el *Oxford Times*, *The Times Literary Supplement*, *The Spectator*, *The New Statesman* y *The Observer*, *The Guardian*, o *The Daily Telegraph* (Alexander, *Rough Magic* 245).

<sup>263</sup> Thomas Gunn había ganado el mismo premio que Hughes el año anterior por su obra *The Sense of Movement* (1957). Ambos poetas compartían casa editorial, de hecho Faber & Faber publicaría en 1962 *Selected Poems of Thomas Gunn and Ted Hughes*, antología de claro carácter canonizador.

ecos americanos que se desprenden del *New Yorker*, ambos viviendo ahora en el corazón de Londres. Por otra parte, estas palabras nos permiten comprender la magnitud de la influencia de Alvarez en los círculos literarios, como escribe Carl Rollyson: “He was, in biographer Elaine Feinstein’s words, a ‘a king maker’, a critic who could establish reputations. He held a position of prominence on a major daily paper that no one else occupied—then or now” (176). Como ya he mencionado anteriormente, Alvarez será una figura clave para establecer la reputación literaria de Plath así como la recepción de sus poemas tras su muerte, primero con “A Poet’s Epitaph” publicado en el *Observer* y después con el programa especial en la BBC “Sylvia Plath” en 1963.

Tres años antes, su crítica a Hughes y el texto sobre el poeta que la acompaña en el *Observer* constituyen ejemplos y precedentes de la manera en que Alvarez escribiría sobre Plath. Pero en este momento ella misma cuenta a su madre en una carta del 26 de marzo “Yesterday, lazing in bed and leafing through the Sunday Observer, I came on a marvellous review of *Lupercal* by A. Alvarez, the intelligent reviewer (Oxford, Princeton, etc.) (...) a column and a half (...) and even a note about *me*” (*Letters Home* 372).<sup>264</sup> La presencia de Alvarez, fundamental en los paratextos de las obras de Plath, también puede encontrarse en las de Hughes: una cita de su reseña en el *Observer* se incorporará en la solapa interna de la segunda reimpresión de la primera edición de *Lupercal* de Faber & Faber, de nuevo estableciendo un claro paralelismo con lo que ocurrirá en las ediciones de Plath, especialmente de *The Colossus*.<sup>265</sup>

La posición de Hughes en la esfera literaria se hace cada vez más central, por lo que se intensifican los compromisos sociales.<sup>266</sup> Quizá el más significativo de todos sea el cocktail

---

<sup>264</sup> Plath transcribe a su madre en esta carta el siguiente fragmento de la crítica de Alvarez: “There are no influences to side-track the critic, no hesitations to reassure him. Hughes has found his own voice, created his own artistic world and has emerged as a poet of the first importance... What Ted Hughes has done is to take a limited, personal theme and, by an act of immensely assured poetic skill, has broadened it until it seems to touch upon nearly everything that concerns us. This is not easy poetry to read, but it is new, profound and important” (*Letters Home* 372).

<sup>265</sup> Como explica Paul Alexander: “Because of good publicity and strong reviews, *Lupercal* sold well. As of June, it had already entered a second printing.” (*Rough Magic* 246). Ver Anexo 22: Presencia paratextual de Al Alvarez en *Lupercal* (1960).

<sup>266</sup> Por ejemplo, en sus cartas Plath cuenta a su madre que ha recibido una invitación para asistir el 21 de abril a un cocktail en las oficinas de Faber & Faber, y a una cena en el domicilio de T.S. Eliot el 4 de mayo. Ver *Letters Home* 377, 380.

organizado por Faber & Faber el 23 de junio de 1960 en honor a W.H. Auden, acto sobre el que Hughes escribe a Olive Higgins Prouty—la benefactora de Sylvia Plath—el 21 de junio: “On Thursday we’re going to meet the poet W.H. Auden—the same firm publishes his books and mine, and we’re invited to a cocktail party given in his honour” (*Letters of Ted Hughes* 164).

Este acontecimiento social y literario se convierte en una celebración de los poetas—en sí mismos capital cultural y económico—de la prestigiosa editorial británica Faber & Faber, parte a su vez del *champ du production restreint* definido por Bourdieu. Una ocasión tan señalada queda reflejada gráficamente en la fotografía con el título Faber Poets, en la que dicha editorial presenta a su canon poético de escritores consagrados pertenecientes a tres generaciones de autores ilustres.<sup>267</sup> Plath describe así el momento en el que Mark Gerson toma la fotografía:

During the course of the party, Charles Monteith, one of the Faber board, beckoned me out into the hall. There Ted stood, flanked by T.S. Eliot, W.H. Auden, Louis MacNeice on the one hand and Stephen Spender on the other, having his photograph taken.

“Three generations of Faber poets there”, Charles observed. “Wonderful!” Of course I was immensely proud. Ted looked very at home among the great. (*Letters Home* 386)<sup>268</sup>

El canon—marcadamente masculino—que se observa en esta fotografía representa también el contexto literario de 1960, en el cual se inserta el primer poemario de Plath y que sirve para complementar los debates críticos alrededor de la necesidad de una alternativa lírica a *The Movement* alimentados, entre otros, por Al Alvarez, en los cuales Hughes también desempeña un papel muy relevante en tanto que encarnación de una nueva dirección poética.

---

<sup>267</sup> Ver Anexo 23: The Faber Poets. La fotografía forma parte de la colección de la National Portrait Gallery, de nuevo, un lugar canonizador. En sí misma la fotografía es merecedora de análisis: W.H. Auden y T.S. Eliot ocupan los lugares centrales como poetas pertenecientes a la primera generación. A su izquierda y derecha la segunda generación está representada por Stephen Harold Spender y Louis MacNeice, mientras que Hughes, en un plano más secundario, simboliza a las nuevas voces poéticas de Faber.

<sup>268</sup> Para otras fotografías tomadas de este evento y citas de la carta de Ted Hughes a su hermana Olwyn en la que describe este cocktail ver Anexo 24.

### 6.1.1 *The Colossus: ediciones de William Heinemann*

#### 6.1.1.1 *Uncorrected Proof Copy (pruebas de imprenta) Heinemann 1960*

En una notable coincidencia, Plath recibe las primeras pruebas de su libro el mismo día que se celebra el cocktail organizado por Faber & Faber donde Hughes y ella conocen a T.S. Eliot.<sup>269</sup>

La carta del 5 de mayo nos ofrece esta valiosísima información: “Yesterday the proofs of my book *The Colossus* came in a paper binding. We are so excited. The book will look handsome, 88 pages long. The poems look so beautifully *final*” (*Letters Home* 380). En estas líneas se evidencia, una vez más, la relevancia de un estudio de la obra de Plath desde la perspectiva de la bibliografía material, estudio aún más justificado por la conciencia y percepción de Plath de estos aspectos. Más concretamente, la autora refiere el tipo de encuadernación *paper binding* propia, como veremos a continuación, de las pruebas de imprenta, así como a la importancia del diseño del libro como objeto funcional pero también estético cuando vaticina que “the book will look handsome”, palabras que invitan a abrir la puerta a la conjunción de cuestiones materiales y la obra de Plath, base sobre la que se sustenta esta tesis.

La primera de dichas cuestiones es la importancia del diseño del libro, Sandra Strother Hudson señala que: “in short, the purpose of the design is to aid the reader’s comprehension of the text and to give pleasure”(148). Hudson continúa explicando que “the book has a sound structure, a nice melody, a pleasing rhythm. All of the parts of the book—the title page, part and chapter openings, text pages, front and back matter, illustration pages—work together, reinforce one another and form a coherent whole” (150). Una opinión similar tiene Anita Walker Scott: “Good design in a book makes a difference in readability, in the organization of complex material, in the focus and order by which information is transferred from the page to the reader, and in the book’s tangible and aesthetic appeal” (165). Por tanto, en estas pruebas de imprenta ya se encuentran los elementos necesarios para obtener un libro bien diseñado que responda a las

---

<sup>269</sup> En los días siguientes, Hughes y Plath escriben a sus familias relatándoles este acontecimiento. Ver Anexo 25.

expectativas de Plath, pero que también ofrezca una experiencia placentera para los lectores. A este respecto parece más que adecuado recordar que:

book designers serve two clients: the author and the reader. For me, the goal is to make the communication between them as clear as possible. A third client is the publisher. Design decisions have to be made in relation to how publishing costs fit within a manufacturing budget, which is usually determined long before designing starts.

(Hendel 33)

Una vez más, constatamos que las realidades económicas del mercado literario y los costes de producción tienen un gran impacto sobre tanto en el número de ventas como en su diseño. No obstante, hasta llegar a su forma final y a los puntos de distribución comercial, el paso del manuscrito o—en el caso de Plath del mecanoscrito—al libro implica una profunda operación, a la que Christian Vandendorpe se refiere de la manera siguiente:

al entregar su manuscrito a un editor, el autor le confía el cuidado de hacer pasar una producción simbólica en la esfera de los intercambios comerciales, lo cual implica la asunción de la normalización del texto, la tipografía, la compaginación, la impresión y la difusión. Estas diversas instancias, que movilizan a muchos especialistas, tienen por efecto transformar el manuscrito en un objeto socializado, apto para entrar en los circuitos del consumo, y de encontrar su público más plausible. (147)

Sin embargo, antes de que el manuscrito ingrese en los canales de difusión y en el mercado literario, es una práctica estándar de las editoriales imprimir un ejemplar de prueba antes de la publicación del libro, la cual suele tener una encuadernación en rústica, con la cubierta y contraportada exenta de ornamentación así como estar impresa en un papel de calidad inferior

al utilizado en el libro. Se trata de un claro ejemplo de códigos bibliográficos, puesto que su forma denota que el libro no ha alcanzado su etapa final.

El objetivo de estos ejemplares es servir de versión preliminar a la impresión de ejemplares definitivos y tiene además una difusión más limitada, ya que las editoriales las envían sobre todo a los autores para que realicen las correcciones o ajustes que consideren necesarios. El ejemplar de prueba de *The Colossus* que Heinemann hace llegar a Plath en mayo reúne claramente estas características materiales, así como su naturaleza no definitiva señalada con el término *uncorrected proof copy* en su portada, sobre el que la frase impresa entre paréntesis y en mayúscula (NOT FOR SALE) no deja lugar a dudas sobre su carácter no comercial, al no destinada al mercado ni a los lectores, algo que explica en parte la ausencia del diseño en la cubierta y de paratextos externos que hagan el libro más atractivo para los lectores. Completando esta cubierta se encuentran dos elementos esenciales: el título de la obra y el nombre de la autora.<sup>270</sup> También es preciso señalar la forma en que la nota manuscrita “author’s address” indica claramente el único destinatario de esta copia. Antes de analizar los aspectos internos de esta edición, conviene dirigir nuestra atención al lomo del libro, el espacio donde convencionalmente se sitúa de nuevo el título junto con el nombre del autor y en cuyos extremos encontramos el único elemento gráfico de la edición que además identifica a la editorial: se adivina el diseño realizado por el artista británico William Nicholson y que se convertiría en el logotipo de William Heinemann.<sup>271</sup>

Si bien este ejemplar apenas contiene paratextos que determinen la imagen de Plath, al no estar destinada al mercado literario, sus características internas nos resultan muy útiles para establecer la relevancia del diseño del libro y las convenciones que rigen la distribución de sus partes. Baste un brevísimo recorrido histórico para confirmar que nada se deja al azar en el diseño del libro, así como para vincular estas pruebas de imprenta, y la edición que anticipan, a

---

<sup>270</sup> Ver Anexo 26: Portada pruebas de imprenta *The Colossus*.

<sup>271</sup> Ver Anexo 27. La inspiración para este diseño es el molino situado en la localidad inglesa de Rottingdean en el condado de Sussex.

una tradición de siglos de antigüedad. Para comenzar, es posible diferenciar entre las convenciones ausentes en estas pruebas de imprenta y ya definidas, que permanecerán en la versión definitiva de *The Colossus*. Un ejemplo de las ausentes son las hojas de cortesía, ya que la primera página de esta edición es la portadilla o anteportada—denominada en inglés *half-title*—en cuyo verso se presenta de nuevo el título de la obra aunque en un tamaño de letra menor que en la portada.<sup>272</sup> Anita Walker Scott define esta página en los libros como “an Overture that would set the tone for everything that was to follow” (172).<sup>273</sup> Siguiendo esta hermosa metáfora, al igual que la obertura da paso a la obra dramática o a la ópera, la portadilla precede y anuncia la portada o página de libro<sup>274</sup>. Richard Hendel apunta sobre esta lo siguiente: “If the half-title isn’t important, the title page surely is. It is the page of record (...) The title page can relate to the rest of the design in understated and subtle ways” (52). Como demostraré más adelante, en el caso concreto del diseño de esta portada se han tenido en cuenta importantes rasgos de la cubierta del libro, de la que se encuentran ecos visuales como el recuadro dentro del cual están dispuestos el título de la obra y el nombre de la autora.<sup>275</sup> Del mismo modo, el diseñador Ron Costley opina sobre la portada como componente del libro que “the title page has got to have a certain decorum” (183), reglas de decoro que podemos encontrar en el célebre ensayo “La tipografia e il frontespizio tradizionale” de uno de los nombres más influyentes en el ámbito del diseño de libros, Jan Tschichold. Tschichold abre dicho ensayo con la afirmación: “il frontespizio è parte integrante del libro anche nella forma tipografica e come tale deve integrarsi con la tipografia delle altre componenti” (65).<sup>276</sup> De este modo, establece ya el nexo entre la portada y el texto a través de la elección de la tipografía, puesto que, según sus indicaciones, “un frontespizio

---

<sup>272</sup> Como indica Richard Hendel: “Once, when books were sold unbound, the half title kept the title page clean, but now it serves no real purpose. (...) Because it is of so little real purpose, designers might be more creative with this page—setting up the design for the title page and the scene for the rest of the book” (52).

<sup>273</sup> Ver Anexo 28: Portadilla prueba de imprenta *The Colossus*.

<sup>274</sup> Christian Vanderdorpe apunta al respecto que “En el siglo XV la revolución de la imprenta dará nuevamente lugar a una reflexión intensa sobre la organización del libro”. Febvre y Martin observan así que la página de título hace su aparición alrededor de 1480” (46).

<sup>275</sup> Ver Anexo 29: Portada pruebas de imprenta *The Colossus*.

<sup>276</sup> Recogido junto con otros en el volumen de referencia *Ausgewählte Aufsätze über Fragen der Gestalt des Buches und der Typographie* (1975) si bien he utilizado la traducción al italiano *La forma del libro* (2003).

corretto deve essere composto usando la stessa famiglia di caratteri scelta per il testo” (72), recomendación que se cumple en esta prueba de imprenta, en la que tanto la portada como el texto están en la tipografía Carlson, una elección más que adecuada al ser esta—diseñada en 1722 por William Carlson—la primera tipografía de origen puramente inglés. Por último, Tschichold también señala que “soltanto in casi eccezionali sono necessari più di tre corpi” (76), algo que se refleja en esta portada, en la que se establece una jerarquía: el tamaño mayor se utiliza únicamente para el título de la obra—separado visualmente del subtítulo por un elemento ornamental en forma de estrella— el segundo para el nombre de la autora y la editorial, y el más reducido para el subtítulo *poems by* así como los nombres de las ciudades donde existe sede de la editorial. De acuerdo a Stanley Morison: “the main line of a title should be in capitals, and like all capitals, should be spaced. Whatever may happen to the rest of the composition, the author’s name, like all displayed proper names, should be in capitals” (*apud* Hendel 52). Si bien esta regla se respeta en las ediciones de Heinemann, como podemos ver en el diseño de la portada, no es siempre así en otras a cargo de distintas editoriales.

El reverso de la portada se reserva para la página de derechos o *copyright*, la cual nos remite al autor como entidad legal que explicaba Foucault y al que me referí en la sección 2.3. De hecho, al igual que una de las tesis principales de este trabajo es que el texto no existe fuera de su realidad material, tampoco existe fuera de su realidad legal. Además de la información sobre los derechos de autor, en esta página queda reflejada en el pie de imprenta la información relacionada con la editorial, el número de edición de la obra y el lugar donde se ha impreso. Richard Hendel apunta a los retos que plantea el diseño de la página de derechos de la manera siguiente:

The copyright page, like the half-title, is another of those pages that often escape the designer’s attention (...) the copyright page needs to be handled as carefully as any other page in the book. It is the legal notice of who owns the contents, and it contains the cataloguing information, which is of use to librarians. Relating these fragments by design



to the rest of the book is not always a simple matter. The problem of deciding not just the type size, leading, line breaks and space between elements but the position for the block of type containing all of them. (56)

Podemos observar que la página de derechos de la primera edición de *The Colossus* se sitúa también dentro del marco que proporciona el recuadro de la portada. Casi ocupando los mismos lugares en la página, la información está visualmente repartida en tres bloques de texto en los que la información sobre la editorial se alterna con el símbolo de *copyright* que protege los derechos de Plath como autora de la obra.<sup>277</sup> Es interesante que en 1960 el ISBN o *International Standard Book Number* no formara parte de esta página, ya que no sería introducido hasta 1965 en Estados Unidos y aún tardaría un poco más en utilizarse en las ediciones británicas. Un aspecto que hace esta página de derechos única es su simplicidad, su claridad nos indica que nos encontramos en el principio de la carrera de Plath. Tras su muerte y a medida que se van sucediendo las ediciones de sus títulos, veremos cómo esta página se convierte en el espejo para las diferentes situaciones legales que se van sucediendo a lo largo de los años.

Un elementos indispensables en el engranaje material y simbólico que es el libro es el índice, auténtico umbral hacia el texto, un paratexto fundamental para “orientar los esquemas receptivos y crear redes en función de las cuales tendrá sentido todo lo que se lea a continuación” (Vandendorpe 103).<sup>278</sup> Parte de una larguísima tradición de organización de los contenidos, el índice presenta los contenidos en el orden de aparición, indicando la página donde se encuentra cada uno de estos para guiar al lector y facilitar su acceso a los mismos. Hasta 2004 con la aparición de *Ariel: The Restored Edition*, el índice de *The Colossus* era el único que reflejaba el trayecto establecido por Plath a través de su ordenación de poemas, algo que lo convertía en un paratexto único en el canon de Plath. Por otra parte, si recordamos todo lo expuesto en el capítulo anterior, desde el índice de su primer manuscrito *Circus in Three Rings* al que se presenta

en *The Colossus* transcurren cuatro años. Nos encontramos, por tanto, ante la selección final de sus “book poems” que, tomados en su conjunto conforman la narración interna del libro. Se trata—una vez más—de un espacio jerarquizado en el que se presenta el lugar que ocupa cada composición dentro del arco poético que se inicia y termina en dos poemas escritos en Yaddo: “The Manor Garden” y “Poem for a Birthday”. Dada su importancia, realizaré el análisis en detalle de este paratexto en la siguiente sección, en la que me ocuparé de la primera edición de *The Colossus* que prepara y anticipa estas pruebas de imprenta. Sin embargo, es necesario señalar un detalle que nos demuestra una vez más que la función principal de dichas pruebas es eliminar los errores de la versión definitiva: si leemos con atención el título “Poem for a Birthday”, encontramos una errata en la primera palabra. Sin embargo, a pesar de enmendar este error tipográfico “*Foem* for a Birthday”, hay otros que sobreviven en los textos de los poemas a pesar de las revisiones de la autora. Algo de lo que se lamenta Plath en una carta a su madre el 26 de octubre, solo 5 días antes de que el libro saliera a la venta, cuando la primera impresión ya se había realizado y era a todas luces imposible corregirlos:

I hope the two printing errors toward the end don't upset you as much as they did me!  
I've marked the corrections in your books and I am appalled that after several proofreadings I was guilty of letting them get through, but Ted has reassured me about them and now you do too. (*Letters Home* 397).

Si bien el índice suele ser seguido por el texto, y más concretamente por el primero de los poemas de la colección, estas pruebas de imprenta revelan que en la edición de Heinemann el lector aún encontrará un paratexto más: la dedicatoria.<sup>279</sup> El lugar de este elemento dentro de la estructura del libro no está tan determinado como el de otros y el efecto de encontrarla después

---

<sup>277</sup> Ver Anexo 30: Página de derechos prueba de imprenta *The Colossus*.

<sup>278</sup> Ver Anexo 31: Índice de pruebas de imprenta *The Colossus*.

<sup>279</sup> Ver Anexo 32: Página de dedicatoria pruebas de imprenta *The Colossus*.

de la página de derecho y antes del texto tiene un impacto muy positivo en la experiencia de lectura, como describe el diseñador David Bullen:

I prefer it when an author includes a dedication page. I have a difficult time reconciling the style of the contents with that of the copyright page: they are both a departure from the basic format of the interior layout, and the main theme suggested by the title page can easily be lost in the struggle between these two pages. A dedication page, with its generous white space and subtle message, can soften the blow, allowing the contents on the following page to begin its story without conflict from the business matter of the copyright page (97-98).

Por su parte, también Richard Hendel se refiere a esta página, más concretamente a las dificultades que entraña su diseño:

The minimalism of the dedication page presents its own difficulties. What does a designer do with only two or three words? No other text is so spare. Authors care about their dedicatees (...) How the designer presents the dedication page can make it either a line of mundane typography or a Valentine. The conundrum is to make the page important to both the dedicator and the dedicatee and, at the same time, to ensure it is modest and unassuming (57).

De nuevo, nos encontramos un elemento paratextual de gran relevancia, por lo que lo trataré en mayor profundidad en la próxima sección. Baste decir por el momento que, desde que se casaran en 1956, Plath sabía que quería dedicarle su primer libro de poemas a su marido, recordemos además que en 1958 Plath interpreta la coincidencia del nombre de Hughes con el título *The Earthenware Head* como la señal definitiva de que se hallaba ante el título perfecto para

su obra. Una vez atravesado el frontispicio simbólico que es esta página de dedicatoria, la mirada del lector alcanza por primera vez la poesía de Sylvia Plath. Puesto que nos encontramos frente a una prueba de imprenta, los lectores pertenecen por el momento a un círculo muy reducido: los correctores de la editorial, la misma Plath como autora que las revisa.<sup>280</sup> Hasta el este momento en el que poemas como “The Manor Garden” o “Two Views of a Cadaver Room”, que ocupan el recto y el verso de la misma página, se encarnen allí en su forma final han tenido que completarse toda una serie de operaciones y decisiones que van desde la elección de la tipografía hasta la *mise en page* del poema.<sup>281</sup> Desde el punto de vista histórico y de diseño del libro, la página como espacio donde disponer el texto entra en escena en los siglos IV-VI después de Cristo, con el triunfo del pergamino sobre el papiro y el paso del rollo al códice (Ruiz 166). En palabras de Christian Vandendorpe:

El elemento nuevo que el códice introdujo en la economía del libro es la noción de la página. Gracias a esta, en el curso de una evolución lenta pero irresistible, será posible manipular el texto mucho más fácilmente. En suma, la página permitirá que el texto escape de la continuidad y la linealidad del rollo: lo hará entrar en el orden de la tabularidad. (44)

Con la llegada de un nuevo espacio como la página, aparece también la necesidad de una nueva reflexión sobre cual debía ser la mejor disposición del texto en esta, reflexión guiada por factores como la armonía o belleza y muy especialmente, como indica Elisa Ruiz, por la noción de *proportio sive consonantia*, noción aceptada universalmente en la Antigüedad y el Medievo (198). Sobre el procedimiento a seguir para alcanzar la perfección en la página, Ruiz explica que:

---

<sup>280</sup> Actualmente existe todo un mercado para las pruebas de imprenta, muy especialmente entre coleccionistas. Para más información ver el enlace: <http://www.guardian.co.uk/books/booksblog/2011/sep/21/proofs-advance-reading-copy-trade>

El copista se encontraba ante la tesitura de precisar las dimensiones de los bifolios y de diseñar el modelo de página que iba a guiar su trabajo. En realidad, este profesional se veía condicionado por una forma precisa: atenerse a la figura de un paralelogramo, con un margen de oscilación que va desde un cuadrado perfecto a un rectángulo más o menos alargado. Para determinar este área (...) quizá el procedimiento más conocido de todos fuera aquel que permite construir el llamado “triángulo áureo” (...) La cifra resultante sirve para establecer la razón 1: 1,618 que recibe el nombre de “sección áurea”. Dicho principio estético es conocido desde la Antigüedad clásica y su vigencia llega hasta nuestros días. (199-200)

Este legado llega de hecho, hasta la prueba de imprenta que nos ocupa. La preocupación por la organización correcta del espacio persistió tras la llegada de la mecanización a los sistemas de mecanización de libros, como Richard Hendel explica “since Gutenberg’s time, books have been most often printed as upright rectangles that conform loosely, if not precisely, to the Golden Section” (34). Y este legado ha sido heredado por los diseñadores de libros, entre los que destaca de nuevo Jan Tschichold, quien lo denomina “el canon dorado del diseño de la página”. Nos encontramos ante una nueva acepción del término canon, a la vez que ante una nueva prueba de que las formas del libro tienen sentido, y están regidas por una serie de reglas y consideraciones matemáticas guiada por los principios claves de la proporción y el equilibrio.<sup>282</sup> No resulta difícil reconocer la disposición rectangular de los poemas en la página de la prueba de imprenta de *The Colossus*, así como las estudiadas proporciones del texto en el espacio de la página y la longitud de los márgenes. A este respecto, Hendel aclara que:

---

<sup>281</sup> Ver Anexo 33: “The Manor Garden” y “Two Views of a Cadaver Room”

<sup>282</sup> Ver al respecto la obra ya citada de Jan Tschichold *La forma del Libro* y el artículo de Stanley M. Max “The ‘Golden Canon’ of book-page construction: proving the proportions geometrically” (2010).

In a traditional design, the gutter margin—the margin by the spine—is therefore smaller than the front margin, the margin opposite the gutter, so that the two facing blocks of text are close together and the space to the outside of them is greater. The top margin is smaller than the bottom margin, which is the largest of all (35).

Una vez está establecida la disposición del texto sobre la página, es importante el cómo se escribe el texto, o—dicho de otro modo—la elección de la tipografía. Si recordamos que Stanley Morrison definió la tipografía como “the art of rightly disposing printed materials in accordance with specific purpose: of so arranging the letters, distributing the space, and controlling the type as to aid to the maximum the reader’s comprehension of the text” (*apud* Hendel 31), es fácil llegar a la conclusión de que una buena elección de tipografía está guiada por los principios de la claridad y la legibilidad (Costley 118). La experiencia de lectura debe ser lo más agradable posible para el lector, recordemos que “there is a very big difference between looking at a page of text and reading a page of text. When you are reading, even the slightest nuance registers” (Costley 119).

Por otra parte, el destino del primer poemario de Plath no podría ser más diferente en la orilla americana del Atlántico. Como contraste material a estas pruebas de imprenta que anticipan su publicación en octubre de 1960, encontramos las siguientes palabras de Plath en una carta a su madre del 16 de agosto:

The manuscript for my poems should come back to you from the Yale contest, which I did not win this year, the editor likes witty, light verse and I guess mine’s too serious for him. Keep the manuscript and use it for scrap. I do feel sorry no publisher in America seems to want my book, for I am sure it is better than most first books, but I am glad it will come out here. (*Letters Home* 391)

En 1960, el manuscrito de *The Devil of the Stairs* quedará reducido a pedazos, mientras que en Inglaterra *The Colossus* cobra la forma de libro. Se convierte dicho país en un lugar determinante para el manuscrito de Plath, así como para su carrera literaria. A los pocos meses de desembarcar allí junto con Ted Hughes, el poemario en el que había trabajado durante tan largo tiempo encontrará su primera edición. Por el contrario, en Estados Unidos, los constantes rechazos de las editoriales lo habían abocado a convertirse en papel desechado. Quizá no haya una imagen más poderosa—a la vez que apropiada—que esta para cerrar la presente sección, auténtica metáfora del diferente estado de la carrera literaria de Plath en Inglaterra y Estados Unidos y de que la materialidad de su primera obra.

#### 6.1.1.2 *The Colossus*: primera edición de Heinemann 1960

El mes de octubre de 1960 trajo a Sylvia Plath numerosos motivos de celebración. Para empezar, el día 26 de había grabado para la BBC dos poemas, “Leaving Early” y “Candles”, que se emitirían el 20 de noviembre, lo cual le proporcionarían visibilidad y reforzarían su presencia en el Londres literario.<sup>283</sup> En una carta a su madre encontramos la siguiente referencia a este hecho:

I am scheduled to go to the British Broadcasting Company and record two of my new poems (post-book), which they finally accepted after rejecting two groups from my book. I am very pleased about this. One poem is a monologue from the point of view of a man about the flowers in the lady’s room upstairs (where he isn’t working anymore—her visitors are something she wants to keep secret...) The other poem is about candles and

---

<sup>283</sup> Ambas grabaciones pueden encontrarse en el CD *The Spoken Word: Sylvia Plath*. De acuerdo al autor de su introducción, Peter K. Steinberg: “Plath first approached the BBC in 1957 when she sent ‘Spinster’, ‘Black Rook in Rainy Weather’ and two additional poems to D.S. Carne-Ross for consideration” (Foreword to *The Spoken Word* CD). Como continúa Steinberg, en 1960 fueron George MacBeth and Owen Leeming quienes aceptaron los poemas para su programa (Foreword to *The Spoken Word* CD). En la primera biografía sobre Plath, Edward Butscher apunta que: “Sylvia read for the BBC on the Third Program’s ‘Poet’s Voice’ series, which was devoted to ‘New Poetry’. She did the reading well enough to guarantee future work with the BBC” (*Method and Madness* 262). Consciente de que la BBC era fuente de reconocimiento y de ingresos, Plath aprovecha las oportunidades que le brinda esta institución.

reminiscences of grammy and grampy in Austria spoken while nursing Frieda by candlelight at 2 a.m. I'm very fond of it. (*Letters Home* 397)<sup>284</sup>

El día siguiente a esta grabación, Plath cumple 28 años. Sin embargo, como indica Paul Alexander: “for Plath, the major professional event of October—indeed of the whole year—was the publication of *The Colossus and Other Poems* by William Heinemann” (*Rough Magic* 251). El 31 de octubre, pocos días después de un cumpleaños que la autora califica como “the best of all” (*Letters Home* 398), su primer libro saldría por fin a la venta en Inglaterra. Antes de que el libro llegara a las tiendas, Plath envía dos ejemplares a su madre y hermano:

Well, I sent off a heavy packet of two books—one for you and one for Warren—by surface mail yesterday. I would have sent them by air, but the price, even book rate, was prohibitive as the books are fat and weight a good deal. I am touched that my publisher got them out in my birthday week after I told him how superstitious I was. (*Letters Home* 397)

Paul Alexander justifica la elección de la fecha de publicación definitiva de la siguiente manera: “Plath had asked Michie to release the book on her birthday, but because Heinemann only issued books on Mondays, *The Colossus's* official publication date became October 31” (251). En cuanto a la recepción inmediata de este libro, solo tres reseñas aparecieron en noviembre de 1960: la primera en la revista *John O'London's*, la segunda firmada por Don Moraes en *Time and Tide* en la que consideraba el libro “one of the best books for a long time” (*apud* Butscher *Method and Madness*, 263). La tercera es la breve crítica en el *Manchester Guardian* que escribe Bernard Bergonzi “The Ransom Note”, ya analizada en la sección 4.1 del presente estudio, en el que afirma que: “It is evident that she has learnt a good deal from such poets as John Crowe Ransom

---

<sup>284</sup> Ambos poemas aparecerían posteriormente en la colección *Crossing the Water*.



and Theodore Roethke, yet their influence is assimilated to Miss Plath's highly personal tone and way of looking at the world" (Wagner-Martin, *Critical Heritage* 32).<sup>285</sup>

Es interesante subrayar que Bergonzi incluye a Plath en el linaje poético americano a través de los nombres de John Crowe Ransom y Theodore Roethke, algo que también hacen otras voces como John Wain, quien en su reseña del 13 de enero de 1961 coincide en apuntar como padres literarios de Plath a Roethke y Wallace Stevens.<sup>286</sup> Más adelante, en marzo de 1961, Roy Fuller escribe: "How excited we would be about Miss Plath if we—and she—had never read Mr. Ransom and Miss Moore" (Wagner-Martin, *Critical Heritage* 36).<sup>287</sup> Parece que, aunque percibida por los críticos, la notable huella de la poética de Roethke en Plath no tuvo en absoluto el mismo efecto en Inglaterra que en Estados Unidos, donde tendrá importantes consecuencias para el último poema de *The Colossus*.<sup>288</sup>

Sin duda, la crítica más importante para el presente estudio de canonización y paratextualidad es la de Al Alvarez, "The Poet and the Poetess". Según explica él mismo en *The Savage God*, se encontraba en Estados Unidos cuando *The Colossus* se publicó en Inglaterra, pero *The Observer* le envió el libro para que escribiera una reseña, que se publicaría el 18 de diciembre.<sup>289</sup> Tras leerla, Plath escribe a su madre el día 24 del mismo mes: "I hope you enjoyed that *Sunday Observer* review about my book... I was very encouraged by it" (*Letters Home* 403).

---

<sup>285</sup> Para más información sobre los paralelismos entre Roethke y Plath en la composición "Poem for a Birthday" ver Gill *Cambridge Introduction to Sylvia Plath* 36.

<sup>286</sup> En 1963 también Alvarez, en el texto que escribe tras la muerte de Plath para el programa homenaje de la BBC, vuelve a referir esta influencia al describir *The Colossus*: "She has style, but not properly her own style. You can trace the influence of Ted Hughes, and there are also poems which sound like Theodore Roethke's—including the long 'Poem for a Birthday' which stands last in the book and attempts, I think, to deal with a subject which later possessed her: her nervous breakdown and near suicide at the age of nineteen" (*Beyond Fiddle* 47).

<sup>287</sup> A este respecto Ted Hughes escribe en una carta dirigida a Lucas Myers a principios de 1961 que: "Sylvia's book is being extremely well-received. There is a slight reaction noticeable in the manners of these reviewers—reaction from the 'spot the influence' coon-hounding" (*Letters of Ted Hughes* 180).

<sup>288</sup> Por su parte, Plath nunca escondió esta influencia de Roethke, como expresa en una carta a su madre del 2 de febrero de 1961: "Ted and I went to a little party last night to meet the American poet I admire next to Robert Lowell—Ted (for Theodore) Roethke. I've always wanted to meet him, as I find he is my influence. Ted gave me his collection *Words for the Wind* this Christmas and it's marvelous" (*Letters Home* 407). Esta admiración encuentra también forma paratextual: Plath escribe la siguiente dedicatoria para Roethke en uno de los ejemplares de *The Colossus*: "For Theodore Roethke with much love and immense admiration, Sylvia Plath, April 13, 1961" <http://www.jamesjaffe.com/pages/books/18792/sylvia-plath/the-colossus-poems> Consultado el 2.8.2013.

<sup>289</sup> En *The Savage God*, Alvarez escribe sobre *The Colossus* que "it seemed to fit the image I had of her: serious, gifted, withheld, and still partly under the massive shadow of her husband. There were poems that had been influenced by him, others which echoed Theodore Roethke and Wallace Stevens; clearly she was still casting about for her own

Como veremos a lo largo del presente capítulo, citas extraídas de esta reseña se convertirán en uno de los paratextos centrales en las ediciones de *The Colossus*. Si bien en aquel momento Alvarez estaba respondiendo a Bergonzi dentro de un contexto mayor de acalorados debates críticos sobre la dirección de la poesía en Inglaterra, Plath recibe sus palabras como un enorme apoyo para su poesía, lo que ayuda a comprender mejor por qué dos años después, y tras su separación de Hughes, Plath recurriera a Alvarez para mostrarle los nuevos poemas que estaba escribiendo, algo que Alvarez explicará en 1970:

It helped that I had reviewed *The Colossus* sympathetically and had got *The Observer* to publish some of her more recent things. But more important, was the introduction to my Penguin anthology *The New Poetry* (...) apparently this essay said something she wanted to hear, she spoke of it often and with approval, and was disappointed not to have been included among the poets of the book. (She was, later, since her work, more than anyone else's vindicates my argument). (...) Perhaps it made things easier for her to know that someone was making a critical case for what she was not trying to do (*Savage God* 25).

Ya en 1960 Plath encuentra en Alvarez un poderoso aliado y—lo que es también muy importante—la encarnación y voz de un discurso crítico apropiado que le permitiera ocupar un lugar relevante dentro del mapa poético de la época. William Wooten define así la capacidad canonizadora de Alvarez como editor del *Observer*, “[he] could, in his turn, bestow on favoured poets a far wider audience than was commanded by the literary magazines, a power as a tastemaker supplemented by frequent appearances on the BBC *Third Programme*” (“Alchemical” 220).

La antología *The New Poetry* es, quizá, el mejor símbolo del poder de Alvarez para formar un canon. Plath, por su parte, busca y encuentra una manera de no permanecer en la periferia a

---

style. Yet the technical ability was great, and beneath most of the poems was a sense of resources and disturbances

la que Alvarez la había relegado en la primera edición de la antología. Aunque breve, “The Poet and the Poetess” se revela como un temprano hito en el proceso de canonización de Sylvia Plath que gozará de un largo recorrido paratextual tanto en sus ediciones británicas como americanas.

Por su parte, Alvarez afirmó posteriormente que *The Colossus* había establecido las credenciales poéticas de Plath (*Savage God* 11) y su visibilidad literaria, como demuestra que a principios de 1961 le propusieran editar el suplemento *American Poetry Now* para la prestigiosa revista *Critical Quarterly* (Steinberg 90).<sup>290</sup> Se trata, sin duda, de otro tipo de beneficios simbólicos derivados de la publicación de un poemario que no proporcionaría grandes beneficios económicos a Plath. De hecho, ella misma era plenamente consciente de que su libro no obtendría grandes ventas al carecer de apoyos como son un premio literario y la publicidad que este conlleva, y así lo refleja en una carta a su madre el 19 de noviembre de 1960:

I don't know if I said in my last letter that my book costs about \$2.15 (15 shillings) here, very reasonable compared to American prices, and my publisher is William Heinemann...since I got no price or any American publisher, they haven't bothered to advertise it, so I'll probably won't make a penny on it unless I get some award later to call it to the public's attention. (*Letters Home* 400)

Esta perspectiva de Plath sobre el mercado literario, la comparación de precios y más específicamente sobre las dinámicas que rigen la venta de la poesía cobran un enorme valor dentro del marco de este estudio; ya que demuestran su preocupación por la realidad económica que rodea a la poesía como bien de consumo sujeto a unas claras leyes de oferta y demanda. De ahí la importancia capital que adquieren los paratextos y la apariencia del libro, en tanto que

---

not yet tapped”(10).

<sup>290</sup> Plath, en tanto que editora, escribe el prólogo del suplemento al que presenta como “a selection of poems by new and/or youngish American poets for the most part unknown in Britain. I'll let the vigor and variety of these poems speak for themselves” (*apud* Butscher *Method and Madness* 272). Algunos de los nombres que Plath incluye

elementos orientados a crear dicha demanda. Encontramos así la primera diferencia fundamental entre las pruebas de imprenta que analicé en la sección anterior y la edición que examinaré a continuación: el distinto público al que están dirigidas y cómo esto se hace claramente visible en sus códigos bibliográficos.<sup>291</sup>

El 31 de octubre de 1960, *The Colossus* debuta en el mercado literario: Heinemann publica 500 ejemplares en una primera edición de pasta dura o *hardcover*. Las copias de imprenta en *paper binding* que Plath había recibido el 4 de mayo de 1961 se transforman en un libro con encuadernación en tela o *cloth-bound* que lo dignifica y le otorga valor en tanto que objeto literario, material e histórico. Para la editorial, este volumen representa una fuente de ingresos económicos, pero sobre todo simbólicos, e imprime en él su nombre, su identidad y su logotipo en la parte posterior del libro, en las letras doradas del lomo y en su cubierta.<sup>292</sup> Una práctica que responde a las convenciones de las casas editoriales, pero repleta también de significados e implicaciones para el autor y su obra.

Una vez más, las palabras de Plath sirven como la mejor de las introducciones al análisis de aspectos del libro como el color del tejido escogido para su encuadernación y las letras del lomo o el diseño de la cubierta; ya que expresan el sentir de la autora hacia la encarnación material de su obra. En la carta a su madre del 26 de octubre Plath afirma:

I am delighted with the color of the cover—the rich, green oblong, white jacket and black and white lettering—and the way the green cover inside matches with the gold letters. It is a nice fat book, which takes up  $\frac{3}{4}$  of an inch on the shelf, and I think they did a handsome job of it. (*Letters Home* 397)

---

son: Adrienne Rich, W.D. Snodgrass, E. Lucas Myers, W.S. Merwin, Daniel G. Hoffman, Howard Nemerov, George Starbuck, Barbara Guest o Denise Creely (Butscher, *Method and Madness* 272).

<sup>291</sup> Ver Anexo 34: Cambio de códigos bibliográficos *The Colossus*.

<sup>292</sup> Ver Anexo 35: Heinemann *The Colossus*.

Fiel a su costumbre, Plath describe—mediante el adjetivo *handsome*—la armonía visual, que efecto estético que produce el libro como objeto. Una parte importante de este efecto estético se debe al diseño de la cubierta, donde sobre un fondo blanco se muestra un rectángulo rodeado por una cenefa, recurso decorativo cuyo uso tiene una larga tradición en la historia del libro.<sup>293</sup> Como recordamos, la página de la portada reproduce este rectángulo, ahora sin elementos decorativos, que alberga en su interior el nombre de Plath. El contexto visual y de diseño de esta cubierta son los libros de poesía publicados por Heinemann en fechas cercanas a *The Colossus*. Los ejemplos ilustrativos de las primeras ediciones de *Poems* de Ethel Street (1958), *One and One* de P.J. Kavanagh (1959), *The Man Behind You* de Carl Bode (1960) o *Poems* de Wilfrid Joyce (1960) nos demuestran que esta editorial había definido y establecido una imagen para sus libros de poesía de la que participa plenamente el libro de Plath.<sup>294</sup> Dentro de la uniformidad que caracteriza a estas sobrecubiertas, el distinto color de cada recuadro preserva la individualidad de la obra y del autor.

No obstante, sí existe una particularidad en la cubierta de *The Colossus* que la distingue de las demás: aunque Heinemann parece mantener el uso de la cursiva para el título, su lugar dentro del rectángulo central no parece estar totalmente establecido, ya que en el caso de *The Colossus*, el nombre de Sylvia Plath está situado en la sección superior y el título del poemario en la inferior, justo al contrario que en el resto de las cubiertas.

En la parte posterior de la cubierta encontramos una lista de “recent collections of poems”, una muestra de autores y obras que figuran en el catálogo poético de Heinemann. Así, este espacio del libro se convierte en escaparate para la promoción de colecciones de poemas y autores dentro del mercado a la vez que lugar desde el que la editorial muestra parte de su capital literario.<sup>295</sup> Como veremos más adelante, no es una práctica única de Heinemann, puesto que también Faber & Faber la lleva a cabo durante la década de los sesenta en el diseño de la cubierta

---

<sup>293</sup> Ver Anexo 36: Cubierta *The Colossus* Heinemann (1960).

<sup>294</sup> Ver Anexo 37: Otras ediciones de poesía publicadas por Heinemann (1958-1960).

<sup>295</sup> Ver Anexo 38: Sobrecubierta posterior de *The Colossus* (1960): Los poetas de Heinemann.

para sus ediciones en pasta dura, como evidencia la sobrecubierta posterior de su edición de *Lupercal* (1960).<sup>296</sup> Frente a frente, ambas sobrecubiertas posteriores revelan la diferencia en capital cultural y poético que existía entre las dos editoriales británicas: el catálogo de Faber & Faber abarca tanto poesía como teatro, y contiene algunos de los nombres más destacados de las letras inglesas, un canon con el que es difícil rivalizar para Heinemann. En conjunto, las dos sobrecubiertas, ambas paratextos de canonicidad, nos proporcionan una completa panorámica del mapa literario británico, y del distinto lugar que Plath y Hughes ocupaban en él en 1960.<sup>297</sup>

Las ediciones de trabajos de Sylvia Plath publicados en formato de pasta dura se caracterizan por alojar en la solapa interior izquierda información sobre la autora y *blurbs* o citas de críticos, extractos seleccionados de reseñas que cumplen una función promocional y laudatoria hacia el texto y su autora. Esta primera edición de *The Colossus* es excepcional en tanto que refleja los momentos de relativa inocencia que de acuerdo a Tracy Brain “have been rare in the history of Plath’s publishing, and occur only in relation to the two publications that appeared while Plath was still alive and—outside of poetry circles—little known” (*Other Plath* 2) y nos ofrece un texto de presentación de la autora que merecedor de un análisis más detallado.<sup>298</sup>

En su primera frase se destacan aspectos como su juventud, su nacionalidad, y su situación transatlántica: “Sylvia Plath is a young American poetess whose work has appeared widely in magazines in both sides of the Atlantic”. Nos encontramos ante una frase que encuentra eco en la primera edición americana de *The Colossus* en 1962: “Sylvia Plath is a young American poet whose work has appeared widely on both sides of the Atlantic”. Parece que, a ambas orillas de este océano, las editoriales coinciden en usar los mismos argumentos, de lo que podemos deducir fácilmente que se trata de características determinantes para promocionar a Plath en sus inicios dentro de ambos mercados literarios. Son argumentos que están presentes en el discurso crítico, como comprobamos en la reseña de Roy Fuller, publicada en el *London*

---

<sup>296</sup> Ver Anexo 39: Sobrecubierta posterior de *Lupercal* (1960).

<sup>297</sup> Ambos habían aparecido en el suplemento *Poetry 1960: An Appetiser* editado por dicha revista, y del que se vendieron 12.000 ejemplares (Butscher *Method and Madness*, 272).

*Magazine* en marzo de 1961: “Miss Plath is a young American poet who was at Cambridge and is married to a Yorkshireman, and English subjects—Grantchester, Hardcastle Crags—fit as naturally into her verse as American ones. But her sensibility is wholly transatlantic” (Wagner-Martin, *Critical Heritage* 35).

Por otra parte, si contrastamos las frases que aparecen en la solapa interior izquierda de la primera edición británica y americana, apreciamos una importante diferencia entre ambas, ya que en la edición americana se refieren a Plath como *poet* y en la británica como *poetess*, una cuestión de género que tuvo importantes repercusiones críticas, como referí en la sección 4.1 y que se refleja en el título de la reseña de Alvarez “The Poet and the Poetess”.

Por último, en las dos se utilizan las publicaciones previas como aval, como garantía de la calidad literaria de Plath—si bien es cierto que el texto británico menciona que han sido en revistas mientras que el americano omite este detalle—a la vez que como transición hacia el libro de poemas: “*The Colossus* is her first published volume”. A partir de este momento, el texto pasa a subrayar en la siguiente frase los que consideran aspectos más relevantes de esta colección, como su habilidad técnica, dominio del vocabulario, conciencia del mundo natural, y su conocimiento del oficio de poeta, que le permite alcanzar el equilibrio entre impulso y destreza. Nos hallamos ante un paratexto que se vincula directamente con la respuesta de la crítica británica: Don Moraes habla de su habilidad con el lenguaje en *Time and Tide*, Bergonzi dice que su trabajo “is most immediately noticeable for the virtuoso qualities of her style” y que “she writes of people or natural objects in a detached yet sympathetic way, with a fastidious vocabulary and a delicate feeling for the placing of the individual word” (Wagner-Martin, *Critical Heritage* 32). En el *Spectator*, John Wain escribe que “each line, each sentence, is put together with a good deal of care for the springy rhythm, the arresting image and—most of all perhaps—the unusual word” (Wagner-Martin, *Critical Heritage* 33), mientras que A.E. Dyson señala que “the grandeur of nature oppresses as well as impresses her (...) when Miss Plath encounters a landscape that has

---

<sup>298</sup> Ver Anexos 40 y 41: Solapa interior izquierda *The Colossus*. Ediciones británica y americana.

been tamed and reduced by man, she feels it as a type of trifling” (Wagner-Martin, *Critical Heritage* 37). Por tanto, en la solapa interior de *The Colossus* encontramos ya preconfigurados ciertos aspectos de la recepción crítica más temprana del poemario, esa que—desde el mismo espacio—se espera sea favorable y cuya aparición “should cause considerable interest”, tal y como anticipa la frase que cierra este importantísimo paratexto en el que también aparece el precio del libro: 15 chelines.

Si bien en la anterior sección dedicada a las pruebas de imprenta de *The Colossus* llevé a cabo un análisis de corte histórico-teórico sobre el diseño del libro, hay algunos paratextos internos de esta edición que merecen un análisis más profundo. El primero de ellos es la dedicatoria del libro, ubicada—como recordamos—antes del índice, donde la mirada del lector encuentra el nombre de Ted Hughes por primera vez. A este respecto, debemos recordar que la lectura es un proceso histórico: este paratexto no tiene la misma recepción en 1960, cuando Plath y Hughes formaban un sólido matrimonio literario, que en el momento actual, cuando la narración mítica que existe alrededor de ambos influye directamente en la interpretación de esta dedicatoria. En el momento de publicación de este poemario, la unión de Hughes y Plath adquiere también una expresión paratextual: *The Hawk in the Rain* (1957) está dedicado “To Sylvia”, y Plath, quien en una carta a su madre el 17 de junio de 1957 dice: “I am thrilled that the book is dedicated to me! My first dedication! I am so proud of the poems; each time I read them I get shivers...” (*Letters Home* 318), no sería esta su única dedicatoria, puesto que Hughes también le dedicará *Lupercal* en 1960.

Plath siempre supo que su primer libro de poemas estaría dedicado a Hughes, y al día siguiente de firmar su contrato para la publicación de *The Colossus*, el 11 de febrero de 1960, le escribe a Aurelia Plath que el libro “is dedicated to that paragon who has encouraged me through



all my glooms about it, Ted. That means in our small family of soon-to-be three every member will have a book dedicated to him/her and written by some other member” (*Letters Home* 367).<sup>299</sup>

El segundo de los paratextos internos es el índice de este volumen, cuya función principal es presentar al lector una visión panorámica del libro, anticipando sus contenidos y su orden, que no es arbitrario en absoluto.<sup>300</sup> En el caso concreto de *The Colossus*, los poemas contenidos en el índice y su orden son resultado del largo proceso de selección trazado en detalle en el capítulo quinto. Me gustaría destacar aquí la decisión de Plath de situar en los lugares privilegiados del índice las composiciones escritas en Yaddo en 1959 señala como determinante la dirección poética que había encontrado en dicha colonia para escritores. A continuación, centraré el foco de mi análisis en “The Manor Garden” y “Poem for a Birthday”, poemas que funcionan como apertura y cierre de *The Colossus*.

En su ensayo “Notes on the Chronological Order of Sylvia Plath’s Poems”, Ted Hughes escribe sobre el primero de ellos: “‘The Manor Garden’ is about the last of the old order and the new birth is requesting all nature to its delivery. The new style is just under the surface” (Newman 30). Al encabezar el poemario, su impacto en los críticos es aún mayor, tanto es así que Alvarez lo menciona como evidencia de la seriedad de Plath:

She simply writes good poetry. And she does so with a seriousness that demands only that she be judged equally seriously. She makes this plain in the first stanza of her first poem. (...) there is an admirable no-nonsense air about this; the language is bare but vivid and precise, with a concentration that implies a good deal of disturbance with proportionately little fuss. (Wagner-Martin, *Critical Heritage* 34)

---

<sup>299</sup> Esta predicción de Plath se hace más que realidad: Hughes dedica a su hija Frieda *Meet my Folks!* (1961). Posteriormente, Plath dedicará a sus hijos Frieda y Nicholas *Ariel* (1965), y también será para ellos la dedicatoria de Hughes de *Birthday Letters* (1998). Por último, Frieda Hughes dedica a su padre el volumen de poesía *Woroloo* (1997)

<sup>300</sup> Ver Anexo 31: Índice pruebas de imprenta *The Colossus* (1960).

También desde otros enfoques fundamentales en el estudio de Plath como es la crítica feminista se establecen paralelismos entre este primer poema—tanto por sus referencias a la maternidad como por su situación de poema inicial de *The Colossus*—con otras composiciones de *Ariel*, especialmente con “Morning Song”, como escribe Caroline King Bernard Hall:

“The Manor Garden”, for example, presents a kind of monologue in which the pregnant mother poignantly warns her baby that death and difficulty are conditions to which he’s to be born. This work, which anticipates such later poems as “Morning Song” “You’re”, and “Balloons”, is one of the best in *Colossus*; its metaphors are marvellously precise and its knitting of images affords a fine balance among the mother’s feelings of love, regret and dread. (*Plath Revised* 52)

En cuanto a “Poem for a Birthday”, nos encontramos ante un poema merecedor de una mayor atención por diversas razones. Una de ellas es su significado dentro del *corpus* y desarrollo de Plath. Nos encontramos ante un poema que Cristina Britzolakis considera “Plath’s oracular poem *par excellence* an attempt to recover a scene of primal voicing or orality” (*Theatre of Mourning* 88), Heather Clark lo interpreta como “a troubled woman’s recovery from mental illness” (*Grief of Influence* 155) mientras que Hughes lo considera “a series of pieces, each a monologue of some character in an underground, primitive drama” (“Notes on the Chronological Order” 192).<sup>301</sup> Judith Kroll refiere los orígenes del poema en la doble lectura de la colección *African Folktales* de Paul Radin y en la poesía elegíaca y nostálgica de Roehcke (89): “his is the frank and innocent language of childhood; it is a drastic regression from something and at the same time a return or renewed access to something: the earliest emotions and, perhaps, a sense of his underlying true

---

<sup>301</sup> Heather Clark apunta en su profundo estudio *The Grief of Influence* que: “It is likely Hughes prompted Plath to come up with ideas for ‘Poem for a Birthday’ (...) a paper in his archive lists ideas for the sequence in both poets’

self” (89-90).<sup>302</sup> La transformación que esta composición supone en la poética de Plath, tal y como ella anota en su diario a finales de 1959, encuentra su expresión paratextual en el índice de *The Colossus*: es la nota final en la sinfonía poética que presenta en su primera obra. La unidad de “Poem for a Birthday” queda establecida visualmente por medio de la numeración de las distintas partes y de la utilización de un margen mayor, claros indicadores para la mirada lectora de que se encuentran ante un poema que consta de siete partes interrelacionadas en las que se exploran temas como “the search for identity and separation from the mother, institutionalization, fear, love, despair, violence, powerlessness and transcendence” (Gill, *Cambridge Introduction* 36).

Como veremos en las ediciones americanas, nos encontramos ante el poema que sufrirá el cambio más profundo cuando *The Colossus* sea finalmente publicado en Estados Unidos. La eliminación de algunas de sus partes y la ruptura de la unidad del poema sitúan geográfica y poéticamente a los lectores en dos costas diferentes, algo que se materializa, una vez más, en el mismo índice: de las siete secciones que componen “Poem for a Birthday”, solo dos sobrevivirán—como poemas individuales—en la edición americana de *The Colossus*: “Flute Notes from a Reedy Pont” y “The Stones”. Este último, la nota final en la que, a pesar de las discordancias, coinciden las ediciones británicas y americanas es, en palabras de Ted Hughes: “the only one not obviously influenced by Roethke. It is full of specific details of her experience in a mental hospital, and is clearly enough the first eruption of the voice that produced *Ariel*” (“Notes on Chronological Order”192).

Para concluir, la importancia de este paratexto en su forma original se refuerza aún más si lo situamos frente a otro índice que sufrió controvertidas alteraciones, no por parte de la editorial Alfred A. Knopf, sino de la mano de Ted Hughes: el de *Ariel*. El análisis del manuscrito original

---

handwriting, suggesting they brainstormed together” (155). Clark sitúa esta lista en la colección de Emory University, dentro de la caja 138 y es el manuscrito número 644.

<sup>302</sup> En su libro *Chapters in a Mythology: The Poetry of Sylvia Plath*, Judith Kroll dedica su quinto capítulo a este poema: “Poem for a Birthday and the Imagery of Metamorphosis” ofrece un detallado análisis de este poema siguiendo el esquema mítico de muerte y resurrección del sujeto lírico: ver páginas 88-107.

por parte de Lynda K. Bundtzen y la posterior publicación de la edición restaurada de *Ariel* han arrojado luz sobre los paralelismos entre “Poem for a Birthday” y “Wintering”—el poema que Plath eligió para cerrar su *Ariel*. Más concretamente, el último verso de “Stones” reza de la forma siguiente “I shall be as good as new”, mientras que el de “Wintering” es “The bees are flying. They taste the spring”. Ambos poemarios confluyen en una misma idea: la de la esperanza, la recuperación y el renacimiento, dando así lugar a un eclipse poético que anticipan y anuncian los dos índices.

### 6.1.2 Ediciones de Faber & Faber (1967- 2008)

En el artículo “Publishing Sylvia Plath”, publicado originalmente en el *Observer* el 21 de noviembre de 1971, Ted Hughes definiría la recepción de *The Colossus* como “a moderate success with reviewers and a moderate failure, financially, for her publishers, who saw nothing there to persuade them that they could be handling a genius” (164). Una postura por parte de las casas editoriales que la muerte de Plath transformará por completo. Para empezar, Ted Hughes—en tanto que heredero de los derechos de la obra de Plath—comienza a recibir peticiones por parte de revistas literarias para publicar los últimos poemas de la autora. En una carta dirigida a Aurelia Plath el 13 de mayo de 1963, el mismo Hughes alude a esta demanda, a la vez que comunica cuáles son sus planes más inmediatos para la difusión de los trabajos de Plath “I am steadily getting Sylvia’s poems published in magazines, then I shall have them all published in one volume, and perhaps the poems of *The Colossus* reprinted with them, so everything will be together” (*Letters* 220). Y aunque el volumen unificador al que alude no llegaría a materializarse hasta 1981 en la forma de *Collected Poems*, encontramos aquí la primera referencia a volver a publicar *The Colossus*. Por otra parte, en estas líneas Hughes se retrata a sí mismo como figura ya clave en la gestión y capitalización del legado poético de Plath, cuyos poemas aparecen a un ritmo vertiginoso durante todo ese año, lo que responde—a la vez que crea—a un interés que Al

Alvarez también contribuye a alimentar a través de su homenaje a Plath en el *Third Programme* emitido el 23 de agosto por la BBC.<sup>303</sup>

Como parte de este cambio en la fortuna literaria de Plath, el manuscrito de *Ariel* se convierte en objeto de deseo de las editoriales: primero William Heinemann en marzo, Faber & Faber en octubre y Alfred A. Knopf en diciembre de 1963 se ponen en contacto con Ted Hughes para expresar su interés por el libro, dando así comienzo a unas negociaciones que se dilatarán hasta 1965. Es en este contexto, en el cruce de la naciente fascinación por Plath y los intereses comerciales por publicar su obra póstuma, donde debemos situar los primeros pasos de William Heinemann para reimprimir *The Colossus* en 1964 y el hecho de que sea finalmente la editorial Faber & Faber quien vuelva a presentar dicho título en el mercado literario en 1967.

Para comprender qué factores intervienen en el cambio de editorial debemos recurrir a la correspondencia que intercambian entre el 17 y el 30 de marzo de 1964 Elizabeth Anderson y William A. Koshland, agentes de William Heinemann y Alfred A. Knopf respectivamente. La considerable presencia de los poemas de Plath en las páginas de las revistas literarias había acrecentado su valor en el mercado, por lo que Heinemann, a quienes Hughes ya había descartado en 1963 para la publicación de *Ariel* a favor de Faber & Faber, busca en 1964 obtener beneficios a través de las reediciones de *The Bell Jar* y *The Colossus*.

No obstante, el nuevo marco legal de los textos de Plath en tanto que propiedad ahora del *Estate of Sylvia Plath* se hace más real que nunca cuando Olwyn Hughes reclama los derechos de *The Colossus* a William Heinemann, como explica Elizabeth Anderson a su interlocutor en Alfred A. Knopf, William A. Koshland.<sup>304</sup> Dado que su edición está agotada y no tienen los derechos para una reimpresión, Heinemann recurre a Knopf para preguntar por el estado de su *stock*. Recibimos la respuesta por dos vías diferentes. La primera es la anotación manuscrita en esta misma misiva, que nos revela los 700 ejemplares que aún tienen de la edición de 1962 de *The*

---

<sup>303</sup> Para una relación completa de los poemas publicados durante este periodo, ver Anexo 41: Lista de poemas de Sylvia Plath publicados en revistas literarias (1963-1964).

<sup>304</sup> Ver Anexo 42: Carta de Elizabeth Anderson a William A. Koshland 17 marzo 1964.

*Colossus*, así como el ritmo de ventas de 6 ejemplares al mes en Estados Unidos. La segunda es la contestación de William Koshland el 20 de marzo, misiva en la que afirma que Knopf no devolverá los derechos de la obra, dado que aún cuenta con un gran número de ejemplares impresos.<sup>305</sup>

De ahí que en su carta del 25 de marzo Elizabeth Anderson intente comprar las páginas sobrantes del *stock* de Knopf, lo cual les permitiría sacar una reedición al mercado de manera rápida, a pesar de las diferencias existentes entre ambos textos y de la petición de los derechos sobre el texto por parte de Olwyn Hughes.<sup>306</sup> La contestación de William A. Koshland es clara al respecto: solo pueden ofrecerles un máximo de 100 ejemplares, y siempre protegiendo los intereses de la editorial a la que pertenece, ya que estos ejemplares serían “bound stock with our imprint on book and wrapper”.<sup>307</sup> Las implicaciones para Heinemann serían importantes, ya que estaría comercializando libros encuadernados y pertenecientes a otra editorial, una situación nada deseable ya que, al margen de los potenciales beneficios económicos que pudieran obtener, la circulación en el mercado británico de esta edición favorecería en última instancia a la editorial americana. En consecuencia, nunca llegó a publicarse una reedición de *The Colossus* a cargo de William Heinemann, que ve así frustrado definitivamente su intento de rentabilizar la decisión de James Machin en 1960 al ofrecer a Plath un contrato para que pudiera publicar su primer libro.

A través de estas cartas de Hughes, Elizabeth Anderson o William Koshland se vislumbra con claridad la manera en que Sylvia Plath se ha convertido ya en una *commodity* o mercancía, objeto de ofertas, planes, propuestas y tratos comerciales. Es posible constatar una vez más la interacción entre las casas editoriales situadas en las dos orillas atlánticas, en un momento en el que *The Colossus* era el único título disponible del *corpus* poético de Plath—recordemos que *The Bell Jar* había aparecido sólo en Inglaterra bajo el pseudónimo Victoria Lucas el 14 de enero de 1963. Otro aspecto muy revelador de estos intercambios es el

---

<sup>305</sup> Ver Anexo 43: Carta de William A. Koshland a Elizabeth Anderson 20 marzo 1964.

<sup>306</sup> Ver Anexo 44: Carta de Elizabeth Anderson a William A. Koshland 25 de marzo 1964.

<sup>307</sup> Ver Anexo 45: Carta de William A. Koshland a Elizabeth Anderson 30 de marzo 1964.

papel que ya comienza a desempeñar la figura de Olwyn Hughes en aspectos como los derechos sobre la obra de Plath y el control legal que ejerce el *Estate of Sylvia Plath* sobre el legado de la autora: sobre los textos inéditos así como sobre los ya publicados. Por último, estas conversaciones entre representantes de Heinemann y Knopf nos ayudan a comprender cómo el texto está sujeto a toda una serie de factores extraliterarios, y cuáles fueron en concreto los que provocaron que la reedición de *The Colossus* en 1967 no corriera a cargo de la editorial británica Heinemann, sino de la prestigiosa Faber & Faber quien había publicado los trabajos de Hughes desde sus comienzos con *Hawk in the Rain* en 1957.

Faber & Faber se perfila claramente ya desde 1963 como la favorita de Hughes para publicar *Ariel*, como se desprende de la carta que Hughes envía a Aurelia y Warren Plath en octubre de 1963: “Faber & Faber have asked if they may publish Sylvia’s poems and I think they will give better advertisement, & better distribution than Heinemann. *The Colossus* was never in the shops” (*Letters* 225). Una vez más, las dinámicas propias del mercado literario cobran un papel protagonista en el destino de los textos: descontento con la labor desempeñada por Heinemann, Hughes escoge una editorial más prestigiosa para publicar *Ariel*, pero sobre todo una editorial que garantice la promoción, difusión y distribución adecuadas de este producto—los poemas de Plath, Plath como autora—dentro del mercado literario, una decisión en la que está implícito también obtener mayores beneficios económicos. Por lo tanto, podemos explicar desde esta constelación de factores que a partir de 1965 todos los títulos de Sylvia Plath aparezcan en el mercado británico a través de ediciones de Faber & Faber.

#### 6.1.2.1 Primera Edición de *The Colossus* Faber & Faber 1967

La primera edición de *The Colossus* a cargo de Faber & Faber sale al mercado en 1967, y es importante señalar que esta editorial no pudo escoger mejor momento para publicar el primer poemario de Plath bajo su nombre y sello. Al éxito cosechado por la edición británica de *Ariel* en 1965 se une también la consagración que Plath alcanza en 1966 dentro del mercado y en el canon

americano tras la aparición en Estados Unidos de este poemario prologado por Robert Lowell. También en 1966 Faber & Faber había publicado *The Bell Jar* en Inglaterra, presentando por primera vez en su portada a Plath como su autora.

Con la atención de los lectores y críticos británicos firmemente situada sobre el nombre de Sylvia Plath, y tras dos años consecutivos publicando sus obras, una nueva edición de *The Colossus* en 1967 les permite continuar respondiendo a la demanda de textos de la autora. El libro reaparece en el mercado británico el 23 de febrero de 1967, fecha muy cercana al cuarto aniversario de la muerte de Plath y apenas tres meses antes de que se publicara *Wodwo*, la tercera colección de poemas de Ted Hughes.<sup>308</sup> Gracias a esta estrategia comercial de Faber & Faber y al igual que ocurriera ya en 1960, dos títulos de Hughes y Plath coinciden en el mercado británico, aunque esta vez la posición de los poetas sobre el tablero literario ha cambiado sustancialmente.

La publicación de *Ariel* en 1965 había consagrado a Plath en el seno de una editorial que, fundada en 1925 por Geoffrey Faber, “after just a dozen years (...) had founded its everlasting reputation as the preeminent publishers of poetry” (Connolly ix).<sup>309</sup> Un hecho que se hace patente desde las características materiales, los paratextos y diseño de sus libros por parte de esta editorial, como continúa explicando Joseph Connolly: “When, in 1941, Berthold Wolpe joined the company as its resident jacket designer (a position he would hold for thirty-five years) the fusion of literature and design was quite complete, the quality and pattern now set for decades” (x). Fue en la década de los sesenta, cuando, “the Faber look became so completely established” (Connolly 121), lo que me conduce a situar la reedición de *The Colossus* de 1967 en un momento en el que la identidad visual de Faber & Faber estaba ya plenamente conformada. Como sigue explicando Joseph Connolly: “A slim volume of poetry was accorded the supreme imprimatur

---

<sup>308</sup> Esta obra sería publicada el 18 de mayo de 1964, a pesar del deseo expreso de Hughes de que fuera el 9 de mayo. Para más información ver *Letters of Ted Hughes* p. 266. En cuanto a los contenidos del libro, Hughes escribe a John y Nancy Fisher el 11 de marzo de 1967 que “I collected the salvageable parts from what I’d produced between 1960 and 1966 and it will come out in May. About fifty poems and five stories, and a radio play arranged in a sort of narrative. The pieces on their own are O.K., several of my better things, but read as a connected work and interpreted properly is a rather sickly book. But it’s the end of a phase, not the phase I trust” (*Letters* 270).

<sup>309</sup> Para una breve historia de esta editorial británica, ver *Eighty Years of Book Cover Design* pp. ix- xi.



only if it was jacketed in blocks and rules of often clashing colours, and held together by the wonder and boldness of Albertus or Wolpe's own brush lettering" (121).<sup>310</sup>

Resulta difícil encontrar una descripción más completa que esta del diseño de la sobrecubierta de la edición de *The Colossus* por parte de Faber & Faber en 1967 ya que aquí aparecen todas las características mencionadas: la organización en bloques del espacio de la sobrecubierta, la utilización de colores básicos y sobre todo la presencia de la tipografía Albertus definen visualmente el libro como una obra de Berthold Wolpe y, por tanto, de Faber & Faber.<sup>311</sup> Para empezar, nos encontramos ante una sobrecubierta que otorga máximo protagonismo a dos elementos textuales claves: el título y el nombre de su autora, ambos destacados por medio de letras de gran tamaño. Dicha prominencia de la letras se debe a dos razones fundamentales. La primera de ellas es que durante los años treinta, coincidiendo con las primeras etapas profesionales de Wolpe, el estilo de diseño predominante estaba basado en el uso de las letras o *lettering*. En segundo lugar, en los años sesenta, Faber & Faber reservaba el uso de fotografías solo a las sobrecubiertas de libros de ficción (Connolly 121), una decisión editorial que establecía diferentes códigos visuales basados en el género literario.

En términos compositivos, el bloque dominante es el dedicado al título, que se presenta en blanco en la tipografía Albertus en cursiva sobre un fondo azul. Separado del siguiente bloque de texto por una línea roja, Wolpe crea un espacio jerarquizado donde el tamaño de la palabra *Colossus* refleja su significado, otorgando expresividad a las letras utilizadas. El resultado es que esta palabra se convierte en el elemento con mayor peso visual de la sobrecubierta, una importancia que se refuerza aún más al estar situado exactamente en el centro de la misma.<sup>312</sup>

---

<sup>310</sup> En 2013, Faber & Faber lleva a cabo una serie de entrevistas con Shirley Tucker, quien trabajó en la editorial durante los años sesenta junto con Berthold Wolpe. Tucker comparte sus recuerdos y experiencias en los siguientes vídeos:

Shirley Tucker on Designing Book Covers:

<http://www.youtube.com/watch?v=b-csza2wLoA&list=UUNQSkMYizgmHS1rSaatVYLw>

Shirley Tucker on Berthold Wolpe:

<http://www.youtube.com/watch?v=UxMn7TRbLwY&list=UUNQSkMYizgmHS1rSaatVYLw>

<sup>311</sup> Wolpe diseñó en 1932 esta tipografía, "with which he—and Faber—would be forever associated" (Connolly xiii).

<sup>312</sup> Ver Anexo 46: Sobrecubierta *The Colossus* (1967).

En cuanto al segundo bloque de texto que encontramos en la parte inferior de la sobrecubierta, podemos leer las palabras *poems by* y el nombre de Plath de nuevo en Albertus, aunque ahora sin cursiva, en una inversión de los colores utilizados en el bloque anterior: el texto se escribe con el color azul sobre un fondo blanco. De esta forma, a través de la tipografía y los colores, Wolpe consigue establecer lazos visuales entre los componentes de la sobrecubierta. Se trata, además, de elementos que convergen de nuevo en el lomo de la cubierta: el uso de la tipografía Albertus en mayúscula así como el color azul aúnan el título del poemario y el nombre de Plath.<sup>313</sup> Para terminar, el nombre de la editorial en la parte inferior se presenta en la misma tipografía, ahora en minúscula.<sup>314</sup> Los elementos identitarios del diseño de Faber & Faber—los bloques, los colores y el tipo de letra—también insertan esta portada en la tradición visual de la editorial y de otros títulos de sus títulos. Dentro del *corpus* de Plath, los colores escogidos por Wolpe así como la distribución de los bloques y el texto en el espacio de la sobrecubierta de *The Colossus* parece evocar la portada de *Ariel* publicada sólo dos años antes. De un modo similar, el diseño de la sobrecubierta de *Wodwo* contiene reminiscencias de *The Colossus*, los títulos de Hughes y Plath respectivamente que coinciden en el mercado británico en 1967.<sup>315</sup>

Otro de los paratextos que aportan unidad a las ediciones de poesía de Faber & Faber en la década de los sesenta es que todas incluyen en la parte posterior de la sobrecubierta una lista de autores que integran su catálogo.<sup>316</sup> Ordenados alfabéticamente, estos nombres componen un canon que corresponde en gran medida a la geografía poética de Inglaterra, un canon que distingue a la editorial y que es hoy día el legado cultural de nombres como Geoffrey Faber, Walter de la Mare y muy especialmente T.S. Eliot—quien Ted Hughes describe como “chief

---

<sup>313</sup> Ver Anexo 47: Lomo edición *The Colossus* (1967).

<sup>314</sup> A este respecto, John Connolly aclara que “[Wolpe] was inconsistent in how the publisher was to be credited. Unusually for the time, there was no colophon, and sometimes we have simply ‘Faber’, sometimes ‘Faber & Faber’—the correct application, although he often used an ampersand instead—and sometimes just F & F; it entirely depended upon which of them would sit most happily with the design in question” (xvi).

<sup>315</sup> Ver Anexo 48: Portadas de *Ariel* (1965) y *Wodwo* (1967).

<sup>316</sup> Ver Anexo 49: Sobrecubierta posterior *The Colossus* (1967).

oracle at Faber” (*Letters* 99). La presencia de Plath en este panteón de autores ilustres demuestra su paso desde el exterior hasta el interior del canon británico del momento.

En cuanto a los espacios internos de la sobrecubierta, la solapa izquierda alberga uno de los paratextos más interesantes de esta edición.<sup>317</sup> Aunque breve, dicho paratexto resume lo expuesto al inicio de este capítulo: que la publicación de *The Colossus* es la respuesta a una demanda de los textos poéticos de Plath desencadenada por su muerte y que alcanza un punto álgido tras el éxito de *Ariel*. En el párrafo situado en la solapa izquierda podemos leer afirmaciones como “The impact of *Ariel*, Sylvia Plath’s last volume of poems has made many people eager to read her earlier work collected in *The Colossus*” junto con “it is to meet this demand that we are now reissuing it”, las cuales no dejan lugar a dudas sobre la naturaleza comercial detrás de la iniciativa de volver a publicar el primer poemario de Plath. Una vez más, la realidad del mercado se revela como una de las fuerzas que empujan el destino de los textos.

Con su nueva reencarnación de pasta dura, encuadernación en tela de tono anaranjado y ahora avalado por el precedente de *Ariel*, y el prestigio literario de Faber & Faber, *The Colossus* goza de un segundo momento de recepción e interpretación. No solo los lectores, sino también los críticos se muestran interesados en volver a acercarse a los poemas de Plath previos a *Ariel*. La primera reseña aparece en el *Times Literary Supplement* el 16 de marzo de 1967 bajo el título “Chaired to the Parish Pump”. En ella, el autor apunta a que en este libro “one sees all the pure sophistication, all the rich image-creating energy, which were her early gifts” (Wagner-Martin, *Critical Heritage* 92), frase que suena muy similar a lo que escribió Al Alvarez en su influyente reseña de *Ariel* “Poetry in Extremis” el 12 de marzo de 1965: “the poems run with an inner rhythm which alters with the pressure of feeling and allows the images, which came crowding in, with an incredible fertility and accuracy” (Wagner-Martin, *Critical Heritage* 56). Pero quizá lo más interesante es que otras frases de la misma reseña de 1967 como “It is not an entirely original voice—there are touches of Ransom and Roethke—and it is not yet pushing itself over the

edge” (Wagner-Martin, *Critical Heritage* 92) beben del vocabulario, opiniones y de las influencias señaladas por críticos como Bernard Bergonzi, John Wain, Roy Fuller o A.E. Dyson en 1960-1961, cuando *The Colossus* fue publicado por primera vez. Resulta fácil percibir cómo la reseña de 1967 busca encontrar el equilibrio entre dos momentos de recepción: antes y después de *Ariel*, volumen en el que—como implica el autor de la reseña—la voz de Plath sí se adentra más allá de los límites, y por tanto desemboca en su muerte. Esta reevaluación de *The Colossus* a través del cristal poético de *Ariel* y completamente impregnado de un imaginario de suicidio y muerte se hace aún más patente en el análisis de M.L. Rosenthal en “Metamorphosis of a Book”, reseña publicada en el *Spectator* en abril de 1967:

After one has experienced *Ariel*, the poet’s death-obsession and its deep link with her fear of yielding to the impersonal processes of her body stand out in *The Colossus* with morbid emphasis. The way in which many of the poems are haunted by images of cold terror, and the empathy involved in her poems about dead animals, are more striking now, and the theme of suicide is seen to be more pervasive than was at first evident. (Wagner-Martin, *Critical Heritage* 93)<sup>318</sup>

Ciertamente, Rosenthal apunta de manera acertada que en 1967, y tras la aparición de *Ariel*, *The Colossus* “has become far more interesting than it was at first. It has flashes of Sylvia Plath’s final, and a special, kind of awareness” (Wagner-Martin, *Critical Heritage* 93). En último lugar, no faltan reseñas que comparan *The Colossus* con la tradición confesional de la escuela de Robert Lowell, como afirma James Tulip en la publicación *Poetry Australia* en diciembre de 1967:

---

<sup>317</sup> Ver Anexo 50: Solapa interior izquierda *The Colossus* (1967).

<sup>318</sup> Es necesario señalar a este respecto que al igual que Al Alvarez, M.L. Rosenthal escribió una influyente reseña de *Ariel* titulada “Poets of the Dangerous Ways” y que apareció en el *Spectator* en marzo de 1965.

*The Colossus* shows Sylvia Plath poised in between the possibilities of releasing subject and object poetically in this same way, but holding back from the dramatic enactment that is so central in Lowell. She instinctively resists the loss of rational control, the emptying of self and immersion in objects of which he is capable; and yet the logic of her short and tragic career as a poet was pointing with an ever-increasing intensity in this direction.

(Wagner-Martin, *Critical Heritage* 96)

En resumen, el segundo momento de recepción de la primera colección de Plath viene precedido por los ecos de su primera aparición en la escena literaria británica en 1960, que resuenan cada vez más débilmente, ahogados por la fuerza de una percepción crítica redefinida por el éxito de *Ariel*. Surgen ahora acercamientos al texto caracterizados por ideas e interpretaciones ligadas a la muerte de la autora y que buscan en *The Colossus* las primeras señales de su trágico final, a la vez que comparaciones con el discurso poético confesional que alienta el prólogo de Lowell a la edición americana de *Ariel* en 1966.

La evidente presencia de *Ariel* en la reevaluación crítica de *The Colossus* tiene también una correspondencia paratextual en la edición de 1967. Siguiendo las convenciones de diseño de Faber & Faber para los libros de poesía durante los años sesenta, el espacio de la solapa interior derecha queda reservado para citas promocionales o *blurbs* de otras obras del autor. En la edición de 1967, las obras de Plath que se promocionan son *Ariel* y *The Bell Jar*, publicadas en 1965 y 1966 respectivamente.<sup>319</sup> El texto que aparece sobre *Ariel*, más extenso que el dedicado a *The Bell Jar*, encuentra su origen en la solapa interior izquierda de la edición de 1965 de dicho poemario.<sup>320</sup> Como podemos observar, ambos espacios presentan la misma breve biografía de Sylvia Plath en la que se destaca su situación transatlántica a través de la trayectoria vital y académica de la autora: su nacimiento en la orilla americana, formación en prestigiosas

---

<sup>319</sup> Ver Anexo 51: Solapa interior derecha *The Colossus* (1967).

<sup>320</sup> Ver Anexo 52: Solapa interior izquierda *Ariel* (1965).

instituciones de ambas costas y su vida en Inglaterra, donde había conocido a Hughes, se había casado y tenido a sus dos hijos.

A continuación, encontramos la primera aparición de Al Alvarez en los paratextos de *The Colossus*, aunque en esta ocasión sus palabras no se utilizan para canonizar este poemario sino para avalar la calidad de *Ariel* a través de una cita de su reseña “Poetry in Extremis”.

Como cierre, el texto promocional referente a *The Bell Jar*, significativamente más corto que el dedicado a *Ariel* y que reproduce la primera y la última frase de la reseña titulada “Under the Skin”, que apareció en el *Times Literary Supplement* el 25 de enero de 1963. Otro reflejo paratextual del *corpus* de Plath, ahora unificado en la editorial Faber & Faber, se encuentra en el interior del libro, en el verso de la portadilla.<sup>321</sup> En cuanto a otros paratextos internos destacados, es necesario incidir de nuevo en la hoja de derechos, único lugar en el libro en el que se encuentra la huella de dos de las circunstancias que expliqué en detalle al inicio de este capítulo, y que forman ahora parte de su cierre.<sup>322</sup> Como recordamos, la primera de ellas es el paso de *The Colossus* de la editorial Heinemann en 1960 a Faber & Faber en 1967, lo que queda recogido en la información legal, dispuesta, siguiendo la convención, en la parte superior de la página. La segunda es que en el pie de página, encontramos la marca del *copyright* del libro y su paso de pertenecer a Plath a estar en posesión de Hughes desde 1963. Se trata, además, de un claro ejemplo de la transformación del concepto de autor explicado ya en la sección 2.3: al desaparecer la persona física, el nombre del autor se convierte en una realidad de naturaleza legal, en un elemento unificador del *corpus*, en una imagen que se construye histórica y paratextualmente.

Por último, debemos fijarnos en la dedicatoria del libro a Ted Hughes.<sup>323</sup> No es ya la marca de una unión sentimental y literaria como en la edición de 1960. Sujeto al devenir histórico, integrado ahora en un contexto muy diferente, la lectura de esta dedicatoria justo

---

<sup>321</sup> Ver Anexo 53: Otros títulos de Plath publicados por Faber & Faber.

<sup>322</sup> Ver Anexo 54: Hoja de derechos *The Colossus* (1967).

<sup>323</sup> Ver Anexo 55: Dedicatoria a Ted Hughes *The Colossus* (1967).

después de la nota de *copyright* parece tomar un cariz legitimador de la figura de Hughes como heredero y gestor del legado de Plath, tras el punto de inflexión para la fortuna crítica de la autora que supuso su muerte. Y es que fueron las decisiones que Hughes tomó a partir de 1963 las que determinaron en gran medida el dónde, cuándo y cómo de la aparición de los textos de Plath, como prueba el hecho de que *The Colossus* se estableciera definitivamente en el mercado británico a través de las ediciones de Faber & Faber y no de William Heinemann.

#### 6.1.2.2 *The Colossus*: Faber Paper Covered Editions 1972

La siguiente edición por parte de Faber & Faber de la primera colección de Plath está dentro de sus *Faber Paper Covered Editions* y se inserta en un escenario de producción y consumo de literatura muy distinto a la anterior. Desde una perspectiva de sociología de los textos, dicha edición es producto de la transformación del mercado literario que supuso la irrupción en este del *paperback* de la mano de la editorial Penguin, así como de su consolidación durante los años sesenta. Por tanto, la edición de Faber & Faber de 1972 que estudiaré a continuación debe considerarse como la respuesta al éxito en el mercado del nuevo formato y la subsiguiente adaptación de Faber & Faber a los cambios en los hábitos de consumo de los lectores.

Alan Powers considera la fundación de Penguin en 1932 “a key moment in publishing history” (30). Inspirándose en el modelo tanto de diseño como de negocio de John Holroyd-Reece y su *Albatross Library*, la idea de Allen Lane se sustentaba en la compra de los derechos de los títulos de mayor éxito de otras editoriales para venderlos en ediciones en pasta blanda a seis peniques.<sup>324</sup>

El bajo precio supuso toda una revolución en los modelos de mercado establecidos por lo que “the hostility towards Penguin from the established book trade persisted for years, but

---

<sup>324</sup> Alan Powers apunta que: “Booksellers objected to the low price, so the Lanes tried Woolworths, and convinced the firm’s buyer, who was persuaded when his wife happened to drop in to his office and gave her endorsement as a standard consumer. Woolworths, where sixpence was the standard price, gave Penguin its initial boost, which was followed by a rapid expansion of titles, and the launching of other imprints within the company, notably Pelican for non-fiction” (30).

Allen's combination of high cultural standards with good business sense remained unbeatable" (Powers 30).<sup>325</sup> Favorecido por las ventas alcanzadas durante la Segunda Guerra Mundial, Allen tomó en 1946 una de las decisiones clave para el éxito de Penguin: contratar al famoso diseñador Jan Tschichold, autor además del conocido manual de tipografía *Die Neue Typographie* (1928), quien se aseguró de que los libros "were not only cheap and well-edited, but designed to the highest standards" (Powers 58).<sup>326</sup> A finales de la década de los cuarenta, la visión de Allen Lane se había convertido en una realidad que había establecido un nuevo modelo de negocio, venta y consumo del libro.<sup>327</sup> Siguiendo aquí, una vez más, a Powers:

Penguin was the first in the field and, because of their good salesmanship, stayed in the lead at the upper end of the market. Soon, however, other imprints were providing competition. Pan books was founded by Alan Bott in 1944, and several publishers with major fiction lists, such as Heinemann, Collins and McMillan, also published in paperback. By the mid 1960s, many publishers launched their own "trade paperback" imprints and, by 1972, there were 34,556 paperback titles in Britain and over 114,000 in the US. (92)

En este periodo de explosión del formato *paperback*, Faber & Faber se distingue del resto de las editoriales por dos motivos diferentes. Para comenzar, por la que Joseph Connolly considera como "one of the most brilliant and life-saving decision of the 1950s was Faber's refusal to sell the rights to successful titles (or, indeed, any titles at all) to an independent paperback publisher" (x). De hecho, Connolly explica que:

---

<sup>325</sup> Como continúa Powers: "During the war, nine publishers banded together to try to beat off the paperback, but the lead taken by Penguin had become so strong that even the most conservative could hardly ignore the irrevocable change" (92).

<sup>326</sup> Ver Anexo 56: Muestra de Penguin *paperbacks*.

<sup>327</sup> Ver Baines, *Penguin by Design: A Cover Story* 1935-2005.



The reason why Penguin in particular was so very mighty during the 1950s and 1960s was that their list boasted, in a smart and very affordable format, the very cream of everyone else's lists. Everyone, that is, except Faber. In 1958, they started publishing their own paperbacks—expertly designed by Wolpe and entitled with effortless elitism “Faber Paper Covered Editions”, this rather stylish or else rather irksome moniker, depending upon your outlook, paraded vertically along the fore-edge of the book. (x)

La segunda diferencia entre Faber y otras editoriales está relacionada precisamente con esta elección de nombre. Espoleados por el éxito del icónico símbolo elegido por Penguin para representar a la editorial y aspirando a repetir su éxito, “paperback imprints were frequently named after birds or animals, if possible beginning with “P”, or at least given some other catchy series title—that is, apart from the prosaic but distinguished “Faber Paper Covered Editions” (Powers 92).

Al optar por proteger su valioso catálogo de títulos y autores, así como por mantener su identidad en la transición hacia el cada vez más popular formato en pasta blanda, Faber consigue salvaguardar los beneficios derivados de las ventas de las obras de sus autores más rentables, como lo era Sylvia Plath a finales de los años sesenta. Y si hablamos en términos de ventas, resulta evidente que los títulos de ficción generan mayores beneficios, lo cual explica que Faber decidiera primero publicar en *paperback* *The Bell Jar* (1966). Las colecciones de poesía, con un público más minoritario, aparecerían en este formato un poco más tarde: *Ariel* en 1968 y *The Colossus* en 1972. *The Colossus* aparece en un momento estratégico dentro de la colección *Faber Paper Covered Editions* en formato de pasta blanda. Desde el punto de vista del *corpus* de Plath, los poemarios *Winter Trees* y *Crossing the Water* habían precedido en 1971 a este relanzamiento de *The Colossus* en el mercado británico. Por otra parte, 1971 fue el año en el que *The Bell Jar* se publica en Estados Unidos.

Además de esto, si tomamos como referencia el *corpus* de Ted Hughes, *Wodwo* se había publicado en formato de pasta blanda en 1971, mientras que 1972 es el año del lanzamiento de *Crow*, considerada su obra maestra. Por último, Al Alvarez publicaría en 1971 el estudio sobre escritores suicidas *The Savage God: A History of Suicide*, cuyo prólogo se titula “Sylvia Plath” y a través del cual Alvarez intenta mantener su relevancia, su estatus como experto en la obra de Plath y en el que capitaliza sus recuerdos de sus encuentros con ella.<sup>328</sup> En palabras de Linda Wagner-Martin, este libro:

acted as a catalyst to prompt even more attention to the personal elements in Plath’s art. Published despite objections from the Hughes family, Alvarez’s book presented an erstwhile biography of Plath as the driven writer, whose brilliance derived from her psychological daring in testing the known limits of a person’s involvement in creativity. (Wagner-Martin, *Critical Heritage* 12)

Pero el crítico fue aún más allá, llegando incluso a describir en detalle la muerte de Plath y el aspecto que presentaba el cadáver de Plath dentro de su ataúd. Que Alvarez se atreviera a hacer públicos detalles tan íntimos provocó una airada reacción por parte de Ted Hughes, quien no sólo impide que algunos extractos de *The Savage God* continuaran apareciendo en el *Observer*, sino que también escribe una larga carta a este crítico en noviembre de 1971 en la que le reprocha haber ido demasiado lejos: “As I say, in spite of everything, before your details it was

---

<sup>328</sup> El resultado es el nombre de Sylvia Plath se convierte en sinónimo del genio suicida. Para asegurarse de ello, Alvarez utiliza como paratexto los siguientes versos de “Lady Lazarus”:

Dying is an art  
Is an art, like everything else.  
I do it exceptionally well.

I do it so it feels like hell.  
I do it so it feels real.  
I guess you could say I’ve a call.

vague, it was a mystery. But now you have defined the whole thing, and handed it to the public. In a real way you have robbed them [Frieda and Nicholas] of her death, of any natural way of dealing with her death” (*Letters* 323).

Hughes, quien intenta celosamente proteger a sus hijos del impacto de las revelaciones de Alvarez, no se equivoca al afirmar que los detalles de la muerte de Plath se convertirán en un cristal a través del cual se leerá e interpretará su poesía. En este momento histórico, en el que la publicación de nuevos poemarios coincide con la fascinación por los detalles de la vida y la muerte de Plath donde *The Colossus* se reencarna en 1972.<sup>329</sup> En su metamorfosis hacia el formato *paperback*, esta colección de poemas experimenta un cambio notable en sus códigos bibliográficos. Al abandonar su formato en octavo y pasar a uno en duodécimo y despojar al libro de elementos como la pasta dura, la encuadernación en tela, la sobrecubierta y eliminar las páginas de cortesía, se consigue reducir su precio hasta los 50 peniques. No obstante, se conservan claros elementos de continuidad con la anterior edición como la tipografía, el número y el diseño de las páginas interiores, aunque el más evidente es la cubierta, en la que se mantiene el diseño de Wolpe de 1968 como marca de identidad de la editorial, si bien ahora presenta—como señalaba Connolly— en su extremo derecho el nombre “Faber paper covered editions” en la tipografía Albertus, inmediatamente reconocible para el lector de la época.<sup>330</sup>

El cambio más notable se encuentra en la contraportada.<sup>331</sup> Si antes era el lugar para los nombres de los poetas de Faber, a partir de los años setenta ahora está ocupado por el *corpus* poético de Plath.<sup>332</sup> Se trata de una de las novedades incluidas en el diseño de estas ediciones, ya que—como vemos también reflejado en las obras de Hughes publicadas en la serie Faber Paper Covered Editions—se reserva este espacio para otros títulos del autor, haciendo del libro un

---

Junto a estas líneas, la cita de Michael Bakunin “The passion for destruction is also a creative passion” presenta y anticipa la idea sobre la que Alvarez sustenta este prólogo a la primera parte de su estudio: la conjunción en el sujeto artístico entre creatividad y suicidio.

<sup>329</sup> De hecho, la reseña de *Winter Trees* escrita por Roger Scruton en diciembre de 1971 se titula “Sylvia Plath and the Savage God”. Para más información ver Wagner-Martin *Sylvia Plath: The Critical Heritage* 171-175.

<sup>330</sup> Ver Anexo 57: Portada *The Colossus* 1972.

<sup>331</sup> Ver Anexo 58: Contraportada *The Colossus* 1972.

objeto que contiene y promociona las obras publicadas hasta el momento, lo que le otorga carácter unitario y unificador. Junto con los títulos disponibles de Plath, aparecen de nuevo opiniones de los críticos, que demuestran que el proceso de canonización de Plath había cobrado gran fuerza gracias al apoyo de diversas autoridades como A.E. Dyson, Robert Lowell, Peter Porter o Douglas Dunn. Se trata de un espacio jerarquizado en el que los títulos de los libros aparecen a la izquierda y en mayúscula, creando tres secciones claramente diferenciadas, tres ejes organizativos para este lugar del libro convertido en espacio de canonización. El primer lugar está ocupado por *Ariel*, el cual, en tanto que libro consagrado por la crítica, constituye un reclamo perfecto para los lectores. Sobre las citas o *blurbs* elegidas para promocionar *Ariel* es necesario destacar que es la primera vez que la introducción de Lowell se utiliza como paratexto en una edición británica, mientras que la de A.E. Dyson había formado ya parte tanto de la edición británica de este título en 1965 como la americana de 1966. Una vez más, la situación de Plath entre dos países y dos sistemas literarios se ve reforzada con el uso de dos citas pertenecientes a ambos lados del Atlántico.

La primera de ellas está tomada del editorial del número 6 de la revista *Critical Quarterly* correspondiente a 1964, cuando aún *Ariel* no se había publicado, pero los últimos poemas de Plath inundaban las páginas de las revistas literarias, y de acuerdo con Dyson, “have impressed themselves on many readers with the force of myth”. La segunda cita es de Robert Lowell y forma parte de la sobrecubierta y solapa interior izquierda de la edición americana de *Ariel* y también apunta en la dirección del mito, de la naturaleza trascendente de una poesía a través de palabras que resonarán con fuerza en la creación de la imagen de Plath: “Sylvia Plath becomes herself, becomes something imaginary, newly, wildly and subtly created—hardly a person at all, or a woman, certainly not another ‘poetess’ but one of those super-real, hypnotic, great classical heroines”. Las dos citas tejen el doble proceso de mitificación y canonización de la autora.

---

<sup>332</sup>El espacio de la contraportada se convierte en un lugar para el canon del autor. Encontramos más ejemplos de esto en las ediciones de en 1970 y 1971 de las obras de Hughes *Lupercal* y *Wodwo* (Ver Anexo 59).

Frente a los siete años transcurridos desde que *Ariel* se estableciera sólidamente en el mercado literario y en el discurso crítico de la época, *Crossing the Water* y *Winter Trees* se habían publicado en 1971, por lo que la visibilidad otorgada por el espacio de la contraportada resulta importante para dos títulos que necesitan encontrar su lugar en un *corpus* ciertamente dominado por el poemario póstumo de Plath. En las citas que presentan *Crossing the Water* observamos el uso de expresiones como *front-rank artist* o *handful of modern poets* en las que está implícita la idea de selección y que trazan ya la trayectoria de Plath hacia el interior del canon. Por otra parte, afirmaciones como la de Peter Porter “in the process of discovering her true power”, tomada de su reseña “Collecting Her Strength” publicada el 4 de junio de 1971 en el *New Statesman*, caracterizan *Crossing the Water* como un poemario de transición hacia *Ariel*. Una vez más, este título se utiliza como referente del talento poético de Plath, según se desprende de la afirmación: “Such is Plath’s control that the book possesses a singularity and certainty that should make it as celebrated as *The Colossus* or *Ariel*”. Resulta interesante además la manera en que *The Colossus* se sitúa por primera vez en un nivel similar al de *Ariel*.

Por su parte, *Winter Trees* se presenta en el mercado como una colección que contiene “poems written in the last nine months of Sylvia Plath’s life, which form part of the group from which the *Ariel* poems were chosen” de acuerdo a los textos que encontramos en la contraportada. La estrategia de *marketing* utilizada es clara y poco novedosa: relacionar de nuevo este título con la muerte de Plath y con *Ariel* para aumentar las ventas de ambas colecciones compiladas por Ted Hughes, cuya publicación justifica en su artículo “Publishing Sylvia Plath” el 21 de noviembre de 1971 de la siguiente manera:

What has persuaded me to publish this other material now is sure enough her fame. But this fame, here in 1971, is quite recent. Even now, it isn’t her poems that have made her famous, but her novel in the US—sensationalized by the editorial apparatus. I did waken

to the commercial opportunities in this situation just in time to publish the material in two limited editions. (*Winter Pollen* 168)

Las oportunidades comerciales enmarcan estas publicaciones, a la vez que se convierten en *raison d'être* de las reediciones de las obras anteriores de Plath ahora formato en boga: *el paperback*, que había conquistado ya a los lectores de la época. Del mismo modo, la realidad del mercado está presente en los distintos espacios y paratextos de esta edición de 1972, también parte integrante del *editorial apparatus* al que alude Hughes. Como si de un escaparate se tratase, el libro se convierte en un vehículo de promoción de las obras de Plath: desde los soportes paratextuales que son la portada y la contraportada se confirma la naturaleza del texto literario como producto de consumo. Por ejemplo, el interior de la portada se utiliza para mostrar al lector información sobre *The Colossus*. Nos encontramos ante la primera vez que se utiliza en el mercado británico una cita de la reseña “The Poet and the Poetess” firmada por Al Alvarez y publicada en 1960, extractos de la cual ya se habían usado por primera vez con fines promocionales en Estados Unidos, más concretamente en la edición americana de *The Colossus* en 1962.<sup>333</sup>

Aunque me ocuparé de estas citas con más detalle más adelante, baste aquí subrayar los enormes beneficios que su repetido uso reporta a la reputación de Alvarez, que ve así consagrado y perpetuado su papel como autoridad en la poesía de Plath. Sus palabras, escritas en 1960, alcanzan un gran valor transatlántico y transhistórico: cruzan el océano desde las páginas del *Observer* hasta llegar primero a las ediciones americanas de *The Colossus* de la década de los sesenta, para regresar en 1972 las ediciones de británicas, donde permanecerán hasta 2008. Se erige así en uno de los paratextos de canonización de Plath más tempranos y recurrentes, así como elemento que aporta a las ediciones continuidad y una clara filiación histórica. Y es precisamente este carácter histórico el que define a la reedición de *The Colossus* de 1972. Un claro ejemplo de esto se

encuentra en el interior de la portada, donde las palabras de Alvarez y Bergonzi nos permiten mirar hacia el pasado a través de dos paratextos en los que quedan reflejados los dos momentos de recepción de este poemario.<sup>334</sup> El primero de ellos está representado por las frases extrapoladas de “The Poet and the Poetess” de Al Alvarez, correspondiente al año 1960. El segundo, por la cita de Bergonzi. Contrariamente a lo que pudiera parecer a primera vista, las palabras de Bergonzi no están tomadas de su reseña “The Ransom Note” de 1960, sino de un escrito posterior en la misma publicación y que se inserta en la reevaluación crítica de *The Colossus* que tiene lugar tras la muerte de Plath y la publicación de *Ariel*. Su mirada juzga ahora el mismo texto que en 1960 para concluir ahora que: “it shows what a remarkable talent she already possessed and it is a very satisfying volume in its own right”—como vemos, se trata de uno de los pocos críticos que parece optar por desvincular *The Colossus* de *Ariel*.

De manera semejante a la práctica totalidad de las citas que componen el mosaico paratextual de esta edición, las que encontramos en el verso de la contraportada pertenecen a influyentes publicaciones.<sup>335</sup> Por un lado, las revistas literarias como *The Critical Quarterly* o *Encounter* de la contraportada. Por otro, los influyentes periódicos *The Observer*, *The Guardian*, *The Sunday Times* o *The Scotsman* y finalmente las revistas americanas de divulgación más general *Newsweek* o *Time*. Todas estas citas evidencian el enorme poder que la prensa escrita—el medio de comunicación más poderoso de la época junto con la radio—adquiere en la construcción de la reputación de Plath. Merece la pena subrayar aquí que precisamente las dos citas escogidas para promocionar *The Bell Jar* provienen precisamente de fuentes americanas, algo que se explica desde el éxito que había alcanzado la novela en su reciente publicación en Estados Unidos, donde se había convertido en todo un *best seller*, y había capturado la atención de lectores y medios de comunicación. Comprobamos así, una vez más, que las ediciones británicas y americanas mantienen un diálogo fluido y constante, lo que afianza una de las ideas claves de este

---

<sup>333</sup> Es importante reseñar que en la edición en pasta blanda de *Lupercal* en 1970 también se utilizó la voz de Alvarez como garante de la calidad de esta segunda obra de Ted Hughes. Ver Anexo 60: Interior portada *Lupercal* (1970).

<sup>334</sup> Ver Anexo 61: Interior portada *The Colossus* (1972).

estudio: que para comprender la recepción de las obras de Sylvia Plath, es necesario considerar su publicación tanto en Inglaterra como en Estados Unidos. En el caso concreto de esta edición de *The Colossus*, observamos que Faber & Faber recurre a la utilización del discurso surgido a raíz de la esperada publicación de *The Bell Jar* en Estados Unidos para su propio beneficio: promocionar las ventas de sus títulos también en Inglaterra.

En este discurso subyacen diversos aspectos determinantes también para la creación de imagen de Plath. El primero de ellos es la relación entre la biografía de la autora y los eventos narrados en *The Bell Jar*, que queda convertida en espejo de la psique de Plath y de su suicidio. Así concluye Geoffrey Wolff su reseña de la novela: “The novel has a special poignancy, of course, because it shuts down on the up-beat note of cure, and we know the end of the author’s life” (Wagner-Martin, *Critical Heritage* 113). Esta línea está presente en el verso de la portada de las Faber Paper Covered Editions, que reproducen el párrafo final de la crítica de Wolff, una crítica construida alrededor del concepto central del “great mystery, then, the mystery of psychosis” (Wagner-Martin, *Critical Heritage* 113) a la vez que impregnada de referencias al estado mental de la autora y a las prácticas psiquiátricas de la época:

*The Bell Jar*, her autobiographical novel published in 1963 in England but never before in the US, explains in the clearest possible way the inaccessibility of the psychotic. The heroine leaps from a life of customary troubles to a far world of madness all at once. No reasons are provided because none are available. Suddenly, the heroine does not want to live. She falls apart utterly. There are no clinical worlds here, just hanging ropes and razor blades and sleeping pills and electric shock through the brain. (Wagner-Martin, *Critical Heritage* 113)

---

<sup>335</sup> Ver Anexo 62: Interior contraportada *The Colossus* (1972).



Plath queda retratada a través de su suicidio y convertida en símbolo de las patologías mentales que parecen escapar a la comprensión y la medicina humanas. Nos encontramos ante una novela que, de acuerdo a Wolff: “has a special interest because it was written by a very, very special poet” (Wagner-Martin, *Critical Heritage* 113), y parte de lo que hace de Plath una poeta tan especial es su leyenda como víctima, como genio abocado a un destino trágico que se materializa primero en las experiencias relatadas en *The Bell Jar* y después a su inevitable suicidio. Un retrato que, rescatado por Faber para sus propias ediciones, pasará a formar parte del contexto de recepción en el que se encuadran las obras que la editorial británica publica durante la década de los setenta en formato de *paperback*: tanto del que nos ocupa en esta sección, *The Colossus*, como *Ariel*, *Winter Trees* o *Crossing the Water*.

Otro ejemplo de la influencia de las revistas americanas se encuentra en la definición de la novela por parte de Martha Duffy en su reseña publicada el 21 de junio de 1971 en la revista *Time*: “*The Bell Jar* is a marvellously unselfconscious confessional novel dashed off before such documents were in vogue”. De profunda raigambre norteamericana, el término *confessional*—en tanto que etiqueta crítica ya consolidada—remite a la poesía de Plath, una asociación que Duffy establece ya desde el título escogido para su reseña: “Lady Lazarus”. En su crítica, Duffy también caracteriza la novela con la serie de adjetivos “funny, harrowing, crude, ardent” los cuales evocan inequívocamente las imágenes apocalípticas de Plath como genio creada por Robert Lowell en su prólogo a *Ariel* de 1966, más concretamente con la frase: “everything in this poems is personal, confessional, felt, but the manner of feeling is controlled hallucination, the autobiography of a fever” (vii). Con sus palabras sobre *The Bell Jar*, Duffy recupera a Lowell, y también a *Ariel* en las páginas de la misma revista americana cuyo artículo del 10 de junio de 1966 “The Blood Jet is Poetry” había convertido a Plath en una celebridad literaria a escala nacional.

Por último, además de la prensa escrita, también la conversación crítica alrededor de la figura de Plath desempeñará un importante papel durante la primera mitad de la década de los setenta, cuando tiene lugar la segunda etapa de su canonización. Prueba de la cristalización de

esta conversación es la publicación del volumen *The Art of Sylvia Plath* en 1970 por parte de Faber & Faber, título que también se anuncia en las ediciones en rústica de las obras de Plath, como comprobamos en la edición de *The Colossus* que nos ocupa. Concebido como un volumen recopilatorio de la actividad crítica alrededor de la figura de Plath hasta el momento, se presenta con el propósito de “simply to begin a discussion of Sylvia Plath’s life and work and the cultural and historical contexts from which they arose”, como podemos leer en el interior de la contraportada de *The Colossus*. Nos encontramos ante otro paratexto de canonización de Plath, esta vez un pórtico hacia el mundo académico al incluir también elemento como “an annotated check-list of criticism and a complete bibliography”, herramientas clave para el análisis que ya denotan la organización y sistematización del estudio de Plath. En este libro se reúnen las voces más influyentes hasta el momento en su recepción, entre las que se destacan los nombres de críticos como George Steiner y Al Alvarez así como de poetas británicos como Stephen Spender, Edward Lucie-Smith y Ted Hughes.<sup>336</sup> Por tanto, podemos interpretar este libro como confirmación del estatus canónico que Plath había alcanzado en apenas siete años, de su consagración en los círculos literarios así como su entrada en el mundo académico.

Se trata, además, de un paratexto que inserta las ediciones en rústica de las obras de Plath en un marco de debates críticos en plena evolución, y que a lo largo de la nueva década tomarán diferentes direcciones que en Estados Unidos apuntan hacia la crítica feminista, que ya comenzaba a conquistar su propio lugar en el panorama literario y en las universidades donde dichos debates críticos estaban teniendo lugar.

En el interior de este libro podemos destacar otros dos paratextos significativos. El primero de ellos, situado el verso de la portadilla, es un reflejo de la formación del *corpus* literario de Plath ha principios de los años ochenta.<sup>337</sup> Faber divide las obras entre poesía y ficción, una clasificación basada en el género literario al que se adscribe cada obra. En la sección de poesía, se

---

<sup>336</sup> Aunque no están recogidos en este paratexto, el libro reúne también a voces americanas, como la de M.L. Rosenthal, Richard Howard o Anne Sexton. La ausencia más importante es, sin duda, la de Robert Lowell.

<sup>337</sup> Ver Anexo 63: *Corpus* obras de Plath (1972).

muestra la expansión de los títulos de Plath: la publicación de *Crossing the Water* y *Winter Trees* en 1971 viene a completar y reforzar el legado poético de Plath, poco más de una década después de que su primera obra apareciera en el mercado británico. El máximo responsable de estas publicaciones fue Ted Hughes, quien había asumido ya plenamente su papel como empresario de Plath y gestor de su obra. De hecho, fue su decisión de publicar los poemas de Plath en dos volúmenes diferentes lo que dio lugar a nuevas tensiones con Al Alvarez, quien le acusa de oportunismo. Hughes se defiende en un artículo publicado en el *Observer* el 21 de noviembre de 1971 alegando lo siguiente:

My obligations are not so simple as a scholar's would be. They are, first of all, towards her family, second, towards her best work. (...) For her family, I follow her principle and try to manage the writing in ways that will earn as much income as possible. If that worries Mr. Alvarez, I only wish there were more to worry him (...) The material is published in two separate volumes because it is distinctly two separate bodies of work. In spite of Alvarez's implications, whether two thin volumes will coax along that "that vast potential audience" or earn more income than one thicker volume at a higher price seems to me moot. They might, and I hope they do, but I doubt if it will be enough to justify anybody's concerns. (*Winter Pollen* 163-168)

A cargo de la producción de Plath, Hughes admite abiertamente que espera obtener beneficios de la publicación de sus obras, apuntando también que ella misma habría actuado igual. Ciertamente, como puede observarse en sus diarios y cartas, Plath considera sus poemas e historias cortas una fuente de ingresos, una mercancía que vende a aquellas revistas literarias interesadas. Plath, como escritora con una temprana conciencia profesional, entendía bien las leyes del mercado. Las acciones y decisiones de Hughes parecen encontrar amparo y validación en el paratexto que es la dedicatoria de *The Colossus*. Una vez más, el significado de dos

palabras—“To Ted”—se adapta al momento histórico, a la situación de las obras de Plath en el mercado y a los cambios en la relación entre Plath y Hughes.<sup>338</sup>

A modo de conclusión, considero que esta edición simboliza diversas transiciones. En primer lugar, en el modelo de comercialización y consumo de los libros, con la llegada del popular formato *paperback* a la poesía: las *Faber Paper Covered Editions* son la necesaria adaptación de Faber & Faber a unos tiempos de cambio en el mercado literario británico, un cambio que abanderó Penguin. En segundo lugar, se sitúa en una década de transición en las perspectivas críticas y estudio de Plath, favorecido por nuevos enfoques y por la aparición de nuevos poemarios que vienen a ampliar en canon de Plath, las colecciones de poesía *Crossing the Water* y *Winter Trees*, así como por la publicación de *The Bell Jar* por primera vez en Estados Unidos. En sus *Faber Paper Covered Editions*, la editorial británica compone un espacio polifónico, repleto de paratextos referentes a las obras de Plath, bien sean poéticas, narrativas e incluso de naturaleza más erudita y crítica sobre la autora. En los lugares del libro se disponen múltiples mensajes que informan al lector de la época de la oferta de títulos a su disposición, y que permiten a la mirada del siglo XXI comprender las estrategias utilizadas en la época para promocionar las obras de Plath en el mercado. De igual manera, nos proporciona valiosa información para reconstruir la canonización y creación de imagen de Plath a través de las características materiales y los numerosos paratextos que presenta.

### 6.1.2.3 La colaboración entre Faber & Faber y Pentagram: Ediciones de 1987 y 2008

Las ediciones más recientes de *The Colossus* comparten el vínculo de ser fruto de la colaboración que se estableció entre Faber & Faber y la compañía de diseño gráfico Pentagram a partir de los años ochenta. Dicha unión supuso toda una renovación de la imagen de Faber así como el inicio de una nueva etapa para la editorial, que en ningún caso rompe totalmente con su pasado. Y aunque algunos rasgos materiales y paratextos desaparecen en las nuevas ediciones, dedicaré las

---

<sup>338</sup> El paratexto apenas varía, por lo que no dedicaré más anexos al mismo aunque sí lo analizaré en detalle.

siguientes páginas a mostrar que existe una continuidad paratextual que nos permite establecer la filiación entre las otras ediciones anteriores de *The Colossus* y las publicadas a partir de los años ochenta. Significativamente, se trata únicamente de dos ediciones mientras que durante el mismo periodo Faber & Faber publicará tres distintas de *Ariel*, una diferencia que pone de manifiesto el menor éxito de *The Colossus* frente al otro poemario, que ha obtenido un mayor volumen de ventas, recibido mayor atención por parte de la crítica y conseguido más presencia en las listas de lectura de los programas universitarios.

Los más de quince años transcurridos entre la edición de 1972 y la de 1987 marcan claras diferencias en el aspecto de las ediciones. En primer lugar, la identidad que les otorgaba el diseño de Berthold Wolpe ha dado paso a la nueva propuesta de Pentagram, cambio que se produce en la misma década testigo del surgimiento de nuevas direcciones en la actividad crítica alrededor de Plath de la mano de los Nuevos Historicismos, Estudios Culturales, Post-estructuralismo, Deconstrucción y la Crítica Feminista, por nombrar solo algunas de las nuevas líneas trazadas en el mapa de los estudios literarios. La marea del cambio llega también a Faber & Faber. En primer lugar, como describe Joseph Connolly: “the 1980s were notable for the expansion of the fiction list with the publication for the first time of Peter Carey, Kazuo Ishiguro, Milan Kundera, Mario Vargas Llosa, Garrison Keillor and Paul Auster” (211). Por otra parte, “starting in 1981, Faber & Faber commissioned more than 200 book jackets a year for their list in a comprehensive makeover that has entered publishing legend” (Powers 108). Se trató de un profundo cambio que Connolly describe de la manera siguiente: “From a design point of view though, the upheaval in 1981 was massive and all-encompassing. For the first time in its history, Faber outsourced the design of every one of its jackets to a specialist company, Pentagram” (Connolly 211). Continúa Connolly: “Berthold Wolpe had retired in 1975, and the managing director of the time, Matthew Evans, decided that a new visual identity was due, and placed the enormous responsibility for this into the hands of an independent design company called Pentagram” (xi).

Las decisiones de Pentagram afectaron, por tanto, a todos los títulos del catálogo de Faber. Powers explica el resultado de esta revolución de diseño de la manera siguiente:

The company was given a new logo, a double “P” ligature and house rules were set down to give distinctive looks to different kinds of book. (...) The “look” was originally built around the idea of the panel of lettering, which allowed for a greater freedom for an image, like Penguin’s all-over covers, while retaining recognition. The images behind were a mixture of drawing and photography, the latter often manipulated in illustration software, which came into use around 1990s, while the text in the poetry titles was nostalgically framed in a pattern made of ff logos. (108)

De este modo, la conformación de la nueva imagen de los libros de Faber obedece a una distinción entre géneros. Más concretamente, la poesía y el teatro “were given their own idiosyncratic and geometric repeat border, the titles and author’s names being contained within an elongated box” (Connolly xi). Estos nuevos parámetros de diseño son los que explican el aspecto de las ediciones de poesía de Faber, tanto las de Sylvia Plath como las del resto de los *Faber Poets*.<sup>339</sup> Al igual que en la anterior propuesta de Wolpe, existen aspectos unitarios como el borde geométrico, la tipografía y disposición de los nombres y títulos de autores dentro de un recuadro central, así como el uso del nuevo logotipo de Faber & Faber que se utiliza para decorar el fondo de las ediciones de poesía. Observamos en distintos ejemplos de obras poéticas publicadas durante la época la presencia constante de estos aspectos, así como en los títulos de Plath a los cuales se suma la reedición de *The Colossus* en 1987.<sup>340</sup>

De igual manera, podemos observar cómo las imágenes conquistan un lugar central en las ediciones de poesía de Faber & Faber, caracterizadas hasta el momento por diseños en los que el protagonismo se reservaba para el *lettering* o letras y otros elementos textuales. Dentro del

contexto más concreto de las ediciones de Plath y según la elección de la ilustración escogida para acompañar el título de sus poemarios, podemos distinguir claramente tres grupos. En el primero de ellos la ilustración está inspirada en una fotografía de la autora, como encontramos en *Collected Poems* y *Selected Poems*, ambos títulos que aparecen en el mercado en 1981 y 1985 respectivamente. En el segundo, la imagen refleja directamente el significado del título, como es el caso de *Winter Trees* y *Crossing the Water*, colecciones publicadas por primera vez en 1971 y posteriormente en 1982 y 1984. Finalmente, el último grupo al que pertenecen las ediciones de *The Colossus* y *Ariel* de 1981 y 1987 respectivamente, poemarios que comenzaron a circular en el mercado literario en la década de los sesenta. En ambos títulos la imagen utilizada se inspira en uno de los poemas incluidos en la colección, creando un lazo entre el paratexto y el texto, con lo que se rompe el tradicional vínculo que une a la ilustración con el título.

De hecho, la imagen elegida por Pentagram para la portada de *The Colossus* crea una cierta confusión inicial debida al contraste entre el significado del título y la ilustración: frente a la figura mítica del coloso aparecen los champiñones, pequeños y que—como podemos leer en los versos de Plath—de manera casi imperceptible están llamados a heredar la tierra.<sup>341</sup> Sobre este poema, Plath escribe en su diario el 14 de noviembre de 1959: “Wrote an exercise on mushrooms yesterday which Ted likes. And I do too. My absolute lack of judgment when I’ve written something: whether it’s trash or genius” (*Journals* 529). Precisamente es este poema, del agrado de ambos, el que Plath escoge para su lectura como parte de la entrevista para la BBC “Two of a Kind”, que grabaría junto con Hughes el día 18 de enero de 1961, y en la que presenta “Mushrooms” como una composición que es “simply about mushrooms from their own point of view” (*The Spoken Word* pista 4). Años más tarde, Hughes explica que surgió de una invocación (“Notes on the Chronological Order” 191), sobre lo que Judith Kroll proporciona la información siguiente:

---

<sup>339</sup> Ver Anexo 64: Logotipo de Faber & Faber y diseños de Pentagram para títulos de poesía.

<sup>340</sup> Ver Anexo 65: Títulos de Sylvia Plath según los diseños de Pentagram.

<sup>341</sup> Ver Anexo 66: Portada *The Colossus* 1987.

“Mushrooms”, “Poem for a Birthday” and “Winter Ship” are among the poems which apparently evolved as a meditational or improvisational exercise often taken from a list of topics (such as “mushrooms, that they think they are going to take over the world”) started by her husband, to which she eventually added some topics of her own”. (222)

Por su parte, Schulmann ofrece una interpretación del poema en la que se percibe claramente que la sombra de *Ariel* aún planea sobre la lectura de *The Colossus* en los años ochenta:

“Mushrooms”, written November 13 and one of the last poems she wrote at Yaddo, looks towards the new mode in which she speaks for the person or the object she contemplates. It prefigures the liberating voices of *Ariel*. Here, though, the identification is not with a force that is energetic and winning, but frightening and aggressive. (172)

Para encontrar un análisis de este poema libre de los ecos de *Ariel* es necesario remontarse a la publicación de *The Colossus* en 1960, cuando críticos como Bergonzi lo consideran “an admirable piece on an unpromising subject” (Wagner-Martin, *Critical Heritage* 33) mientras que A.E. Dyson encuentra en estos versos una siniestra amenaza:

This macabrely ironic vision of a form of life infinitely lower than man simply waiting in endless patience to “Inherit the earth” has the vividness of science fiction at its best, without being the least sensational (The associations which the word “mushroom” have for us since Hiroshima may enhance the effectiveness, which is not, however, dependent upon them). (Wagner-Martin, *Critical Heritage* 38)



Más recientemente, la especialista en Plath Tracy Brain propone un análisis de esta composición desde la relación de este texto de Plath con *A Room of One's Own*, la obra de Virginia Woolf, central para el pensamiento feminista:

Wolf asks, “what food do we feed women artists upon?”. We might see the eponymous vegetables of Plath’s 1959 “Mushrooms” as women, a sort of food who themselves “Diet on water / On crumbs of shadow, / Bland-mannered, asking / Little or nothing”. Their menu recalls the impoverishment of the dry biscuits and “prunes and custard” fed to women at Fernham. It also duplicates their quiet resistance and slow-gaining strength. (*Other Plath* 148-149)

Se trata, en cualquier caso, de una elección sorprendente para la portada de *The Colossus*, y que convierte en paratexto visual un poema sobre el que la crítica ha pasado muy de puntillas. Un paratexto que tiene su origen también en la *Mary Evans Picture Library*, como se indica en la contraportada del libro.<sup>342</sup>

Nos encontramos ante una edición que, en contraste con la de 1972, no presenta paratextos referentes a otros títulos de Plath y ni cita reseñas de los mismos en el interior de su portada y contraportada. Los espacios que en la década anterior habían sido cruciales para la proyección y construcción de la reputación poética de Plath se dejan ahora en blanco. Resulta evidente que el lector encuentra menos información en esta nueva edición que en las anteriores, pero también que Faber & Faber puede permitirse prescindir de estos apoyos críticos al haber alcanzado la autora un firme lugar en el mercado literario, más concretamente en lo que Bourdieu denomina *sous champ de grande production*, gracias al éxito de títulos como *The Bell Jar* y el volumen de correspondencia editado por Aurelia Plath *Letters Home: Correspondence 1950-1963*, publicado en 1975 en Estados Unidos y un año después en Inglaterra. Otros títulos de Plath que

preceden a esta edición son *Johnny Panic and the Bible of Dreams* en 1977 en Inglaterra y en 1979 en Estados Unidos, el volumen de poemas *Collected Poems* en 1981 y finalmente los *Journals de Sylvia Plath*, publicados solo en Estados Unidos en 1982, el mismo año en el que Plath alcanza la consagración crítica e institucional gracias al premio Pulitzer. Que los lectores de la época conocieran a Plath explica en parte que en la contraportada de *The Colossus* se incluya únicamente una breve línea presentando este poemario como “Sylvia Plath’s first published volume of poetry”. Otra explicación, quizá más convincente, llega de la mano del diseño, ya que todos los libros de poesía diseñados por Pentagram para Faber & Faber incluyen solo una frase de presentación en el interior del rectángulo de la contraportada.

Sin duda, el paratexto más relevante que encontramos es la cita de la reseña de Alvarez “The Poet and the Poetess”, exactamente las mismas palabras que habían aparecido en la edición de 1972 y que se convierte en enlace entre ambas, así como entre las ediciones americanas, que también presentan parte de esta cita en 1962 y 1968.<sup>343</sup>

La colocación de una cita significativa dentro del recuadro de la contraportada es una de las características del diseño de Pentagram para estas ediciones. La persistencia en la memoria de los lectores de las palabras de Alvarez, más de veinte años después de ser publicadas por primera vez en el *Observer*, indica que su prestigio como crítico y su opinión como autoridad en el campo literario británico parece seguir siendo respetada y considerada por la comunidad, lo que contribuye a garantizar la supervivencia del texto. El binomio Alvarez-Plath—la autora y el crítico—es central para la fortuna de Plath en Inglaterra, como demuestra el hecho de que sus nombres permanezcan unidos en las ediciones de *The Colossus* de Faber desde 1972 hasta 2008.

No obstante, el contexto en el que estas palabras cobraron significado pleno—los debates sobre la dirección de la lírica en los años sesenta—han dado paso a dos décadas durante las que la Crítica Feminista se ha convertido en uno de los discursos críticos más sólidos en los estudios literarios y el género en uno de sus conceptos claves junto con otros aspectos

---

<sup>342</sup> Ver <http://www.theguardian.com/artanddesign/2010/jul/16/mary-evans-obituary-picture-library>

relacionados, como la mujer creadora o la formación de un canon literario que dé cabida a las voces femeninas. De ahí que la afirmación de Alvarez “she steers clear of feminine charm, deliciousness, gentility, supersensitivity and the act of being a poetess” que encontramos en la contraportada tenga una lectura e interpretación muy diferente. Por otra parte, se sitúa en el interior de un marco de recepción heredado de los años setenta, en el que los debates feministas se entrecruzan con un discurso de tono negativo alrededor de las lectoras de Plath, que, como observa Janet Badia, son “seldom described as readers, they are identified instead through tropes of adoration and uncritical consumption: they are ‘devotees’, ‘followers’, ‘worshippers’” (*Mythology of Women* 44), lo que desemboca en que la imagen de Plath se identificara con “the multiform saint of depressives, angries and Laingian romances”, “the martyred high priestess of contemporary poetry”; “the goddess of a cult” (Badia, *Mythology of Women* 44).

Por otra parte, se traza un perfil de lectores de Plath como adoradoras carentes de criterio que perjudican su reputación literaria. La publicación de *Collected Poems* en 1981 marca el inicio de la tendencia inversa:

readers—or more specifically, their obsession with the Plath myth, their feminist “battle cries”, and Plath’s consequent “feminist martyrology”—had obscured the value of the writing itself. With the publication of *Collected Poems*, however, that value, critics argued, could once again come back to the forefront. Moreover, the collection had the power to bring readers back from the brink by forcing them to return to the poetry, rather than spurious interest. (Badia, *Mythology of Women* 55)

Por tanto, resulta razonable concluir que las palabras de Al Alvarez “She simply writes good poetry. And she does so with a seriousness that demands only that she be judged equally seriously” pasan de ser una respuesta a la valoración casi paternalista de Bergonzi a convertirse,

---

<sup>343</sup> Ver Anexo 67: Contraportada *The Colossus* 1987.

más de veinte años después, en el nuevo contexto de recepción de Plath, en una llamada a una seriedad en la lectura de Plath alejada de lo que ya en 1971 Hughes definió como “Sylvia mania” en una de sus cartas a Lucas Myers (*Letters* 318). De forma similar, las observaciones de Alvarez “the language is bare and precise, with a concentration that implies a good deal of disturbance with proportionately little fuss” parecen invitar a acercarse tanto al foco crítico como a la lectura a las cualidades del texto. A la luz de todo esto, el paratexto se revela como una marca atemporal, pero con la capacidad de adaptarse a las cambiantes realidades críticas: sólo así, manteniendo su relevancia—al igual que un texto canónico—garantiza su supervivencia en los espacios del libro.

El último elemento destacable de la contraportada es el logotipo que John McConnel, entonces director de Pentagram crea para Faber & Faber en 1981. Situado en la parte superior del recuadro central y convertido también en componente fundamental en el libro, se trata de un símbolo que funciona de igual manera que la anterior nominación “Faber Poets” que aparecía en la contraportada de las ediciones de los años sesenta.

En primer lugar, nos encontramos ante una representación de la imagen corporativa de Faber, como explica Joseph Connolly: “Faber had never before had a colophon and now it is one of the most acknowledged and recognisable of all”. Por otra parte, es una marca de la calidad literaria del catálogo de esta casa editorial y por tanto, de la calidad de Plath y de su lugar en el canon de Faber.

Al igual que ocurriera en la edición anterior, el espacio del verso de la portadilla está reservado para el *corpus* de Plath.<sup>344</sup> El valor de este paratexto es claramente histórico, puesto que nos permite reconstruir la forma en la que Faber & Faber se convierte en un agente fundamental en la formación de dicho *corpus* y la clasificación de sus obras. De aquí se infiere claramente que además de añadir nuevos títulos como *Collected Poems* y *Selected Poems* a las secciones de poesía, *Johnny Panic and the Bible of Dreams* a la de ficción, también se han creado nuevos “géneros” o “categorías” que permiten ordenar otras obras de Plath como *The Bed Book* o *Letters Home*, las

cuales aparecen en los nuevos apartados de “for children” o “biography”. Estas nuevas categorías nos permiten entroncar este paratexto con la larga conversación sobre la naturaleza y validez de los géneros como herramientas taxonómicas dentro de la tradición literaria.

En lo referente a la dedicatoria del libro, me parece relevante presentar aquí las palabras que Hughes escribió a su amigo Lucas Myers el 14 de febrero de 1987—el mismo año que esta nueva edición de *The Colossus*: “Sylvia’s legend is now so out of hand, my casual words are whole new adventures, new ogres & catastrophes, for the bards of the cult. And as I say, they reappear everywhere” (*Letters* 535). El legado de Plath es, para Hughes, sus escritos y poemas, pero también su mito, su leyenda, con los que él deberá aprender a convivir durante el resto de su vida.

La última edición, hasta el momento, de *The Colossus* es la de 2008. Surgida también de la colaboración entre Faber & Faber y Pentagram, en ella se conjugan los rasgos de renovación con otros que recuperan aspectos de la identidad visual que Berthold Wolpe había infundido a los libros de la editorial a través de sus diseños en décadas anteriores. El resultado final es la *Faber and Faber Poetry Series*, nombre bajo el que la editorial comienza a publicar en 2001 sus títulos más emblemáticos.<sup>345</sup> No resulta sorprendente que el primero de los títulos de Plath que aparece dentro de esta serie en 2001 fuera *Ariel*, hecho que no deja lugar a dudas respecto al valor que este poemario y de su autora habían adquirido desde 1965 para la editorial británica. A este volumen le sigue *Collected Poems* en 2002 y *Selected Poems* en 2003. *The Colossus* es el último título

---

<sup>344</sup> Ver Anexo 68: *Corpus* de Sylvia Plath (1987).

<sup>345</sup> En 2001 Faber publica la siguiente nota de prensa anunciando la colección: “Faber are pleased to announce the relaunch of the poetry list - starting in Spring 2001 and continuing, with publication dates each month, for the rest of the year. This will involve a new jacket design recalling the typographic virtues of the classic Faber poetry covers, connecting the backlist and the new titles within a single embracing cover solution. A major reissue program is scheduled, to include classic individual collections from each decade, some of which have long been unavailable: Wallace Stevens’ *Harmonium* and Ezra Pound’s *Personae* from the 1920s; W.H. Auden’s *Poems* (1930); Robert Lowell’s *Life Studies* from the 1950s; John Berryman’s *77 Dream Songs* and Philip Larkin’s *The Whitsun Weddings* from the 1960s; Ted Hughes’s *Gaudete* and Seamus Haney’s *Field Work* from the 1970s; Michael Hofmann’s *Acrimony* and Douglas Dunn’s *Elegies* from the 1980s. Timed to celebrate publication of Seamus Haney’s new collection, *Electric Light*, the relaunch is intended to re-emphasize the predominance of Faber Poetry, and to celebrate a series which has played a shaping role in the history of modern poetry since its inception in the 1920s”. (<http://www.amazon.com/Harmonium-Wallace-Stevens/dp/0571207790>. (Consultado el 16.9.2013).

que se publica en esta colección, más concretamente el tres de abril de 2008, casi cincuenta años después de su primera aparición en el mercado británico de la mano de William Heinemann.<sup>346</sup>

Dos son los factores principales que, al conjugarse, dan lugar a una nueva propuesta de presentación en el mercado de los títulos de poesía, ahora unidos bajo el nombre: *Faber and Faber Poetry Series* la que se encuadra la edición de *The Colossus* que de la que me ocuparé a continuación. El primero de estos factores al que acabo de referirme es la aparición de un nuevo formato, que surge en los años noventa, aunque inicialmente estaba reservado para los títulos de ficción: “the idea was for a well-produced paperback, though with stiffer than usual covers with flaps to incorporate a blurb—a blending of a paperback with the look and idea of the traditional jacket that could be published at a much lower price than a hardback” (Connolly 223).

Por tanto, el nuevo formato de Faber, inspirado en el encuentro entre el *hardback* y el *paperback*, recupera las convenciones del primero en un soporte material más ligero y flexible. El segundo de estos factores es el agotamiento de la idea y propuesta de diseño de Pentagram para los títulos de poesía y teatro: “by the mid-1990s it was increasingly felt that the formats were over-restrictive. The boxes were the first to go (...) in the end, Pentagram’s ideas were completely replaced by a far more liberal brief, the intention being to leave a designer free to express the style and content of the book” (Connolly xi).

Resulta fácil deducir que tras la renovación de los títulos que forman su celebrado catálogo poético se adivina la intención de Faber & Faber de presentar las obras de una manera más atractiva para el lector del nuevo milenio.<sup>347</sup> En la búsqueda del equilibrio entre modernidad y tradición, la editorial británica vuelve a contar con los servicios de Pentagram, más

---

<sup>346</sup> Ver Anexo 69: Portadas *Collected Poems* (2002), *Selected Poems* (2003) y *The Colossus* (2008).

<sup>347</sup> Actualmente, Faber & Faber se encuentra en un proceso de adaptación aún más profundo provocado por la irrupción en el mercado de los ebooks. Lejos de sentirse amenazados por este nuevo formato, Faber ha anunciado el lanzamiento de uno de sus títulos más importantes *The Waste Land* de T.S. Eliot en una versión interactiva para iPad. Otra iniciativa que aúna literatura y tecnología digna de ser reseñada es *Faber Voices*, que la editorial describe de la siguiente manera en una nota de prensa: “*Faber Voices* is a new series of digital-only poetry ebooks which present the work of Ted Hughes, Seamus Heaney, Philip Larkin and Wendy Cope as never before. Each ebook features a new selection of the poet's work with a line-by-line synchronised recording of the poet's own reading. The text of each poem is presented in a beautifully designed fixed format layout to display the poem exactly as intended by the poet,

concretamente con el equipo de uno de sus socios, Justus Oheler, a quien confían el diseño de su serie de poesía, títulos que aparecerán en el mercado en el formato descrito en el párrafo anterior. Si en los años ochenta las propuestas de Pentagram apuntaban a una dirección de diseño diferente a la visión de Berthold Wolpe, Oheler y su equipo vuelven la mirada hacia el pasado: a la historia de los autores y títulos del catálogo poético de Faber, y a las portadas de Wolpe.<sup>348</sup> Como explica el editor de poesía de Faber, Paul Keegan:

The brief was to come up with a design that would ‘join back and frontlist, so that new poets coming to Faber join what is clearly a list going back to the 1920s (...) and so that the past and present are made to seem contemporary to one another, which in poetry is the truth of the matter.’<sup>349</sup>

En su entrada de blog dedicada a este diseño, Roanne Bell continúa:

The backlist had until now been printed in its original typographic designs, most notably those of post-war graphic designer Berthold Wolpe from the 1970s and 80s, while very different image-based artwork was employed for the new titles and more recent backlist. Taking inspiration from Wolpe’s original jackets, Pentagram designer at the time Matthew Richardson chose to combine Eric Gill’s Perpetua typeface with a palette of three colours: one for the author’s name, one for the title and one for the ground.<sup>350</sup>

Sobre el resultado final, Oheler añade “The colours are used to express the feeling and mood of each book (...) The use of typography only on the covers, rather than images, makes the

---

in the same font as Faber’s print editions”. (<http://www.faber.co.uk/about/press/faber-voices/> Consultado el 16.09. 2013).

<sup>348</sup> Ver Anexo 70: Diseños de portada para la Faber Poetry Series (Justus Oehler- Pentagram).

<sup>349</sup> <http://www.neshanmagazine.com/articles.asp?id=222> consultado el 28.8.2013.

<sup>350</sup> <http://www.neshanmagazine.com/articles.asp?id=222> consultado el 28.8.2013.

volumes feel more honest and should appeal to real bibliophiles.”<sup>351</sup> Como se desprende de estas palabras, en la estudiada simplicidad de esta nueva edición, las imágenes han desaparecido para cederle toda la importancia al texto, a la tipografía, a las letras. El diseño se pone ahora completamente al servicio del texto. Parte de la estrategia para transmitir “honestidad”, siguiendo de nuevo a Oehler, es reducir al mínimo todo aquello que pueda interferir en la experiencia de lectura, especialmente ante un género como el poético, tradicionalmente considerado más elevado. Por otra parte, están también destinados a un perfil de lector determinado: un lector que consume poesía—recordemos, un género minoritario asociado a las *élites* culturales—y que además valora y aprecia las características materiales del libro.<sup>352</sup> El disfrute del texto se une en esta edición al disfrute del objeto que lo contiene, cuyo diseño se ha cuidado pensando en un consumidor muy concreto y que enlaza con la importancia que la misma Sylvia Plath otorgaba al aspecto y forma de los libros, de lo cual encontramos testimonio en sus cartas.

En comparación con las *Faber Paper Covered Editions*, en las que la presencia de los numerosos paratextos resultaba abrumadora y creaba casi una cacofonía de voces, las nuevas ediciones de la *Faber & Faber Poetry Series* optan por incluir únicamente los paratextos indispensables. De hecho, se opta por incluir únicamente la información sobre la obra y una breve biografía de la autora, paratextos que se sitúan en los espacios de la solapa interior izquierda y derecha respectivamente. Es conveniente recordar que dichos lugares son los tradicionalmente reservados para esta información en las ediciones de pasta dura que cuentan con una sobrecubierta. La primera frase que encuentra la mirada en el espacio interior de la solapa izquierda es “First published in 1960, *The Colossus* was Sylvia Plath’s debut collection of poems and marked the arrival of a major new talent”, una afirmación que tiene claros ecos de la que se repite en las anteriores ediciones de 1987 y 1972: “*The Colossus* was Sylvia Plath’s first

---

<sup>351</sup> <http://www.designweek.co.uk/news/redesign-for-faber-and-faber-poetry-series/1116126.article> consultado el 28.08. 2013.

<sup>352</sup> Ver Anexo 71: El diseño al servicio del libro.



volume of poems”.<sup>353</sup> Existen, por supuesto, diferencias en el mensaje, ya que en 2008 se menciona también el año de la publicación de esta obra, recordemos que en una edición de William Heinemann y no de Faber & Faber, hecho que queda totalmente omitido. Sí se alude, no obstante, a la recepción de este poemario, aunque dejando entrever que la primera obra de Plath tuvo un éxito que no se corresponde con la reconstrucción que he presentado hasta el momento.

La presencia de paratextos de ediciones previas se hace aún más evidente al constatar que las citas que se incluyen sobre esta obra cuentan ya con un largo recorrido histórico-crítico. Para comenzar, la cita de la reseña de Al Alvarez se confirma como un innegable nexo entre ediciones. Es más, demuestra la naturaleza fluida de este paratexto así como su relevancia. Desde que “The Poet and the Poetess” fuera publicado en las páginas del *Observer* en 1960 varias citas extraídas de esta crítica pasan a formar primero de la edición americana de *The Colossus* en 1962 para emerger de nuevo diez años después en las ediciones británicas de 1972, 1987 y 2008. Más concretamente, se reproducen junto con las palabras de Bernard Bergonzi en 1972 y 2008, lo que crea un sólido puente entre estas dos ediciones más separadas por el tiempo.

De este modo, las palabras de Alvarez quedan consagradas en los lugares del libro: principal elemento unificador y canonizador de *The Colossus*, adquiere además gran entidad histórica y simbólica. Pero esta edición contiene otro aspecto que permite cerrar el círculo y que la vincula directamente con la primera de las ediciones de este título publicada por Faber & Faber en 1968. Me estoy refiriendo a la presencia de la biografía de la autora en la solapa interior derecha de ambos libros. Desde 1968, la información biográfica sobre la autora había desaparecido de los espacios del libro debido a las diferentes decisiones tomadas desde Faber & Faber y Pentagram. El regreso a las convenciones de las ediciones en pasta dura que plantean Justus Oheler y su equipo en el diseño de la Faber Poetry Series explica la recuperación de este tipo de paratextos, así como la elección de su ubicación.<sup>354</sup> Por otra parte, ambas biografías son muy similares: las dos refieren la formación académica de Plath en instituciones de reconocido

---

<sup>353</sup> Ver Anexo 72: Solapa interior izquierda *The Colossus* (2008).

prestigio como el Smith College en Estados Unidos y su estancia en Cambridge University en Inglaterra, así como su matrimonio con Ted Hughes. En 1968 se hace más hincapié en los aspectos personales de la vida de Plath, por ejemplo, ya que se presenta tanto su matrimonio con Ted Hughes “ While on a Fulbright Scholarship to Newham College, she met Ted Hughes, whom she married in 1956”, así como se refiere el nacimiento de sus dos hijos “After a period in the United States, she settled in England, where her two children were born”. Plath queda así firmemente arraigada en suelo británico. Por el contrario, la nota en la edición de 2008 solo menciona un evento personal significativo: “In 1955, she went to Cambridge University on a Fulbright Scholarship, where she met and later married Ted Hughes”.

Su matrimonio con Hughes, trasfondo de una relación poética y casi mítica, ocupa un lugar central en esta biografía. A continuación, se presenta el *corpus* de obras publicadas por la autora antes de su fallecimiento: “She published one volume of poems in her lifetime, *The Colossus* (1960), and a novel, *The Bell Jar* (1963).” Dada la fuerte presencia de *Ariel* en los paratextos de otras ediciones—y en la reevaluación crítica de *The Colossus* tras su segunda publicación en 1968—resulta significativo que no haya ninguna referencia a esta obra de Plath en la edición de 2008. La breve frase “She died in 1963” cierra la biografía: sin alusión alguna a las circunstancias de su muerte. En 1968, sin embargo, la biografía acaba con la mención al nacimiento de sus hijos, lo cual confirma la mayor atención a los aspectos personales que he referido anteriormente.

Me gustaría terminar analizando dos paratextos ya destacados en las secciones previas, como son la lista de las obras de Plath y la dedicatoria de *The Colossus* a Ted Hughes. Ya he mencionado que las diferentes ediciones proporcionan una visión cronológica de la manera en que se va conformando el *corpus* de la autora. Y aunque en 2008 el proceso ya ha concluido, si prestamos una mayor atención a los títulos agrupados bajo el epígrafe “by the same author” descubrimos que *Ariel: The Restored Edition* no forma parte de esta lista, a pesar de haber sido

---

<sup>354</sup> Ver Anexo 73: Solapa interior derecha *The Colossus* (2008).

publicado en 2004.<sup>355</sup> En cambio, sí se recogen *The It-Doesn't-Matter Suit* (1996) y *The Journals of Sylvia Plath* (2001) en las categorías creadas con claros fines organizativos “*Children*” y “*Biography*”. El hecho de que obras como estas sí estén incluidas en el canon de Plath y que el volumen que restaura el texto original de su obra más emblemática quede fuera es una evidente contradicción que puede explicarse desde la decisión de reutilizar la lista de sus títulos creada para la edición de *Ariel* de 2001, por lo que el paratexto no ha sido actualizado para recoger las nuevas publicaciones.

Finalmente, la dedicatoria a Ted Hughes de este volumen de poesía encuentra ahora un contexto diferente a la anterior. La publicación del aclamado poemario de Ted Hughes *Birthday Letters* contribuye a reavivar el interés por la relación entre ambos poetas gracias a los detalles desvelados en estos poemas de fuerte carácter personal a través de los que Hughes recrea el mito de Orfeo y Eurídice e intenta “to open a direct, private, inner contact with my first wife, not thinking to make a poem, thinking mainly to evoke her presence to myself and feel her there listening” (*apud* Sagar 2012).<sup>356</sup> El fallecimiento de Hughes hace que este diálogo se desarrolle en varios planos míticos superpuestos. En primer lugar, el plano poético-literario en el que Hughes sitúa sus recuerdos y reclama su propia historia en la narración tejida alrededor de la figura de Plath. En segundo lugar y siguiendo el mito clásico, Hughes, en su papel de Orfeo, se reencuentra finalmente con Eurídice/Plath. En este escenario, la dedicatoria de *The Colossus* se convierte en más que una línea de texto, es una huella, el eco de la relación entre ambos poetas.

## 6.2 Ediciones americanas: de Alfred A. Knopf a Vintage International

La primera referencia que encontramos a la prestigiosa editorial americana Alfred A. Knopf se vislumbra en el siguiente pasaje del diario de Plath:

---

<sup>355</sup> Ver Anexo 74: *Corpus* de obras de Sylvia Plath (2008).

<sup>356</sup> Para más información sobre la utilización de Hughes del mito de Orfeo y Eurídice ver Bundtzen “Mourning Eurydice: Ted Hughes as Orpheus in Birthday Letters.”

Outwardly, all one could see on passing by is a tan, long-legged girl in a white lawn chair, drying her light brown hair in the late afternoon July sun, dressed in aqua shorts and a white-and-aqua halter. (...) To look at her, you couldn't tell much: how in one short month of being alive she has loved and lost a job, made and foolishly and voluntarily cut herself off from several unique friends, met and captivated a Princeton boy, won one of two \$500 prizes in a national College Fiction Contest and received a delightful, encouraging letter from a well-known publisher who someday "hopes to publish a novel she has written". (*Journals* 108)

Plath escribe estas líneas el 6 de julio de 1952, sólo unos meses antes de cumplir veinte años. Situadas a medio camino entre ejercicio de escritor y reflexión metaliteraria, estas palabras muestran la forma en que Plath se auto-representa desde la perspectiva de un narrador omnisciente describiendo en detalle al personaje principal de una de sus historias. Nos encontramos ante un ejemplo más de la manera en que Plath "used her journals as a writer's notebook where she tried out various tones and emotions. As journals so often are for writers, Plath's were a place to play with and store material that she would later use" (Brain, "Plath's Letters" 143). En estas líneas, no obstante, Plath parece ir más allá y sus palabras resuenan como una celebración de sus propios triunfos, la confirmación de su vocación profesional y su clara conciencia como escritora ante la promesa de los futuros éxitos que anuncian los logros literarios del verano. El primero fue que su historia "Sunday at the Minton's", escrita en abril de 1952, resultara una de las ganadoras del *College Fiction Contest*, convocado por la revista *Mademoiselle*.

Los galardonados en este certamen verían su trabajo publicado en el número de agosto de esta revista, así como un premio en metálico de 500 dólares, algo que "encouraged her to become a professional writer" (Steinberg, *Sylvia Plath* 31).<sup>357</sup> La confianza de Plath en su habilidad y capacidad como escritora aumenta aún más gracias a este premio y a la carta a la que

alude con orgullo al final del pasaje que hemos extraído de sus diarios. Gracias a la gran labor de Karen V. Kukil en su reciente edición de *The Journals of Sylvia Plath 1950-1962* (2000), se conoce la identidad del remitente de esta carta: se trata de Harold Strauss, editor jefe de Alfred A. Knopf, una de las editoriales más prestigiosas de Estados Unidos. Sin embargo, tendrán que pasar diez años hasta que Plath consiga publicar una de sus obras bajo el nombre de Knopf.

En 1961, una serie de factores contribuyeron a suscitar el interés de Judith B. Jones, editora de Knopf, por *The Colossus*: las buenas críticas recibidas en Inglaterra, la certera gestión de James Machin—el agente literario de Plath en Heinemann—junto con el hecho de que en 1960 “her poems are in demand more and more” (Hughes, *Letters* 182). Jones comunica a Plath que Knopf acepta publicar su poemario en Estados Unidos en una carta con fecha del 29 de marzo, a la que Plath responde el 5 de abril de 1961. El 1 de mayo Plath escribe a su madre:

GOOD NEWS      GOOD NEWS      GOOD NEWS!

Dear Mother:

I hoped it would come by your birthday, but here it is on May Day instead.

ALFRED KNOPF will publish *The Colossus* in America! This is no doubt what Mrs. Prouty’s account was about. They wrote me an optimistic letter about a month ago, and I guess I shouldn’t have mentioned it to her until it was definite, so I decided not to jinx my luck and to keep quiet until I heard definitely, which I did today. (*Letters Home* 417).

El expresivo uso de Plath de las mayúsculas es claramente indicativo de su estado de ánimo, de la emoción ante el contenido de la carta.<sup>357</sup> También nos ayuda a identificar el elemento más importante de la misiva, que se corresponde con el nombre de la editorial fundada

---

<sup>357</sup> Posteriormente también aparecería en el *Smith Review*, lo que contribuye a afianzar la reputación de Plath como escritora dentro del Smith College (Steinberg, *Sylvia Plath* 32).

<sup>358</sup> Plath cierra esta carta también escribiendo con mayúsculas la despedida a su madre:  
LOTS OF LOVE  
Sivvy.

por Alfred A. Knopf en 1915 y que pocos años después ya estaba considerada como una de las más importantes de Estados Unidos, en gran medida debido a que “about the Knopf list clung the aura of great names in world literature, writers from Europe, South America and Asia whom Alfred and Blanche had introduced to American audiences” (Tebbel 372). Sin embargo, dado el carácter del presente análisis, es necesario señalar aquí que “the firm garnered its prestige not only from its list of authors, but from the physical quality of the books it published. Alfred Knopf took an unusual interest in the aesthetics of trade books, and made sure that his books were produced with brightly coloured dust jackets, well-made bindings and attractive fonts.”

(4).<sup>359</sup> Un marco que, en conjunción con la importancia que cobraban para Plath los aspectos materiales de sus obras, hacen aún más relevante su estudio desde el punto de vista bibliográfico. Knopf, en tanto que editorial consagrada, convierte la calidad y el diseño de sus libros en una de sus señas de identidad: los códigos bibliográficos, pues, se revelan como marca y muestra del prestigio de la editorial y de los autores que forman parte de su catálogo.<sup>360</sup> Convertirse en uno de los autores publicados por Knopf fue uno de los logros profesionales más importantes de Plath quien, tras los rechazos anteriores encuentra en las cartas de Judith B. Jones, la tan buscada y deseada oportunidad de publicar su obra en Estados Unidos: “After all my fiddlings and discouragement from the little publishers, it is an immense joy to have what I consider THE publisher accept my book from America with such enthusiasm. They sincerely doubt a better first volume will be published this year” (*Letters Home* 418).

En su carta a Judith Jones, con fecha del 5 de mayo de 1962, Plath recupera su recuerdo de la carta que recibió de Strauss siendo mucho más joven como si se tratara de una profecía cumplida: “A long, long time ago when I had my first story published in *Mademoiselle*, Alfred

---

<sup>359</sup> Cita tomada del inventario y catálogo de manuscritos y archivos de Alfred A. Knopf que alberga el Harry Ransom Center de la University of Texas at Austin.

<sup>360</sup> Entre otros, Knopf había publicado obras de Willa Cather, André Gide, Thomas Mann o T.S. Eliot.

Knopf wrote and said he hoped Knopf could publish a book of mine someday, & I have always wanted to have a book right for Knopf & I am so delighted with this one”.<sup>361</sup>

El objetivo de las siguientes páginas es reconstruir los acontecimientos que tuvieron lugar entre el momento en el que Jones acepta el manuscrito de Plath y la publicación de *The Colossus* en Estados Unidos. En tanto que estudiosos de los aspectos sociológicos que rodean el hecho literario, nos encontramos ante un más que interesante ejemplo de cómo los textos se encuentran sujetos a factores externos determinantes. Se trata de factores que, en el caso concreto de *The Colossus*, cobran la forma de las condiciones presentadas por Judith B. Jones y que afectarán al número de poemas del mismo y muy especialmente a su composición final: “Poem for a Birthday”. Plath revela a su madre dichas condiciones en su carta del 1 de mayo de 1961:

Knopf wanted me to revise the book—leave out about ten poems, especially those in the last sequence. Well, by a miracle of intuition I guessed (unintentionally) the exact ten they would have left out—they wanted me to choose independently. I am delighted. I can correct my typing mistakes and leave out the poems that have been criticized to good purpose here, making a total of 40 instead of 50 in the book—40 being the usual length for volumes. (*Letters Home* 417).

En primer lugar, encontramos a Plath frente a la realidad de tener que aceptar modificaciones de su obra, sobre lo que Lynda K. Bundtzen apunta que: “There is little evidence that she worried excessively (or at all) about her artistic intentions being violated when it came to getting published and, even more, getting paid” (*Other Ariel* 28). Plath no sólo acepta las condiciones de Knopf, también las somete a un proceso de ficcionalización que las transforma en una oportunidad de mejorar su manuscrito, y no en una imposición por parte de la editorial.

---

<sup>361</sup> Anexo 75: Carta de Sylvia Plath a Judith B. Jones.

Esta actitud demuestra que “Plath’s letter-writing self is equally in control and just as staged” (Ellis 16), a través de una voz que estudiosas como Christina Britzolakis describen en los siguientes términos:

It was a patently manufactured voice, the voice of ‘Sivvy’: invincible, cheerful, optimistic, and trite, radiating enthusiasm for every aspect of her life and her career. Plath’s letters, as many critics noticed, seemed to be dedicated to a construction of an image intended to please her mother: a happy, supernormal, wholly successful self-expressed for the most part, in a language borrowed from the women’s magazines shared by mother and daughter. (*Theatre of Mourning* 21)

Más allá de la retórica interiorizada de los discursos femeninos imperantes de la época, Plath pone a prueba la credulidad de su madre—y de otros potenciales lectores de sus cartas—al afirmar que “by a miracle of intuition” había adivinado exactamente los diez poemas que Jones le había pedido que eliminara del manuscrito. En sus diarios y cartas, Plath se convierte en el principal agente fabulador de los acontecimientos de su propia vida, sobre todo cuando es su madre la lectora implícita.

En apenas tres meses se conforma un nuevo *corpus* paralelo para *The Colossus*, en el que se prescinde de aquellos poemas donde los ecos de autores americanos se perciben con mayor claridad: “Metaphors”, “Black Rook in Rainy Weather”, “Maudlin”, “Ouija”, “Two Sisters of Persephone” así como “Who”, “Dark House”, “Maenad”, “The Beast” y “Witch Burning”, secciones de “Poem for a Birthday” en las que la influencia de Roethke se hace más evidente.<sup>362</sup>

Es importante reseñar aquí que la menor atención crítica prestada a *The Colossus* frente a *Ariel* se

---

<sup>362</sup> En esta carta, conservada en el archivo de Smith College, Jones especifica que “Poem for a Birthday” se percibe como demasiado cercana a “Lost Son”(1947) de Roethke. Esta composición, más extensa que “Poem for a Birthday” está dividida no en siete, sino en cinco partes: 1. The Flight, 2. The Pit, 3. The Gibber, 4. The Return, y 5. “It was beginning winter...” Ambos poemas exploran las distintas etapas y escenarios de la profunda transformación del sujeto lírico.



manifiesta también en una menor preocupación por explorar las consecuencias que supone para el volumen, en tanto que todo orgánico, la pérdida de los poemas en la edición americana; más aún si tenemos en cuenta los grandes debates abiertos en torno la existencia de dos versiones distintas de *Ariel* debido a los cambios introducidos por Hughes en el manuscrito original de Plath. Y aunque es cierto que Knopf sí respeta en la edición americana el orden que Plath estableció en el índice de *The Colossus*, el número de poemas suprimidos es considerable, afectando especialmente a “Poem for a Birthday”, composición clave tanto en el arco narrativo del poemario como en la evolución poética de Plath.

Consciente de la importancia de “The Stones” en el proceso de renacimiento que late en *The Colossus* y puesto que es “the only one not obviously influenced by Roethke” (Hughes, “Chronological Order” 192), Plath persuade a su editora para que esta sección—junto a “Flute Notes from a Seedy Pond”—no fuera excluida de la edición americana de su primera obra. Linda Wagner-Martin describe la situación de la manera siguiente:

Sylvia was elated, and was willing to do whatever Knopf requested. She seems not to have questioned the wisdom of deleting her best poem, although she later asked that two of its seven parts—“Stones” and “Flute Notes”—be left to close the book. She observed at one point that the collection had a theme, the person who is “broken and mended”, beginning with the smashed colossus and ending with the self. (*Biography* 184)

Lynda K. Bundtzen añade que estas partes del poema rescatadas por Plath sugieren las ideas de curación y renacimiento (*Other Ariel* 29), temas que Ted Hughes señala como recurrentes en la poesía de Plath y a los que en su artículo de 1995 “Sylvia Plath’s *Collected Poems* and *The Bell Jar*” dedica las siguientes palabras “that mythic scheme of violent initiation, in which the old self dies and the adult is born, or the base animal dies and the spiritual self is born” (*apud*

Wagner-Martin *Literary Life* 70).<sup>363</sup> Se trata de una interpretación mítico-mística de la poética de Plath que ya presenté en la sección 1.1 y que hunde sus raíces en otros escritos anteriores de Hughes, quien la presenta dentro de un marco mítico de “a single, archetypal drama of psychic rebirth” (Britzolakis *Theatre of Mourning* 10) y que Judith Kroll resume al afirmar que “in Plath’s poetry there is one overriding concern: the problem of rebirth or transcendence and nearly everything in her poetry contributes either to the statement or the envisioned resolution of this problem” (4).<sup>364</sup> Ciertamente, para Plath “Poem for a Birthday” representa la culminación de la transformación del sujeto lírico en su primer poemario, pero ante las demandas de Knopf opta por sacrificar—en el sentido religioso de este término, pero también en tanto que expresa la muerte del texto—la mayoría de sus partes para conseguir publicar en su país de origen una obra en la que había trabajado durante largo tiempo, y que sólo conocía el rechazo de las editoriales americanas.

Plath transforma los cambios en la estructura interna de *The Colossus* que demanda Knopf en una oportunidad única para mejorar su libro y reescribe la realidad en una carta a su madre el 1 de mayo de 1961: “Now you will have a really ‘perfect’ book to buy at Hathaway House Bookstore, see reviewed, etc. It’s like having a second book come out—this one, the Ideal” (*Letters Home* 418). Los ecos platónicos de este párrafo nos llevan a pensar que Plath consideraba la edición americana de *The Colossus* como superior a la británica, una versión libre de erratas y purgada de los poemas que habían sido peor recibidos por los críticos en Inglaterra. Podemos concluir, pues, que Knopf—a través de la figura de Judith Jones—desempeña un importante papel en la conformación de una versión paralela de *The Colossus* que circulará de forma independiente en el mercado americano.

El proceso de preparación de esta edición de *The Colossus* se extiende desde abril de 1961 hasta su publicación el 14 de mayo de 1962, proceso que debe situarse en el contexto mayor del

---

<sup>363</sup> Este ensayo está incluido en el volumen recopilatorio *Winter Pollen: Occasional Prose*. No obstante, sólo puede encontrarse en la versión americana de dicho volumen.

<sup>364</sup> Ver Kroll *Chapters in a Mythology: The Poetry of Sylvia Plath*.

desarrollo profesional de Plath en Inglaterra. Durante estas fechas, su carrera como autora se afianza, gracias al apoyo de agentes culturales como la revista literaria *Critical Quarterly* y la BBC. De hecho, la posición transatlántica de Plath la convierten en candidata ideal para editar el suplemento especial de *Critical Quarterly* centrado en poesía americana, con el título *American Poetry Now*. Como la misma Plath relata a su madre en una carta del 1 de enero de 1961: “I’ve also been asked to edit an American supplement of modern poetry by a critical magazine here and to allow two poems from *The Colossus* to be published in a British anthology of modern British poetry because I live in England and married to an Englishman and the editor admires my work” (*Letters Home* 404).

De este modo, el éxito de la breve antología que Plath realiza en 1961—de la que se venden unos mil ejemplares— adelanta a otras como *The New Poetry*, realizada por Al Alvarez y *Contemporary American Poetry*, de Donald Hall que, sólo un año después, ofrecerían sendas visiones—y versiones—de la nueva poesía en Inglaterra y Estados Unidos.<sup>365</sup>

Por supuesto, el formato de suplemento de *American Poetry Now* lo hace más limitado y restringido, aunque ofrece a Plath una oportunidad única para adquirir visibilidad y relevancia. A esto se une que la publicación de *The Colossus* en Inglaterra y su presencia en espacios culturales de la BBC como *New Poetry: The Poet’s Voice* en noviembre de 1960 o la entrevista “Two of a Kind” junto con Ted Hughes en enero de 1961 la habían situado en una posición propicia para construir un canon de poesía americana donde situarse a sí misma y a su poesía. Y dado que uno de los pilares del presente estudio es el canon literario, considero muy relevante examinar—aunque sea brevemente—la selección poética que Plath lleva a cabo en *American Poetry Now*.

---

<sup>365</sup> En una carta del 12 de enero de 1962 Plath escribe a su madre que “My little shilling anthology of American poets I edited for the *Critical Quarterly* here has got very good reviews and seems to be selling well” (*Letters Home* 442). Ver Anexo 76: Portada de *American Poetry Now*.

Para comenzar, observamos que en esta antología Plath incluye un reducido nombres de mujeres poetas, espejo de su propia situación como autora: Denise Levertov, Barbara Guest, Adrienne Rich y Anne Sexton. Linda Wagner-Martin explica que: “the fact that she did not include work by more women spoke to the factual situation: there were few women publishing poetry in the States—or in England—early in the 1960s” (*Literary Life* 136). En cuanto a la elección de poemas de dichas autoras, seguiré aquí de nuevo a Linda Wagner-Martin:

Plath’s choice of poems by women shows her trying to ferret out the new. Of Levertov’s work, Plath used “Five-Day Rain”, a lyric lamentation of laundering clothes in Mexico that turned into a personal lament; of Guest’s, a prose-like poem that also lamented the lack of color in the female persona’s life; and of Rich’s, several that Adrienne evidently sent to Plath which had not yet been published as well as the sexual fantasy “Living in Sin”, from her book *The Diamond Cutters*. Rich’s work seems more like the three poems of William Stafford’s which Plath uses, in that it is restrained and yet—somewhere—smoldering. (*Literary Life* 137).

Pero si Plath presta atención a otras mujeres que escriben poesía en Estados Unidos, su mirada no es menos atenta cuando selecciona el nombre de los autores masculinos entre los que busca su lugar:

Of the poets represented in *American Poetry Now*, Robert Creely speaks for the laconic new, the terse offshoot of the William Carlos Williams school (...); Edgard Bowers speaks for the traditionally formal. The George Starbuck poem which Plath chooses—this, like the early poem by E. Lucas Myers and the selection by Anthony Hetch, reflecting ties of friendship—works with the Creely poem in its use of direct, humorous idiom; and that may be what attracted her to the two poems by Nemerov. To reflect her college-age

attraction to Richard Wilbur (and her interviewing him for *Mademoiselle*), there is a Wilbur poem but no Eberhart, no Bishop, no Saphiro, no Ignatow, no Bly, no Duncan, no Logan, no Ferlinghetti, no Roethke, no Ginsberg. (Plath noted that she had wanted to use work by Gregory Corso but could not get permission—she was aware of the Beat activity on the Pacific Coast). Plath’s admiration of W.S. Merwin colored her selection for the supplement to some extent. (Wagner-Martin, *A Literary Life* 138)<sup>366</sup>

En la constelación de autores seleccionados por Plath se aprecian afinidades, deudas poéticas y el gusto personal de la autora, pero sobre todo sus intereses literarios: no es casual que cierre *American Poetry Now* con Anne Sexton y W.D. Snodgrass, ambos considerados representantes del tono poético que había adoptado la lírica estadounidense. De acuerdo a Linda Wagner-Martin, los dos poemas de Sexton escogidos por Plath “Kind Sir: These Woods” y “Some Foreign Letters” “show the quieter side of that flamboyant poet, whose classically psychological explorations had first won Plath to see what was possible in poetry while the women were students in Robert Lowell’s poetry seminar” (*Literary Life* 135). Estos poemas también son un homenaje, un reconocimiento al éxito crítico que el poemario *To Bedlam and Part Way Back* le había granjeado a Sexton en 1960.<sup>367</sup> Plath escoge cerrar este canon literario con W. D. Snodgrass, cuyo primer poemario *Heart’s Needle* (1959) había conseguido el prestigioso premio Pulitzer en 1960, galardón que legitima la nueva dirección confesional en el mapa poético

---

<sup>366</sup> Wagner-Martin también alude a que la admiración por Merwin era algo que Hughes y Plath compartían, como se desprende de la correspondencia de Hughes (138). Merwin, además de ser de nacionalidad americana, estaba afincado en Londres y se convirtió en amigo personal de Hughes y Plath, llegando incluso a cederles un espacio para que pudieran escribir. Esto lo recogen tanto Plath como Hughes en sus cartas. Por ejemplo en una de Plath a su madre el 21 de abril de 1961: “I am working fiendishly at the Merwin’s study seven mornings a week, as they are coming home at the end of May, and I’ve a lot I want to finish before then” (*Letters Home* 416). Hughes, por su parte explica en una de sus cartas dirigidas a Olive Higgins Prouty el 21 de junio de 1960 que: “Sylvia is at last getting back to writing two or three hours a day. W.S. Merwin (...) has lent us his study (...) so now Sylvia goes to the study in the morning and I go in the afternoon” (*Letters* 164).

<sup>367</sup> De hecho, Sexton le había enviado esta colección de poemas a Plath. Wagner Martin continúa afirmando que “Plath drew on Sexton’s confidently voiced poetry for inspiration—and many readers have found reason to think that, had Sexton not sent Plath a copy of her first book *To Bedlam and Part Way Back*, Plath might never have grown into the style of her late poems” (*Literary Life* 137).

americano.<sup>368</sup> A través de estos nombres Plath define el rumbo que comenzaban a tomar sus poemas y los nuevos temas que explora en sus versos. Buen ejemplo de ello es que Plath escogiera la composición “Operation” de Snodgrass como última nota de su antología, en un momento de su vida en el que sus propias experiencias en hospitales el 18 de mayo de 1961 habían dado lugar a poemas como “In Plaster” o “Tulips”, aceptado por la revista *The New Yorker* y, como afirma Peter K. Steinberg, “[It] represented a breakthrough of a different kind. The poetry she began writing would be labelled ‘confessional’ in the coming years. ‘Tulips’ was her most openly ‘confessional’ poem to date” (91).

El lugar de Plath en el canon americano parece apuntarse también en junio de 1961, cuando graba para la BBC el programa “The Living Poet”. La buena acogida de la entrevista conjunta que Plath y Hughes habían realizado en enero de 1961 propició el interés de este importantísimo agente cultural británico por la voz, figura y poemas de Sylvia Plath.<sup>369</sup>

Un apoyo que vuelve a cobrar forma de programa radiofónico el 5 de junio de 1961, cuya mañana Plath:

spent at the BBC, recording a 25-minute program of my poems and commentary...for my “Living Poet” program in July. There is a “Living Poet” every month, and I am on a list of Americans among Robert Lowell, Stanley Kunitz and Theodore Roethke, which I find

---

<sup>368</sup> Merece la pena reseñar aquí que la obra de Snodgrass fue publicada por Alfred A. Knopf, la misma editorial que publicaría el primer poemario de Plath en Estados Unidos. En su portada se distinguen dos elementos que aparecerán también en *The Colossus*: la tipografía Futura y la presencia del galgo en plena carrera o Borzoi, símbolo de Knopf. Ver Anexo 77: Portada de *Heart’s Needle* de W. D. Snodgrass.

<sup>369</sup> La fecha exacta de esta grabación es el 18 de enero y la fecha de su emisión el 31 del mismo mes. El éxito de este programa se tradujo en su reemisión durante febrero de 1961. Sobre esto Plath escribe a su madre el 26 de febrero de 1961: “I probably told you about Ted and me doing a recorded interview for a BBC radio programme, called ‘Two of a Kind’, a couple of weeks ago...Well, they broadcasted part of it again on the Sunday following on the weekly roundup program, and evidently it was used as a ‘model’ for the Talks producers, for they decided to give it a full rebroadcast after that on the weekend...which doubles the \$75 fee” (*Letters Home* 410).

quite an honor (...). Got \$60 for the morning's work and will be paid for the poems separately...(Letters 419)<sup>370</sup>

Con su primer libro en preparación para publicarse en Estados Unidos, Plath no oculta la satisfacción que para ella representa que la BBC asocie su nombre con el de estos poetas consagrados. Sólo una semana después de la emisión de "The Living Poet", Plath vuelve a participar en un programa para la BBC, titulado "Possum Walked Backwards" en el que junto a Marvin Kane y Donald Hall repasa la actualidad poética norteamericana mediante la lectura de poemas de Galway Kinnell, Anne Sexton, John Logan, Robert Francis, John Frederick Nims, Robert Creeley, Gilbert Sorrentino, Denise Levertov, Charles Olson y J.V. Cunningham (Crowther y Steinberg 197).<sup>371</sup>

Cuando solo dos días después la BBC graba a Sylvia Plath en una lectura de poesía celebrada en el Mermaid Theatre de Londres el 17 de julio de 1961, las negociaciones de Plath con Judith Jones han concluido, el *corpus* de los poemas que integrarán la versión americana de *The Colossus* está conformado y hay ya una fecha para la publicación del libro, como Plath informa a su madre el 25 de agosto de 1961: "I had a very nice letter from Alfred Knopf (my lady editor there) saying my book of poems (40 poems, a much more concise, tight book) is due out in Spring 1962. I feel very excited filling out the Knopf's Author Forms after all these years of wishing I could get a book published by them!" (Letters Home 424). Según otra carta que Plath dirige a su madre el 31 de enero de 1962, la fecha concreta para dicha publicación sería el 23 de abril, aunque finalmente se retrasaría al 14 de mayo: "My poetry book is officially out May 14. It

---

<sup>370</sup> Los poemas que Plath lee en este programa son "The Disquieting Muses", "Spinster", "Parliament Hill Fields" y "The Stones". Todos, con la única excepción de "Parliament Hill Fields", formarán parte de la edición americana de *The Colossus*.

<sup>371</sup> Además de visibilidad, relevancia, y la oportunidad de difundir sus trabajos, estas colaboraciones con la BBC aportaban a Plath importantes ingresos económicos. Como afirma Peter K. Steinberg, desde 1960 "Plath was hopeful about getting regular work with the British Broadcasting Corporation (BBC), as Hughes was doing" (*Sylvia Plath* 88).

is very handsome; as I believe you'll think when you see it—no errors in this one. Knopf seems very enthusiastic about it" (*Letters Home* 451).

Una vez más, comprobamos la importancia que Plath le otorga al aspecto y características físicas de sus libros y su utilización—de nuevo—del adjetivo “handsome” para referirse a ellos, afirmación que cobra un sentido pleno dentro del contexto de Alfred A. Knopf, editorial que desde su fundación en 1915 había hecho de las cuidadas ediciones de sus libros una parte integral de su identidad:

When Alfred Knopf founded his company in 1915, he not only wanted to publish the most distinguished writers of the day, he wanted to present their work in the most beautiful editions possible. Relentless in his efforts to produce books that would be the envy of every other publisher, Alfred employed the very best in production and design so that each Knopf book would be treasured as much for its handsome design as it was for its thoughtful prose. He paid special attention to such details as paper stock, typography, layout, bindings, endpapers, top stains, and jackets.<sup>372</sup>

Ante la inminente publicación de su primer libro en su país natal, no resulta extraño que Plath otorgara gran importancia a su estética y características físicas, a lo que se añade otro elemento más: asegurarse de que el texto estuviera libre de errores tipográficos. Tras su experiencia con la primera edición británica de *The Colossus*, Plath repasa concienzudamente las pruebas de imprenta que recibe de Judith B. Jones el 2 de febrero de 1962, y redacta en el mismo día su carta de respuesta en la que enumera los ajustes que considera necesarios.<sup>373</sup> A lo largo de esos meses, Jones ultima la edición de *The Colossus*, y en abril tiene lugar uno de los momentos más interesantes de su gestión, cuando se dirige a Marianne Moore para preguntarle “if she could offer an endorsement of the US edition of Plath’s first collection of poems” (Ellis 22), ya que



Moore había apoyado la carrera literaria de Plath en ocasiones anteriores: en 1955 formó parte del jurado del concurso de poesía *Kathryn Irene Glascock Poetry Prize*—en el que Plath resultó ganadora junto con William Key Whitman—y en 1958 accedió a recomendar a Plath para la prestigiosa beca Eugene F. Saxton.<sup>374</sup>

No obstante, según Vivian R. Pollack, “Moore was distinctly uncomfortable when she was unable to respond positively to *The Colossus*, explaining to Judith Jones, Plath’s American editor, ‘I need commiseration. I do like to like a book, especially anything by Sylvia Plath’ but she called Plath ‘bitter’, ‘frostbitten’, ‘burnt out’ and ‘averse’” (109). La relación entre Moore y Plath, entre la poeta consagrada y la aspirante, se había roto bastante antes de que Moore se negara a ser el aval poético de Plath y de la primera edición americana de *The Colossus*. De hecho, ya en noviembre de 1961 Moore había rechazado apoyar a Plath como ganadora un premio Guggenheim, alegando que “Sylvia Plath has been specializing lately in gruesome detail, worms and germs and spiritual flatness. Her husband Ted Hughes has moral force and twice the talent that she has” (*apud* Pollack 107).<sup>375</sup>

Desgraciadamente,

Plath continued to hope that [Moore’s] enthusiasm for Hughes would be beneficial to her own career. By November 1961, however, Moore was out of patience, writing to

---

<sup>372</sup> <http://www.randomhouse.com/knopf/about/borzoibook.html>, consultado el 12.10.2013.

<sup>373</sup> Ver Anexo 78: Carta de Sylvia Plath a Judith B. Jones el 2 de febrero de 1962.

<sup>374</sup> Ver Anexo 79: Fotografías de Sylvia Plath y Marianne Moore en Mount Holyoke College, abril de 1955. Cada una de las fotografías presenta una perspectiva muy distinta de la relación entre Moore y Plath, entre la poeta consagrada y la aspirante a ocupar su lugar. En una carta a su madre del 16 de abril de 1955 escribe de Marianne Moore tras conocerla en el concurso de poesía que tuvo lugar en el Mount Holyoke College: “I took to Marianne Moore immediately and was so glad to have bought her book and read up about her, for I could honestly discuss my favourite poems. She must be in her late seventies and is vital and humorous as someone’s fairy godmother incognito. (...) We were interviewed by the Monitor, had our pictures taken again and again, clustered around Miss Moore, interviewed by the reporter from *Mademoiselle*” (*Letters Home* 168)

<sup>375</sup> La influencia y apoyo de Marianne Moore fue fundamental para el lanzamiento de la carrera literaria de Ted Hughes. No sólo formó parte de jurado que le otorgó el premio en el concurso literario del New York Poetry Center en 1957, sino que también le ayudó a ganar una beca Guggenheim en 1958.

Henry Allen Moe, head of the Guggenheim Foundation that Plath was not living up to her early promise, whereas Hughes' "moral fervor" was unmistakable (Pollack 107).<sup>376</sup>

Si tenemos en cuenta el impacto que el prólogo de Robert Lowell tuvo en la recepción de *Ariel* en 1966 y para la fortuna literaria de Plath, es más que relevante preguntarnos qué efectos habría tenido para la primera obra de Plath y su reputación el haber contado con un paratexto similar escrito y firmado por una poeta tan respetada e influyente como Marianne Moore, representante de la tradición modernista femenina junto con Virginia Woolf.<sup>377</sup> Pregunta que, dada la posición que ocupa Plath en el canon feminista, adquiere todavía más centralidad dentro del discurso del establecimiento de un matrilinaje; en palabras de Jo Gill: "it would be misleading to overlook the value to Plath of a female literary tradition. A number of poets (Emily Dickinson and Marianne Moore among them) emerge again and again in Plath's letters, journals and implicitly in her poems as models to emulate, rail against or refine" (*Cambridge Introduction* 18).

Por otra parte, la negativa de Moore es significativa en tanto que denota las disonancias subyacentes en las relaciones entre mujeres escritoras, a menudo marcadas por las tensiones entre el principio de la solidaridad y la realidad de la rivalidad literaria, así como los juegos de poder a los que alude Pierre Bourdieu en la negociación por un lugar en el campo literario.<sup>378</sup>

---

<sup>376</sup> Para más información ver Pollack "Moore, Plath, Hughes and 'The Literary Life'" (2005). "The Literary Life" es el título de un poema de Ted Hughes incluido en *Birthday Poems* (1998). Desde el marco del recuerdo de dos encuentros con Marianne Moore, Hughes reconstruye el cambio de actitud de Moore ante la poesía de Plath en 1958 y posteriormente tras la noticia de su muerte.

<sup>377</sup> Sobre la relación entre Sylvia Plath y Virginia Woolf, Cristina Britzolakis afirma que "She [Virginia Woolf] is the woman writer most constantly identified in Plath's Journals as a literary 'foremother'. Her dialogue with Woolf moves across the boundaries between life and writing, as well as between poetry and prose. Plath's statements about her alternate between affection, reverence and rivalrousness. Sometimes she sees Woolf in terms of nurturing creativity, sometimes in terms of an effeminate, neurotic oversensitivity" (*Theatre of Mourning* 72). Sin duda, se trata de un terreno muy fértil para la investigación, como prueban los trabajos de Sandra Gilbert "In Yeats' House: The Death and Resurrection of Sylvia Plath" (1974), Stephen Axelrod en su obra *The Wound and the Cure of Words* (1990) o Tracy Brain, quien ha explorado esta relación—sobre todo en su manifestación textual—en el capítulo "The Origins of *The Bell Jar*" en *The Other Sylvia Plath* (2001). Más recientemente, en 2007, la revista *Virginia Woolf Miscellany* ha dedicado un número monográfico al estudio de los lazos entre Woolf y Plath. Dicho volumen se encuentra en: [http://www.academia.edu/827925/Virginia\\_Woolf\\_Miscellany\\_Special\\_Issue\\_on\\_Virginia\\_Woolf\\_and\\_Sylvia\\_Plath](http://www.academia.edu/827925/Virginia_Woolf_Miscellany_Special_Issue_on_Virginia_Woolf_and_Sylvia_Plath). Consultado el 15.10. 2013.

<sup>378</sup> En las cartas y diarios de Plath quedan reflejados estos sentimientos. Por ejemplo, en la entrada de su diario del 29 de marzo de 1958 Plath considera a Marianne Moore, junto con Edith Sitwell, como una de las integrantes de la lista de "poetic giantesses & poetic godmothers" dentro de un marco de rivalidad poética (*Journals* 360). De una manera más irónica, se refiere a ella el 17 de julio de ese mismo año como "the American Lady of Letters", cuando

En cualquier caso, la decisión de Moore tuvo dos consecuencias directas. En primer lugar, Plath—tras compartir Judith Jones con ella la respuesta de Moore—escribe una réplica en la forma del poema “The Tour”, escrito el 25 de octubre de 1962 (Pollack 109). En segundo lugar, Moore deja el camino libre para que, pocos años después, se identificara la poesía de Plath—y a Plath misma—con la escuela confesional alejándola así del canon modernista al que apunta las composiciones de *The Colossus* y al que Cristina Britzolakis se refiere de la manera siguiente:

Plath’s first published volume, *The Colossus*, shows the influence of a number of poets including Auden, Ransom, Hughes, Stevens, Dickinson, Lowell, Thomas Moore and Roethke. It also displays her expertise in traditional literary form, through intricate variations on traditional stanza structures (such as *terza rima*) and metres (syllabics, pentameter, folk rhyme). This display of technical proficiency while doing homage to the authority of the literary canon is accompanied by tropes of dislocation from any vital or sustaining model of the literary past. *The Colossus* is the emblem of a canonicity congealed into an abstract and monumental idea of tradition; it is a ruin, an enigmatic collection of fragments tended by a diminutive late newcomer. (*Theatre of Mourning* 60)

En abril de 1962 la primera edición de *The Colossus* a cargo de Alfred A. Knopf está terminada. A medida que se acerca la fecha de publicación, Plath escribe en una carta a su madre el 25 de abril: “My book should be out in America May 14. Do send any clippings of my reviews, however bad” (*Letters Home* 453). El nerviosismo y preocupación de Plath por cómo sería recibido su libro quedan plasmados también en otra carta dirigida a Judith B. Jones el 5 de mayo:

---

escribe que “Marianne Moore sent a queerly ambitious spiteful letter in answer to my poems & request that she be a reference for my Saxton. So spiteful it is hard to believe it: comments of absolutely no clear meaning or help, resonant only with great unpleasantness (...) And certain pointed remarks about ‘typing being a bugbear’, so she sends back the poems we sent. I cannot believe she got so tart & acid just because I sent her carbon copies (‘clear’)

I'm appalled to see a month has passed since I got your letter & THE COLOSSUS. (...) I'd be immensely grateful if you'd send on any or all clippings, as I never see such things here & I thrive on criticism of all sorts, especially the adverse sort. I find it very helpful & stimulating to get fresh slants.<sup>379</sup>

Plath insiste una vez más en su petición de recibir las reseñas que aparecieran de su libro en una carta a Aurelia Plath el mismo día en el que *The Colossus* ve la luz en el mercado literario americano: “My book officially comes out in America today. Do clip and send any reviews you see, however bad. Criticism encourages me as much as praise” (*Letters Home* 454). La similitud entre estos fragmentos de la correspondencia de Plath resulta evidente, aunque no es tan fácil discernir si el estoicismo ante las críticas negativas del que hace gala en ellos es real o si es una nueva auto-ficcionalización, una imagen de autora profesional que Plath crea y proyecta desde estas líneas para ocultar su creciente ansiedad ante la acogida de su primer poemario, sobre todo tras el entusiasmo crítico suscitado por el segundo título de Anne Sexton *All My Pretty Ones*, publicado en Boston en abril de 1962. El éxito de Sexton contrasta con la situación de Plath: con el fondo del movimiento confesional cobrando cada vez mayor protagonismo, sin el apoyo de una figura poética consagrada como Marianne Moore para *The Colossus*, sin la publicidad y promoción de un premio literario o el impulso de un gran éxito de ventas en Inglaterra, la primera edición de este poemario depende en gran medida del prestigio de la editorial Knopf.

### 6.2.1 *The Colossus: Primera edición americana. Alfred A. Knopf 1962.*

Dicha editorial, que lleva el nombre de su fundador Alfred A. Knopf, hace su aparición en el mercado literario en 1915, en el escenario posterior al estallido de la Primera Guerra Mundial:

---

she remarks” (*Journals* 407). Ted Hughes dedica la segunda estrofa de su poema “The Literary Life” a recordar en detalle este incidente. (*Birthday Letters* 76). Ver Anexo 80: Carta de Moore a Plath, 13 de julio de 1958.

As the war years ended, a new generation of publishers was ready to change the business once again, as it had been changed after the Civil War. Alfred A. Knopf and Ben W. Huebsch were among the most promising of the new breed. (...) The war, it appeared, was not the end of an era for publishing, but only an interlude before the beginning of a new one (Tebbel 198).

En el nuevo contexto editorial tras la contienda, y como “a transitional figure between the old and the new worlds of publishing, Alfred A. Knopf exemplified the literary tradition of the past and at the same time broke new ground, especially with regard to the physical production of books” (Tebbel 228). Desde sus comienzos Knopf construye su reputación sobre la premisa fundamental de que el aspecto físico y la realidad material de los libros son aspectos tan importantes como el texto que contienen, algo que—junto con su catálogo de autores—le distinguió del resto de sus competidores y formó parte de su temprano éxito.<sup>380</sup> En apenas diez años se consolida como uno de los nombres más relevantes de los círculos editoriales:

The book’s physical production was another testimony to the standards Knopf had set, unmatched by any other house. By this time both the trade list and the production of it by the best typographers and designers had made Knopf’s name a byword for excellence and quality. The 1925 list included such writers as I.A. Bunin, Knut Hamsun, Sigrid Undset, André Gide, and Thomas Mann—to provide only with a sample. The house had already published all of T.S. Eliot’s poems up to *The Waste Land*. (Tebbel 231)

---

<sup>379</sup> Ver Anexo 75 Carta de Sylvia Plath a Judith B. Jones el 5 de mayo de 1962.

<sup>380</sup> Alfred A. Knopf explica en su escrito “Some Random Recollections: An Informal Talk Made at the Grolier Club, New York, October 21, 1948”, recogido en el volumen *Portrait of a Publisher, 1915-1965: Reminiscences and Reflections by Alfred A. Knopf*, que el cuidado y la atención al aspecto físico de los libros que caracteriza su editorial tiene su origen en la influencia de Joel Spingarn: “At Columbia College I was a member of Joel Spingarn’s last class in comparative literature, and Spingarn was a bibliophile. He was the first to talk to me about the virtues of different editions of classic authors, of typography and the appearance of books and the like.” <http://www.randomhouse.com/knopf/about/aak2.html>. Consultado el 31.10. 2013.

Una prueba más del lugar central que el aspecto de los libros cobra para esta editorial se encuentra en el *Borzoi Credo*, una de las estrategias publicitarias con las que Alfred Knopf promociona sus libros en *The Atlantic Monthly* en 1957: “*I believe good books should be well made, and I try to give every book I publish a format that is distinctive and attractive.*”<sup>381</sup> Nos encontramos, pues, ante una confluencia más entre el mundo editorial, Sylvia Plath y la línea maestra del presente estudio que es el enfoque bibliográfico, en las palabras que Plath dirige a Judith Jones refiriéndose a la primera edición americana de su primera obra:

I am perfectly delighted with THE COLOSSUS. I think the production is wonderful, love the colours of the cover & jacket & the splendid size of the print (Ted and I have a horror of tiny prints). To my mind it is the “final” first book. The English one being just a trial run. I am so happy with what you have done with it.<sup>382</sup>

Plath se muestra muy satisfecha con la edición americana, que considera superior a la británica. Cobra gran relevancia a la luz de este análisis que en el objeto material, físico e histórico que es el libro se unan los elementos que conforman la identidad y prestigio de Knopf. En palabras de Richard Eckersley: “In the United States, Knopf and Houghton Mifflin managed to establish in the mind of readers a natural association between the well made and the well-written book—a remarkably enlightened marketing strategy that saw a good return on the investment in design and production” (127). Mención especial merece la referencia directa de Plath a la tipografía y su tamaño, aunque como apunta una vez más John Tebbel:

It was not only the typeface, however, what made Knopf books distinctive, but how these faces were arranged and used with the display type, the selection of paper and

cover materials of pleasing tone and texture, the choice of labels, top stain, and consistent design themes—in short, all the elements that make up a harmonious total design and an appropriate vehicle for literary content. (231)

Es en este marco bibliográfico, de atención tanto al texto como a su soporte material, en el que se otorga valor a la armonía de todos los componentes físicos del libro, se inserta la primera edición americana de *The Colossus*. No obstante, resulta necesario puntualizar que esta visión de excelencia en el diseño de libros que era la seña de identidad de Knopf pudo hacerse realidad gracias al trabajo de los diseñadores que prestaron sus servicios en la editorial, como explican Ned Rew y Paul Sternberger:

From its beginning early in the twentieth century, the press's founder Alfred A. Knopf expressed a steadfast dedication to the quality of its product. That quality came not only from the literary content of its books, but also from the book's designs and materials. At one point or another, Knopf employed most of the book cover designers who made a mark in American cover design, from early serious practitioners like Dwiggins, Kauffer, and Salter, to groundbreaking modernists like Herbert Bayer, Lustig and Rand. (143)

En formato octavo, pasta dura y con una cuidada encuadernación en tela, la cubierta con la que aparece en el mercado americano *The Colossus* está más cerca de la obra gráfica de William Addison Dwiggins, diseñador principal de Knopf desde 1926, que a la experimentación con la tipografía, colores e imágenes que caracterizaban las propuestas de Paul Rand. Los diseños de Dwiggins para Knopf “stressed the importance of unity and harmony of all the elements that

---

<sup>381</sup> <http://www.randomhouse.com/knopf/about/credo.html>. Consultado el 21.10.2013.

<sup>382</sup> Ver Anexo 75: Carta de Plath a Judith Jones 5 de mayo de 1962.

comprise the book: paper, type, ornament, illustration, binding and endpaper, stamping and, if possible, the jacket” (Shaw 33).<sup>383</sup> Por su parte, Dwiggins se encontraba:

among the American designers most adamantly dedicated to total book design. He chose to embrace a style more firmly rooted in traditional design and typography, but incorporating a few elements of modernism like abstracted illustrational and calligraphic elements. He brought to book cover design a sense of sobriety and depth in his carefully orchestrations of type in layouts that tied together every line of his books (...) Dwiggins set the stage for generations of designers to approach book cover design with steadfast professionalism and treat the book as a precious object. (Drew y Sternbege 26)

Tras la muerte de Dwiggins en 1956, otros diseñadores como Vincent Torre mantuvieron vivo su legado en Knopf. Como podemos observar en las portadas de *Heart's Needle* de W.D. Snodgrass y *The Colossus* de Plath, ambos publicados por Knopf con sólo dos años de diferencia, las cubiertas de los libros de poesía eran aún un espacio más sobrio, tradicional y conservador, dominados por el uso de las letras y formas geométricas simples, sin los experimentales juegos entre imagen y letras que ilustraban desde 1930 las portadas de obras en prosa en Estados Unidos.<sup>384</sup> Por otra parte, la presencia e inspiración en Dwiggins en esta edición se hace evidente ya desde la elección tipográfica, puesto que el texto se presenta en Electra, letra creada por este diseñador en 1935. El homenaje a Dwiggins continúa en los paratextos finales del libro, un colofón titulado “A Note on the Type”:<sup>385</sup>

---

<sup>383</sup> Para más información, ver *Design History: An Anthology*, editado por Dennis P. Doordan.

<sup>384</sup> Ver Anexo 81: Portada de *The Colossus* (1962).

<sup>385</sup>Knopf empezó a incluir esta información en sus libros a partir de 1926 (Tebbel 231).



A device adapted at Dwiggin's instigation from private press books as a means of calling the reading public's attention to a book's design and manufacturing background. Initially ridiculed by other trade publishers, it has since then been copied to varying degrees by many of them. (Shaw 32)

En *The Colossus*, esta nota ofrece una descripción de la tipografía que es más que relevante en el marco del presente estudio: "This type cannot be classified as either modern or old-style. It is not based on any historical model, nor does it echo any particular period or style. It avoids the extreme contrasts between thick and thin elements that mark most modern faces and attempts to give a feeling of fluidity, power and speed".<sup>386</sup> Nos encontramos, por tanto, ante una tipografía inseparable de la realidad material del libro así como del texto. En *The Colossus*, la totalidad del texto se presenta en Electra, testimonio de que "with the exception of metro, all of his [Dwiggin's] faces, both issued and unissued, were designed for extended reading. Legibility and fluidity took precedence over novelty" (Shaw 41). La legibilidad, rasgo esencial de la tipografía, convierten a Electra en una elegante opción en libros y, en el caso que nos ocupa, en la presentación de textos poéticos.

La tipografía Electra se confirma así como uno de los pilares que sostienen la edición de *The Colossus*. Lo que es más, es la tipografía de todas las ediciones del primer poemario de Plath en Estados Unidos, una constante que se torna en elemento unificador desde 1962 hasta 1998. En el diseño original del libro, a cargo de Vincent Torre, la centralidad de esta tipografía queda establecida desde la misma cubierta de dicha obra literaria.<sup>387</sup> A través de la combinación de tres tamaños distintos, así como de mayúscula y minúscula, se configura una portada que invierte las convenciones tipográficas y las expectativas del lector: si normalmente la mayúscula se utiliza para señalar las partes más importantes de un texto, en esta portada es la minúscula—aunque de mayor tamaño—la que se reserva para marcar los elementos más destacados. De esta manera, la

jerarquía tradicional minúscula-mayúscula se altera en un juego visual donde se dota a la tipografía de expresividad y su tamaño se utiliza para reforzar el significado del término “Colossus”. El siguiente elemento destacado en el espacio de la cubierta es el nombre de la autora, que se presenta en un tamaño de minúscula más reducido. Por último, las palabras en mayúscula son menos relevantes, aunque quedan asociadas en el centro con el nombre de Sylvia Plath a través del uso de un rectángulo concéntrico, un recurso visual a través del que Torres evoca la utilización de figuras geométricas y simetrías con fines decorativos con ecos propios del modernismo. El cierre de la portada es precisamente el nombre de la editorial, como marca de prestigio de esta edición. El lomo de la sobrecubierta del libro también se convierte en espacio para el texto en *Electra*, con el título de la colección y el de la autora siguiendo el mismo patrón del uso de minúscula de gran tamaño, ahora para resaltar los elementos más significativos, juego que desaparecerá por completo en el lomo que corresponde a la encuadernación en tela o *clothbound*, donde el nombre de la autora aparece en minúscula y el del título en mayúscula, si bien esta vez con el mismo tamaño de letra.<sup>388</sup>

En cuanto a la parte posterior de la sobrecubierta, Torres propone un espacio en el que el texto poético es el elemento único y principal.<sup>389</sup> Invirtiendo los colores usados en la sobrecubierta, el texto aparece ahora en azul sobre un fondo blanco. La tipografía *Electra* se pone al servicio de un poema en el que Plath describe las praderas de Grantchester cercanas a Cambridge, una elección temática más que interesante puesto que evoca y refleja el paisaje británico del país en el que Plath ha fijado su residencia.<sup>390</sup> Mención especial merece que en un lugar tan visible de un libro destinado al mercado estadounidense se presente precisamente un poema que tiene como tema central no los parajes de la costa este como “Mussel Hunter at Rock

---

<sup>386</sup>Ver Anexo 82: “A Note on the Type”.

<sup>387</sup> Ver Anexo 81: Cubierta de *The Colossus* (1962).

<sup>388</sup> Ver Anexo 83: Lomo de *The Colossus* (1962).

<sup>389</sup> Ver Anexo 84: Sobrecubierta de *The Colossus* (1962).

<sup>390</sup> Otro poema compuesto sobre escenas paisajísticas británicas incluido en *The Colossus* es “Hardcastle Crags”, que Hughes describe como: “a deep narrow valley in the Pennines in West York, and makes the southern boundary of the moorland made famous by Emily Brontë in *Wuthering Heights*” (“Chronological Order” 188). Los ecos de la tradición literaria británica, y especialmente de una de sus autoras canónicas, son aquí más que evidentes.

Harbor”, sino su personal visión de la campiña inglesa. Más allá de cuestiones relacionadas con la representación de espacios nacionales, nos encontramos ante otra muestra más de los contactos paratextuales entre los dos países que se producen en las ediciones de Plath, los cuales constituyen una de las bases del presente estudio.

En cuanto a la fecha de composición de este poema, Plath escribe en su diario el 19 de febrero de 1959: “A misery. Wrote a Grantchester poem of pure description. A fury of frustration, some inhibition keeping me from writing what I really feel” (*Journals* 469).<sup>391</sup> Meses después, el 23 de abril anota: “Also, yesterday, my second acceptance from *The New Yorker*: a pleasant two: the Watercolor of Grantchester Meadows which I wrote bucolically ‘for’ them and Man in Black” (*Journals* 477). Precisamente, el hecho de contar con el aval de su publicación en esta reconocida revista es la razón por la que este poema fuera elegido como carta de presentación de *The Colossus*. Por su parte, Heather Clark analiza e interpreta el poema de la forma siguiente:

In “Watercolor of Grantchester Meadows”, probably completed in late February 1959, Plath claimed for herself the violent amphitheater of nature that many critics saw as Hughes’s terrain. The poem consists of four seven-lined stanzas, each with a regular ABABCCA rhyme scheme. Plath’s meticulous craftsmanship and pleasing alliteration obscure the essential message of the poem, which is that violence underlies even the most placid mental and physical geographies (...) Like Hughes, Plath is interested in the violence beneath calm surfaces (...) Since Plath and Hughes often took punting trips to Grantchester, it is likely that Plath is comparing the young couple to herself and Hughes,

---

<sup>391</sup>A pesar de esto, y como apunta acertadamente Heather Clark: “Hughes recalled that the poem was composed in early 1957 in one of his notebooks (Notebook 3, MSS 644 Emory). However, Plath suggests in her journal that it was written in February 1959. It is possible that she was revising earlier work, or that Hughes simply misremembered the date of composition in his notebook” (127). No obstante, Hughes no sólo apunta en su cuaderno 1957 como fecha de composición de este poema, también lo indica así en sus “Notes on the Chronological Order of Sylvia Plath’s Poems”. Hughes corrige la fecha en *Collected Poems*, en cuyas notas reproduce la anotación del diario de Plath en 1959 y aclara que “Grantchester meadows lie along the river Cam, towards

perhaps extending her metaphor to suggest that even love can fall prey to unseen threats. (...) Plath may also be commenting upon art itself, for the poem is a representation of a painting rather than an imagined scene (...) Her revealing adjectives suggest that, like Hughes in 'To Paint a Waterlily', she is criticizing the artist's limited vision and, at the same time, announcing that she is aware of the lurking dangers. (*Grief of Influence* 127)

Que sea un poema con una estructura formal tan marcada, en el que Plath hace gala de su virtuosismo técnico da lugar a diversos interrogantes relacionados con cuestiones de recepción. Recordemos que el confesionalismo había traído una nueva concepción de poesía a las letras americanas y que *All My Pretty Ones* de Anne Sexton se había publicado sólo un mes antes que *The Colossus*, y que había alcanzado un éxito de crítica más que indicativo de la fuerza de este movimiento.<sup>392</sup>

El poema de Plath, con sus cuidadas rimas y aliteraciones, está muy alejado de la exploración de experiencias personales y temas tabú que presenta Sexton en su tercer título. Por otra parte, no debemos olvidar que desde 1959, la misma poética de Plath había evolucionado de manera significativa, de modo que "Watercolor of Grantchester Meadow" se convierte en un reflejo del pasado que no corresponde a la realidad de la escritura de Plath en 1962. Los críticos americanos que juzgaron las composiciones de Plath encuentran en ellas, precisamente, los rasgos formales que caracterizan a este poema-paratexto situado en la sobrecubierta posterior. Por ejemplo, Mark Linenthal afirma en su reseña "Sensibility and Reflection from the Poet's Corner" el 10 de marzo de 1963 que: "Her poems are impressive because of their firm wedding

---

Grantchester, near Cambridge" (*Collected Poems* 288). El error en la datación puede estar provocado porque Plath apunta en su diario que paseó desde Cambridge hasta Grantchester el 3 de enero de 1957.

<sup>392</sup> Linda Wagner-Martin recoge en *Sylvia Plath: A Literary Life* que Anne Sexton envió a Plath un ejemplar de este libro el 17 de agosto de 1962, coincidiendo con el cumpleaños de Ted Hughes. Wagner-Martin continúa: "When Plath wrote Sexton to thank her for her second book she repeated much of what she had written earlier, that Sexton's poems were 'terrific', and that the book was 'blessedly unliterary' and perhaps most importantly 'womanly in the greatest sense'. Plath said flat out that she was 'absolutely stunned and delighted' by Sexton's poetry" (*Literary Life* 136).

of technique to statement and because her work is feminine, never effeminate. Critics have called her language masculine” (*Critical Heritage* 47).

Resulta imposible no encontrar en estas líneas, publicadas un mes después de la muerte de Plath, ecos de las palabras de Alvarez en “The Poet and the Poetess”, que aparecen por primera vez en los paratextos de la primera edición americana de *The Colossus* en 1962 y en las que “Alvarez is right to identify the tricks that Plath plays with gender, the refusal of so many of her poetic voices to be categorised as either masculine or feminine, their insistence on constantly shifting and surprising and above all challenging the reader” (Brain, *Other Plath* 3). Con respecto a Alvarez, es importante señalar que no es el único crítico británico presente en la solapa anterior de la presente edición.<sup>393</sup> De hecho, nos encontramos un paratexto polifónico, donde se encuentran distintas voces de críticos provenientes de Inglaterra. La estrecha relación entre las primeras ediciones británicas y americanas se pone de manifiesto ya desde la frase que inaugura dicho paratexto.

En la edición británica se podía leer que: “Sylvia Plath is a young American poetess whose work has appeared widely in magazines in both sides of the Atlantic”, afirmación que sirve de firme puente hacia la edición americana, donde se presenta así a la autora: “Sylvia Plath is a young American poet whose work has appeared widely in recent years on both sides of the Atlantic”. Tracy Brain explica a este respecto que: “It was a moment where Plath needed to be introduced to readers in the simplest of terms: when she was ‘young’ and above all, *alive*” (*Other Plath* 3). Una importante divergencia, no obstante, emerge entre estos innegables paralelismos entre ambas ediciones: el diferente uso que se hace en cada una de ellas de los términos *poetess/poet* y que parece reforzar el juego con el género que existe en los versos de Plath. Este aspecto se observa especialmente en la solapa anterior de la edición americana, donde se alojan las opiniones de los críticos británicos, liderados por Alvarez y que Brain sintetiza de la manera siguiente: “these initial reviewers of *The Colossus* detected the unstable complexity through which

Plath speaks about gender in her writing, the difficulty of pinning down her speakers and tones as purely masculine or feminine. Second, they acknowledged the technical proficiency of her poetry” (*Other Plath* 3). Entre las citas de reseñas publicadas en Inglaterra, además de la ya citada “The Poet and the Poetess” de Alvarez, podemos identificar a Geoffrey Darmer, autor de “Sow’s Ears and Silk Purses”, crítica publicada en el número de julio-septiembre de *Poetry Review* en 1961, así como a Don Moraes, que firmó la temprana reseña “Poems for Many Parts”, publicada en *Time and Tide* en noviembre de 1960. Bernard Bergonzi, tan importante en las ediciones británicas, se considera irrelevante, y con él desaparece toda referencia posible al contexto poético británico que rodea al primer poemario de Plath. En su lugar, Darmer y Moraes destacan respectivamente el “control and power of expression”, su “skill with language” o “astonishing skill” derivada de haber “learn her craft all the way”.<sup>394</sup> A este respecto Brain explica que “In the years since Plath died, Plath criticism, reviews and cover blurbs have been increasingly dominated by a vocabulary of confessionality, depression and the death drive. The first commentaries, however, are distinguished by a very different vocabulary” (*Other Plath* 4). El uso del lenguaje y la habilidad técnica son también cualidades que se destacan en la sobrecubierta posterior por medio del poema “Watercolor of Grantchester Meadows” al que ya me he referido anteriormente. Por último, en el pie de la solapa encontramos una mención a Vincent Torre como máximo responsable del aspecto de la edición, hecho que confirma el valor que se otorgaba a la labor de los diseñadores en Knopf. A Torre, por tanto, corresponden decisiones como el color verde de la tela de la encuadernación de esta edición de pasta dura y que queda oculta por la sobrecubierta.

En cuanto a la portadilla, puede considerarse como un eco de la sobrecubierta en tanto que reproduce la tipografía y la manera en que se había presentado en dicho espacio.<sup>395</sup> Merece la pena señalar que también en la portadilla se anuncia ya la presencia de un elemento ornamental

---

<sup>393</sup> Ver Anexo 85: Solapa anterior de *The Colossus* (1962).

<sup>394</sup> Coincido aquí de nuevo con Tracy Brain, que subraya estas mismas características en *The Other Sylvia Plath* 4.

<sup>395</sup> Ver Anexo 86: Portadilla de *The Colossus* (1962).

que será constante las ediciones americanas de *The Colossus*: el breve motivo que resulta de la combinación de dos líneas rectas de distinto grosor, quizá uno de los recursos gráficos más clásicos a la par que sencillos y que Torre utilizará no sólo para decorar esta edición del poemario de Plath, sino también formando un cuadro en un volumen-tributo a A.W. Dwiggings publicado en 1980, por lo que se hace más que evidente que este motivo ornamental está inspirado en el trabajo de este.<sup>396</sup> Más pruebas de la impronta de Dwiggings en Knopf las encontramos en la portada, un espacio donde convergen diversos elementos como el título de la obra de Plath, el diseño y la identidad de la editorial. En primer lugar, la composición de la portada sigue evocando las diferentes combinaciones de mayúsculas, minúsculas y cursivas en distintos tamaños tan del gusto de Dwiggings.<sup>397</sup> A través de esta elección se mantiene la referencia visual a la sobrecubierta y portadilla en el título de la obra, mientras que el nombre de Plath se resalta por medio del uso de Electra en mayúscula y cursiva; y el hecho de ser el único elemento en cursiva junto con su situación central en la página contribuyen a proporcionarle una entidad especial dentro del conjunto. Siguiendo convenciones de diseño, la parte inferior de la página queda reservada para información de la editorial, una separación de contenidos marcada tanto por el espacio en blanco como por la serie de tres motivos florales que sirven de elemento decorativo, con reminiscencias de los *fleurons*. Esta elección de Torre se explica una vez más desde la influencia de Dwiggings y parece desembocar de manera natural en el símbolo escogido por Alfred A. Knopf para representar su editorial: el galgo en plena carrera. En sus propias palabras:

The coursing Borzoi has always been our trademark . . . From the very beginning we have frequently been asked the meaning of the word “Borzoi” and what it has to do with books. When I started in business the publisher I admired most was London’s William Heinemann, and the sign of a Heinemann book was a windmill, drawn for him, I think,

---

<sup>396</sup> El título de este homenaje a Dwiggings en forma de libro es *A Tribute to W.A.Dwiggings on the hundredth anniversary of his birth* (1980). Ver Anexo 87: Portada de *A Tribute to W.A. Dwiggings*.

<sup>397</sup> Ver Anexo 88: Portada de *The Colossus* (1962.)

by William Nicholson. Since a windmill obviously had nothing to do with books, I saw no reason why we could not adopt the Borzoi as our mark.<sup>398</sup>

Una decisión que se revelaría más que acertada, ya que: “Probably no colophon has been more widely known than that of Alfred A. Knopf, with its leaping borzoi, which also gave its breed name to Knopf’s Borzoi Books. Books carrying the Borzoi imprint were of outstanding quality” (Tebbel 178). En un artículo sobre Alfred A. Knopf, “Durable Publisher: Alfred A. Knopf”, publicado el 20 de noviembre 1948 en *The New Yorker*, Geoffrey Hellman atribuye la idea de adoptar el galgo como emblema de la editorial a Blanche Knopf:

A picture of the borzoi has always appeared on the title page and jacket of every Knopf book, in every Knopf colophon, on nearly all Knopf office stationery, and in practically all Knopf advertising. A carved wooden borzoi, three feet long, is nailed to the wall of the company’s reception room. Mrs. Knopf, who has been associated with her husband’s business since the start, was crazy about borzois in 1915, or thought she was, and suggested that they use a drawing of one as a trademark. (Hagstrom 2)

Y si bien el concepto del Borzoi o galgo surge del matrimonio Knopf, son los diseñadores de la editorial quienes le dan la forma definitiva. Dwiggings fue uno de los que dibujó un mayor número de bocetos del galgo para Knopf, a quien escribe en una carta:

About the enclosed drawings, I have had a lot of trouble getting your dog into title pages comfortably. I’d like it very much if Mr. Knopf would send these various versions—all of them—to Ladd and have him make plates of them. Then I would be equipped with a number of styles and “colors” to fit a variety of type feelings. (...). If I have got too far

---

<sup>398</sup> <http://www.randomhouse.com/knopf/about/borzoibook.html>. Consultado el 18.11. 2013



away from what a Dog Show judge would call a good style hound, Mr. K. will tell me and I can refit.<sup>399</sup>

En estas líneas queda evidenciado que para Dwiggings el reto era doble: hallar el diseño que reflejara con mayor fidelidad la visión de Knopf, pero que pudiera incluirse de forma adecuada en el espacio de la portada; fruto de estos intentos son más de cincuenta dibujos de un galgo en movimiento.<sup>400</sup> El resultado final fue la imagen más icónica de la editorial: “the one element a book had to have before it could be called a Knopf book: it had to have the borzoi logo”.<sup>401</sup>

La imagen del galgo en movimiento que dibuja el trazo de Dwiggings queda enmarcada entre los elementos decorativos de la página: la cenefa floral y las líneas ornamentales situadas de manera simétrica en la parte superior e inferior de la página, las cuales conforman un marco para la información sobre el poemario, el nombre de Plath y el emblema de Knopf. Queda así representado simbólicamente el ingreso de Plath en la nómina de autores de esta prestigiosa editorial americana: Plath completa el *Author's Form* de la editorial el 25 de agosto de 1961, menos de un año antes de que su libro sea publicado por Knopf. Por último, la información sobre la editorial y la fecha de publicación de *The Colossus* cierran la portada al tiempo que, al pasar la hoja, nos encontramos en la página de derechos.<sup>402</sup>

Como he mencionado anteriormente, la página de derechos encierra toda una serie de retos; siguiendo aquí a Richard Hendel: “the parts of the book that are most ignored by readers are the ones that often need the most attention from the designer” (33). Y aunque la mirada del lector tienda a ignorar esta página, se trata de un repositorio de la historia del texto que descansa

---

<sup>399</sup> <http://www.randomhouse.com/knopf/about/aak3.html>. Consultado el 18. 11. 2013

<sup>400</sup> Para una recopilación de los distintos galgos que han aparecido en las ediciones de Knopf véase: <http://www.bibsocamer.org/BibSite/Hagstrom/HagstromIllus.pdf>.

<sup>401</sup> <http://www.randomhouse.com/knopf/about/borzoibook.html>. Consultado el 21.11. 2013.

<sup>402</sup> Ver Anexo 89: Página de derechos de *The Colossus* (1962).

en gran medida en la habilidad del diseñador. En el caso de esta edición, la página de derechos marca la entrada oficial de Plath en el sistema literario americano desde el punto de vista legal, por medio de denominado *Library of Congress Catalog Card Number*, que entró en vigor en 1898 y asigna una numeración a los libros publicados en Estados Unidos cada año. Significativamente, esta información queda fuera del marco que forman las líneas paralelas, motivos decorativos que se repiten, lo que Sandra Strothern Hudson explica así: “this recurrence of visual themes serves two purposes in the book: it makes for integrated design and it provides a trail with guideposts and signposts for the reader to follow while making his or her way along the book” (147).

En el caso concreto de *The Colossus*, dichas líneas contribuyen a resaltar la información más relevante de la página: que “This is a Borzoi book. Published by Alfred A. Knopf”, una frase que certifica la calidad del texto literario, pero también del libro en tanto que objeto diseñado y producido con el máximo cuidado: “So proud was Alfred of his well-produced books that he often took out lengthy advertisements extolling the many virtues of his Borzoi Book.”<sup>403</sup> Por tanto, nos encontramos también ante una frase-slogan, una poderosa herramienta de *marketing* de la que Knopf se sirvió ya desde 1926: “His innovative advertising—‘Mr. Alfred A. Knopf has the honour to announce the following new Borzoi books’—had established his name nationally, as firmly as that of the dog on his colophon” (Tebbel 228).<sup>404</sup>

A continuación, la información legal referente a los textos, donde se establecen los derechos de Plath como su autora, y donde se recoge que estamos ante la primera edición americana del poemario. No menos relevante es la alusión a la anterior edición de este título a cargo de William Heinemann en Inglaterra, aunque la sucinta frase “in a somewhat different form” apenas refleja los importantes cambios que existen entre esta edición y la publicada dos años antes. El contexto británico es también fundamental para el siguiente paratexto, la dedicatoria del volumen a Hughes donde el nombre del poeta se destaca a través de la

---

<sup>403</sup> <http://www.randomhouse.com/knopf/about/borzoibook.html>. Consultado el 21.11. 2013.

tipografía.<sup>405</sup> Ya me he referido a la relevancia que tuvo el éxito de Hughes en la recepción de *The Colossus* en Inglaterra, una situación muy diferente a la que enfrenta Plath dos años después en Estados Unidos, en el distinto contexto literario y nacional en el que se inserta *The Colossus*. La dedicatoria de Plath a Hughes queda ahora alejada de toda una constelación de circunstancias extra-literarias que influyeron en el destino del texto en Inglaterra, y que desaparecen en las nuevas coordenadas americanas. Por tanto, se comprueban una vez más los vínculos existentes entre contexto y paratexto.

Algo similar ocurre con el siguiente paratexto, la página de agradecimientos donde quedan reflejadas las revistas donde los poemas habían sido publicados resulta de especial interés para este estudio por dos razones.<sup>406</sup> Para comenzar, porque es la primera vez que aparece en una edición. Y en segundo lugar, porque sólo forma parte únicamente de las ediciones americanas. Con respecto a la ausencia de este elemento en la edición británica, Plath explica a su madre el 19 de noviembre de 1960 que se debe a una decisión de la editorial: “My publisher thought that the acknowledgements were superfluous—only one or two magazines require them—and usually they are put in as a kind of courtesy to the magazines and bolstering the writer’s ego. I’m glad they didn’t—my list was so long, it would have looked ostentatious” (*Letters Home* 400). Con estas palabras Plath no sólo nos explica la naturaleza y razón detrás de este paratexto, en el que los poemas se convierten en el vínculo entre el libro y otro tipo de manifestaciones materiales y culturales como las revistas literarias—vitales para la circulación de los poemas—sino que también nos ofrece una nueva muestra de las estrategias textuales que utiliza para justificar las decisiones de las editoriales. Y aunque parece aceptar de buen grado, Plath no puede evitar un destello de orgullo en afirmaciones como “my list was so long, it would have looked ostentatious”. Efectivamente, las credenciales de Plath a este respecto son

---

<sup>404</sup> Knopf no duda en utilizar recursos como el *Borzoi Quarterly*, escrito por él mismo, o invertir en publicidad y anuncios de sus libros en las páginas de prestigiosas publicaciones como *The New York Times Review*, *The Reporter*, *The Atlantic*, *Harper’s Bazaar* o *The New Yorker*. Para una muestra de este tipo de anuncios ver Anexo 90.

<sup>405</sup> Ver Anexo 91: Dedicatoria a Ted Hughes de *The Colossus* (1962).

<sup>406</sup> Ver Anexo 92: Página de agradecimientos de *The Colossus* (1962).

indiscutibles, y quedan reflejadas en la página de agradecimientos de la edición americana de *The Colossus*, donde comprobamos la diversidad de publicaciones en las que habían aparecido sus poemas.

Profundamente enraizada en el contexto literario americano, esta lista de agradecimientos cumple la función principal de apuntalar la carrera de Plath. Recordemos que Marianne Moore había rechazado el convertirse en su aval literario, por lo que las publicaciones desempeñan, en cierta medida, esta función de apoyo presentando sus éxitos en publicaciones literarias a ambos lados del Atlántico. Por otra parte, una mirada más atenta a esta lista descubre en ella la presencia de diferentes estratos correspondientes con las distintas etapas de la formación de *The Colossus* analizadas en detalle en el capítulo anterior. Por ejemplo, la lista alfabética de las revistas literarias reconstruye la trayectoria de los poemas hasta finales de 1959. Dentro de esta lista se reserva, sin embargo, un lugar especial para *The New Yorker* y los poemas que aparecieron en sus páginas como claros ejemplos de reconocimiento para el trabajo de Plath.<sup>407</sup> Uno de estos poemas es, como recordamos, “Watercolor of Grantchester Meadows”, seleccionado para ocupar la parte posterior de la sobrecubierta en esta edición, evidenciándose tanto la relación entre ambos paratextos como la razón por la cual este poema fue el elegido como carta de presentación del volumen. No falta en esta lista el agradecimiento a Elizabeth Ames y a los responsables de Yaddo, la colonia para escritores donde Plath decide abandonar su primer manuscrito y comenzar uno nuevo con el título *The Colossus*. Aunque Plath afirma que “many of the poems were written” en Yaddo, esto no es totalmente cierto: si bien este es el escenario donde surgen los poemas vertebrales de *The Colossus*, el volumen se completa con un número significativo de composiciones provenientes de su primer manuscrito.<sup>408</sup>

---

<sup>407</sup> Los poemas figuran por orden alfabético y no cronológico. La primera de las composiciones publicadas por *The New Yorker* fue “Mussel Hunter at Rock Harbour” el 9 de agosto de 1958. Ese mismo año, aparecería también “Hardcastle Crags” el 11 de octubre, aunque con el título “Night Walk”. Posteriormente, en los meses anteriores a que *The Colossus* se publicara en Inglaterra, *The New Yorker* acepta “Man in Black”, que aparece el 9 de abril de 1960 y “Watercolor of Grantchester Meadows” que ve la luz en sus páginas el 28 de mayo de 1960. (<http://www.sylvia-plath.info/publications.html>). Consultado el 6.12.2013.

<sup>408</sup> En las once semanas que dura su estancia en Yaddo, Plath produce los poemas “Medallion”, “The Colossus”, “The Manor Garden”, “Poem for a Birthday”, “Blue Moles”, “The Burnt-Out Spa” y “Mushrooms”. Otras

En cualquier caso, es innegable que la experiencia de Plath en esta colonia para escritores resultó determinante en la re-definición de su poética y, por supuesto, para *The Colossus*. Para concluir, es necesario señalar que la lista de agradecimientos debe considerarse también como una pieza dentro del engranaje que es la construcción textual de la función-autor señalada por Foucault: situada antes del texto, contribuye a asociar en la mente del lector la idea de calidad literaria al nombre de Plath y por tanto, participa en la conformación de su imagen autorial, una construcción en la que Plath participa activamente, como revela el uso del pronombre de primera persona singular “I” hacia el final de la nota. A través de este paratexto Plath tiene la oportunidad de auto-legitimar su primera obra valiéndose de los nombres y prestigio de las revistas literarias que habían aceptado los poemas a lo largo de los años al tiempo que traza su propio perfil como autora en su país de origen.

El siguiente espacio en el libro es para el índice, el cual comparte con la hoja de agradecimientos rasgos tipográficos y decorativos tales como el tamaño de la mayúscula y el uso del mismo motivo floral, elementos que aportan cohesión visual y continuidad entre ambas páginas.<sup>409</sup> Nos encontramos en el lugar donde se evidencian las diferencias entre las versiones británicas y americanas de este poemario, por lo que considero esclarecedor llevar a cabo una breve comparación entre ambos índices. De los cincuenta poemas que componían *The Colossus* en su edición británica, la mayor parte de los que Judith Jones descarta pertenecían a la segunda mitad del libro. Las veinte primeras composiciones de ambas ediciones son los mismos y se presentan además sin alteraciones en su orden, mientras que ya en la sección central del poemario, entre los poemas “The Ghost Leavetaking” y “The Companiable Ills” encontramos que desaparecen “Metaphors” y “Black Rook in Rainy Weather”. Los otros poemas eliminados son “Maudlin”, “Ouija” y “Two Sisters of Persephone”. Por último, las otras cinco composiciones ausentes en la versión americana son, como ya he mencionado anteriormente,

---

composiciones que Plath no consideró “book poems” pero que también escribe en Yaddo son “Yaddo: The Grand Manor”, “Polly’s Tree” y “Dark Wood, Dark Water”, que se publicó en el *Christian Science Monitor* el 17 de diciembre de 1959.

cinco de las siete partes que conforman el poema que cierra el volumen. “Poem for a Birthday” ha dejado de existir en tanto que unidad formada por secuencias poéticas interrelacionadas que culminan en “The Stones”.<sup>410</sup> El resultado es que las secuencias quinta “Flute Notes from a Reedy Pond” y final “The Stones” figuran ahora como poemas independientes, desconectados entre sí, algo sobre lo que Jacqueline Rose afirma:

wholeness is at issue in another sense in the cutting of all but two of the poem’s five sections (...), which breaks the poem in the name of wholeness—Plath’s poetic integrity without derivation. A fragment without poetic lineage is therefore seen to possess more, or a superior, unity than the unity given to it by its place in the body of the text (*Haunting of Plath* 42).<sup>411</sup>

Sobre “Flute Notes from a Seedy Pond”, Ted Hughes afirma que “like most of the pieces she wrote at this time, it is an elegy for an old order, the promise of the new. The sudden enrichment of the texture of her verse, and the nimble shifting of focus, were something new and surprised her” (“Chronological Order” 191). Esta composición surge de uno de los ejercicios de meditación e invocación diseñados por Ted Hughes a partir de una lista de temas en el que figuraba la frase “flutes-notes from a reedy pond” (Kroll 236), que Plath convierte en un poema “elegiac and impersonal, the only one in which the pronoun ‘I’ never occurs. Its mood is of great quiet, the cessation of motion and thought (...). The last two lines of the poem refer to an actual image of rebirth, shifting the perspective from the womblike pond to the larger world above.” (Kroll 99-100).

El arco que se traza en “Poem for a Birthday” se completa en “The Stones”, el último poema que Plath escribió no sólo en Yaddo, sino también en Estados Unidos (Hughes,

---

<sup>409</sup> Ver Anexo 93: Índice de *The Colossus* (1962).

<sup>410</sup> Las secuencias eliminadas son “Who”, “Dark House”, “Maenad”, “The Beast” y “Witch Burning”.

“Chronological Order” 192), dos hechos que parecen afianzar su posición también como último poema de *The Colossus* en su edición americana. Se trata de una composición que Hughes considera “The thing itself. It was unlike anything that had gone before in her work. The system of associations, from image to image and within the images, is quite new, and—as we can now see—it is that of *Ariel*. And throughout the poem what we hear coming clear is the now-familiar voice of *Ariel*” (“Plath and Her Journals” 183). Aislado de la serie de poemas original, “The Stones” se convierte ahora en el broche final de la versión americana de *The Colossus*, y esta nueva disposición en el índice le otorga un mayor protagonismo como destino del viaje lírico propuesto en el poemario. Nos hallamos, por tanto, ante una composición que adquiere un lugar central en *The Colossus*, pero también en el desarrollo de la voz poética de Plath, de acuerdo a Ted Hughes: “In its double focus, ‘The Stones’ is both a ‘birth’ and a ‘rebirth’. It is the birth of her poetic voice, but it is the rebirth of herself (...) her raising a new self from the ruins of her mythical father” (“Plath and Her Journals” 184).<sup>412</sup> Una interpretación en términos de renacimiento y renovación del yo poético que, recordemos, coincide con la explicación del poema que Plath ofrece a Judith B. Jones para destacar su importancia dentro del volumen y evitar su supresión en la versión americana.

Al igual que ocurriera con “Flute Notes from a Reedy Pond”, Hughes también identifica el origen de “The Stones” en “a series of poems she began as a deliberate exercise in experimental improvisation on set themes” (“Chronological Order” 192). La idea propuesta por Hughes en su lista fue “the stones of the city” (Kroll 241), una alusión a la historia “The City Where Men are Mended” incluida en el volumen *African Folktales and African Sculpture* de Paul Radin, que Plath estaba leyendo en ese momento “with great excitement. In these, she found the

---

<sup>411</sup> Rose continúa su análisis del poema como unidad fragmentada en las páginas 42-61. de *The Haunting of Sylvia Plath*.

<sup>412</sup> No resulta sorprendente que Judith Kroll coincida con Hughes en la lectura de este poema, que para ella “foreshadows the mythology of the late poems in several ways. It organizes and interrelates the ideas of psychic death and reconstruction, of false and true selves, and relates them to her father’s death” (104). Sin embargo, como indica Jo Gill, Mary Lynn Broe—otra de las primeras estudiosas de Plath—difiere de esta interpretación en términos míticos de muerte y resurrección del yo y considera el poema “as more than simply an account of the construction

underworld of her worst nightmares throwing up intensely beautiful adventures” (Hughes “Chronological Order” 192). Dicha historia tradicional africana se convierte en un claro intertexto del que Plath

took the first line of the poem and the basic idea upon which she improvised. A “city where men are mended”—where, in the tale, two dead and mutilated girls are repaired—is not very different from a hospital, and so the city of Plath represents a place where the broken self is reconstructed. The dispersed “stones” of the speaker’s shattered self are gathered together and reconstructed, re-enacting the myths of Dionysus (...), Osiris and other gods who undergo dismemberment and resurrection. (Kroll 103)<sup>413</sup>

Claramente, la idea del resurgimiento de las cenizas de un yo que ha de experimentar una muerte simbólico-ritual como paso hacia una nueva vida o etapa resulta especialmente poderosa para Plath, quien no se resigna a perder en la edición americana el poema “where the self, shattered in 1953, suddenly finds itself whole” (Hughes, “Chronological Order” 192), en el que se articula un tema que Plath revisita en *The Bell Jar* y posteriormente en *Ariel*, donde reaparece en composiciones tan conocidas como “Lady Lazarus”, “Daddy”, la serie “The Bee Poems” y “Wintering” el cual fue el que la misma Plath escogió para cerrar su última obra y que Hughes sustituyó por “Words”, eliminando así la idea de regeneración que Plath consiguió preservar como conclusión de *The Colossus*.

Es interesante apuntar aquí como las ideas de la Bibliografía Material y de la Sociología del Texto se materializan en el hecho de que los dos poemarios de Plath sufrieron cambios relacionados con factores extra-literarios, que demuestran la dimensión social del texto y como

---

of the self; rather, is a flawed allegory of the construction of self as creator/poet and an account of the attempt to ‘restore the speaker to wholeness’” (Gill, “*Colossus and Crossing*” 37).

<sup>413</sup> Para un resumen de la historia “The City Where Men are Mended” ver Kroll 241 y Rose *Haunting of Plath* 62. El texto completo está disponible en la red en la página: [http://www.talesunlimited.com/fulltext\\_test.aspx?taleid=1004](http://www.talesunlimited.com/fulltext_test.aspx?taleid=1004). Consultado el 7.12.2013.



está sujeto a decisiones editoriales que determinan la forma en la que aparece en el mercado literario. En el caso de *The Colossus*, Judith Jones altera el contenido del volumen como condición previa a su publicación en Estados Unidos, mientras que con *Ariel* es Hughes quien, desde su posición de poder incluye importantes modificaciones en el manuscrito original que dejarán una huella mucho más profunda en la recepción, exégesis y trayectoria comercial del libro que las realizadas por Jones, las cuales han pasado un poco más desapercibidas para la crítica. Y es precisamente en el índice donde quedan cristalizadas dichas decisiones, donde se transmite un orden de los poemas a los lectores que estos asumen como provenientes del autor de la obra, ajenos a la realidad que subyace bajo la aparente estabilidad de este paratexto.

Una vez traspasado el índice, donde significativamente los títulos de los poemas se presentan en cursiva, nos encontramos ante una reaparición de la portadilla última puerta hacia los poemas que en la edición británica era la dedicatoria a Hughes.<sup>414</sup> Se trata, en cualquier caso, de paratextos de carácter transicional, y que implican un cambio en el tono de lectura. Tras ellos, el espacio está íntegramente consagrado al poema, algo que da pie a interrogantes sobre la *mise-en-page* diseñada por Torre, cuyas decisiones dictan que el título de los poemas se presente en la parte superior, enmarcado por las líneas decorativas paralelas que se utilizaron previamente en la portadilla, portada y página de derechos, un como recurso visual y ornamental que ayuda ahora a centrar la mirada del lector en el cada título.<sup>415</sup> La excelencia de la que Knopf hacía gala queda reflejada en la legibilidad y presentación del texto, en el equilibrio y armonía en la página que la labor de hombres como Dwigginns habían convertido en seña de identidad de la editorial. Torre toma su testigo en un diseño de página donde se corroboran las palabras de Johnny Ryder: “only when the spacing of all the elements and margins correlate and the size of letter chosen fit precisely the measure of the text-line, will the eye of the reader work without strain. Space on the page reveals the message as space in the city reveals architectural details” (*apud* Hendel 31).

---

<sup>414</sup> Ver Anexo 94: Portadilla de *The Colossus* (1962).

<sup>415</sup> Ver Anexo 95: “I Want, I Want”, *The Colossus* (1962).

Como sabemos por su carta del 5 de mayo de 1962, a la que me he referido con anterioridad, Plath se muestra complacida por el volumen, y muy especialmente por el tamaño de la letra, aspecto sobre el que Richard Hendel opina:

The choice of typeface and type size is nowhere quite so critical as in setting books of poetry (...). Even though books of verse are often much shorter than books of prose, they are considerably more work for the designer. Poems by the same author within the same book can have entirely different formats, frequently requiring slight adjustments because they do not have the same length, width or complexion of structure. Making each one fit as well as possible within the design calls for very detailed specifications and often many separate layouts. (49)

Para lograr la proporción entre los versos en el espacio de la página, Vincent Torre buscará el equilibrio y claridad entre texto y márgenes para construir una experiencia de lectura que respondiera a los estándares establecidos por Dwiggings y a la calidad que Alfred A. Knopf exigía en sus *Borzoi books*. Como recuerda Sidney R. Jacobs: “Every layout and design (...) every jacket design, every binding layout and setup and sample cover had to be submitted to Alfred for approval” (*apud* Tebbel 232). Otro de los rasgos que caracterizaban a un libro Borzoi es el paratexto denominado “A Note on the Type” que se encuentra al final del mismo.<sup>416</sup> Si bien ya he analizado este elemento, me gustaría volver sobre él para destacarlo ahora no sólo en tanto que lugar donde se explica la elección de la tipografía Electra para el texto, sino también como el espacio donde se entrelazan los nombres de los dos diseñadores presentes en esta primera edición americana de *The Colossus*: W.A. Dwiggings en tanto que maestro y referente) y Vincent Torre, quien continúa su legado.

---

<sup>416</sup> Ver Anexo 82: “A Note on the Type”.

Junto a esta nota, encontramos otra casi simétrica en el recto de la página siguiente donde se presenta información sobre Plath.<sup>417</sup> La fecha en su pie la sitúa justo un año antes del suicidio de la autora, y una carta dirigida a Judith B. Jones del 2 de febrero de 1962 nos indica que en las pruebas de imprenta del poemario esta nota contenía un error que Plath corrige en su misiva: “In ‘A Note About the Author’ it should say I taught at Smith after the Fulbright to Cambridge (not before).” La ausencia de otras correcciones o matizaciones apunta a que Plath estaba conforme con esta biografía.<sup>418</sup> Sin embargo, es importante recordar que esta nota no es el único espacio donde se presenta un retrato textual de Plath, puesto que ya en la solapa interior de la sobrecubierta el lector podía encontrar información sobre la autora.<sup>419</sup>

Nos encontramos ante una coincidencia paratextual que justifica indagar en sus paralelismos y divergencias. Entre los primeros se encuentran, por ejemplo, el uso de la mayúscula para el nombre de Plath, que se destaquen los mismos aspectos de su formación académica, su trayectoria literaria y personal así como su logro más reciente: la obtención de la prestigiosa beca Eugene F. Saxton. En cuanto a las diferencias, se observa en primer lugar que la ordenación de los hechos en la nota sobre Plath incluida en el libro es claramente cronológica, mientras que el texto de la solapa interna se divide en dos secciones claras. La primera de estas secciones tiene un carácter más personal y concluye con la imagen idílica de Plath casada con Hughes y viviendo con sus dos hijos en Devonshire. A este respecto, Tracy Brain afirma:

The brief biography included in the first American edition of *The Colossus* actually says something helpful and imaginative about Plath’s writing, something that has been lost to reviewers and critics since Plath died and her “own story” became public property.

Potential readers are informed that Plath’s “work reflects both her New England Heritage and the landscape of England, where she now makes her home”. Here, the

---

<sup>417</sup> Ver Anexo 95: Nota biográfica, *The Colossus* (1962).

<sup>418</sup> Ver Anexo 78: Carta de Plath a Judith B. Jones (2 de febrero 1962).

<sup>419</sup> Ver Anexo 96: Solapa interior *The Colossus* (1962).

central thing about Plath's work is seen as geographical and cultural: the presence of two nationalities and two landscapes in her writing. This strand of Plath's thought is every bit as important and prevalent as her alleged obsession with depression and death, yet national identity has all but vanished as a theme that might help us to understand her work. (*Other Plath* 2-3)

Si bien el foco del presente estudio no es el de la conformación de la identidad cultural de Plath, sí se ocupa de la construcción de su identidad paratextual a través de las ediciones de sus obras, y desde una perspectiva transatlántica, coincido con la apreciación de Brain, si bien me gustaría puntualizar que esta frase a la que se refiere aparecerá de nuevo en la edición en *paperback* publicada por Vintage Books en 1968: “her work reflected both her New England heritage and the landscapes of England where she made her home after her college years until her death at thirty. She was married to the English poet Ted Hughes and they lived with their young children in Devonshire”. Será esta la última vez que se encuentre la mención en un paratexto de los dos paisajes en la obra de Plath, evidencia de que la crítica transitaba ya por otros caminos de análisis.

La segunda de las dos secciones a las que me referí anteriormente es más extensa que la primera y se centra en la carrera académica y literaria de Plath. Se recogen en ella los premios literarios que ha ganado: el *Mademoiselle* College Fiction Contest—tras el que recibió la carta del representante de Knopf en 1952—el *Poetry's* Bess Hokin Award y el primer lugar en el Festival de poesía de Cheltenham. Ninguno de ellos, sin embargo, goza del prestigio necesario para impulsar significativamente las ventas de este volumen en Estados Unidos, a pesar de que los esfuerzos de la editorial por usarlos como reclamo para los lectores.<sup>420</sup>

---

<sup>420</sup> Las escasas ventas no parecían preocupar a Alfred A. Knopf. No era la primera vez que uno de los libros que editaba generaba pérdidas en vez de beneficios, como explica John Tebbel: “Knopf intended to publish what he considered to be the best literature whether it sold or not” (373).

Ante la circunstancia de la co-existencia de dos paratextos de corte biográfico en esta edición de *The Colossus*, el carácter bibliográfico del presente análisis invita a preguntarse el porqué de esta decisión de Knopf. La respuesta podría estar precisamente en las diferencias entre paratextos internos y externos en el libro. La “Note about the Author” situada al final del poemario se encuentra protegida por la encuadernación en pasta dura de las agresiones externas a las que queda expuesto el texto en la solapa interior. Es este un espacio con mayor visibilidad para la mirada del lector, pero también más vulnerable y sujeto a las agresiones derivadas, por ejemplo, de ideas tan extendidas como que la sobrecubierta carece de valor en sí misma, o que su única función es preservar el libro. La decisión de Knopf de duplicar la información sobre Plath garantiza que, en caso de que la sobrecubierta sufra daños o sea retirada por el lector, esto supondría la pérdida de sólo una de las notas biográficas: la situada en la solapa interior. Lugar este donde la biografía de Plath comparte espacio con otros elementos como el nombre de la prestigiosa editorial americana donde soñaba publicar sus obras desde 1952 y el colofón del galgo en plena carrera diseñado por Dwiggings, símbolo de la compañía y del prestigio de los *Borzoi Books*.

#### 6.2.2 *The Colossus: edición en pasta blanda (paperback edition) Vintage Books 1968*

En tanto que hombre de negocios, Alfred A. Knopf fue también consciente de la creciente importancia de los libros publicados en formato de pasta blanda, especialmente populares entre el público lector tras la Segunda Guerra Mundial. Y aunque la historia de las ediciones en *paperback* en Estados Unidos se remonta al siglo XIX, como explican Ned Drew y Paul Sternberger:

The first grand attempt at serious paperback publishing was made by Charles Boni, who introduced Paper Books in 1929 (...) but a required subscription of twelve titles made marketing difficult and the project was short lived. The real impetus to make the modern

American paperback a mass marketing device arose in the 1930s. Close on the heels of Alan Lane's Penguin Books in England, publisher Robert de Graff, backed by Simon and Schuster, introduced a line of American paperbacks called Pocket Books in 1938, and had ten titles in print by the following year. At a cover price of twenty-five cents each, the books cost a fraction of hard covers of the day (...). Heavily marketed as cheap but respectable publications, Pocket Books set the stage for the development of the paperback as a mass medium than in the decades to come would attract the increasing attention of publishing houses. (38)

La inauguración en 1954 de Vintage Books, división de Knopf especializada en ediciones en pasta blanda, da respuesta a la enorme demanda de este tipo de libros, la cual había aumentado “dramatically with a wartime demand for soldier's reading materials and then with a burst of post-war consumerism” (Drew and Sternberger 38). Nos encontramos, por tanto, ante un nuevo contexto donde convergen la dimensión social y económica del libro: las transformaciones en los hábitos de consumo por una parte, la generación de beneficios y costes de producción por otra. En este marco cobra mayor sentido la siguiente reencarnación textual de *The Colossus*, publicada en el mercado americano bajo el sello de Vintage Books en 1968.

En los cuatro años transcurridos entre ambas ediciones, el interés de Knopf hacia Plath se ve reavivado por la muerte de la autora y la recepción de sus poemas póstumos por parte de la crítica. Como examinaré en mayor detalle en el capítulo dedicado a *Ariel*, entre 1964 y 1965 William A. Koshland y Judith B. Jones intentarán conseguir los derechos para publicar dicho poemario, pero la falta de acuerdo en las condiciones económicas que Hughes demanda hacen que Knopf pierda la oportunidad de publicar el poemario póstumo de Plath.<sup>421</sup> Ante la revalorización de los textos de Plath en los años posteriores a su muerte y el aumento de sus ventas, Knopf recurre a reeditar en 1968 la única obra que formaba parte de su catálogo y de la

cual conservaba derechos de publicación: *The Colossus*, cuyo regreso al mercado literario en *paperback* coincide con la publicación en Inglaterra de *Ariel* en formato similar por parte de Faber & Faber dentro de su serie *Faber's Paper Covered Editions*.

Conscientes de que la primera edición de *The Colossus* había supuesto unas pérdidas para Knopf de 1.420 dólares, esta vez se lleva a cabo una inversión menor, orientada a capitalizar el nombre de Plath tras el éxito alcanzado por *Ariel* en el mercado americano. El resultado es un libro que, aunque conserva en su interior gran parte de los rasgos que presentaba la primera edición, está muy lejos de su calidad en materiales y encuadernación. Como consecuencia, esta edición ofrece una experiencia de lectura muy alejada de la del *Borzoi book*, debido a las restricciones que el nuevo formato impone sobre el texto poético. He aquí la primera diferencia entre ambas ediciones: mientras que en 1962 el libro había sido editado en formato octavo, en pasta dura y con una sobrecubierta que lo protegía, ahora queda reducida hasta el dieciseisavo y con una cubierta mucho más frágil realizada en *paperboard* o cartón. A pesar de su fragilidad, estas nuevas portadas resultan claves para el presente estudio ya que, “unlike the dust jacket, the paperback book cover was an integral part of the book itself. While the paperback was never intended to have the longevity of the hard cover; its integral cover did eventually help encourage designers to think of the cover design as something more than a crass protective and marketing device” (Drew y Sterberger 40).

Se sitúa en el centro de esta conversación una nueva concepción de la cubierta en tanto que elemento determinante para definir y establecer la identidad del texto y de sus ediciones, si bien en las etapas más tempranas de la transición entre formatos “a book with an established visual identity as a hardback will probably keep the same cover in paperback” (Powers 9).

Las ediciones de Sylvia Plath confirman esta práctica, ya que los *paperbacks* de sus obras publicadas en la segunda mitad de los años sesenta mantienen intacto el vínculo entre las sobrecubiertas de las ediciones en pasta dura y las cubiertas en las ediciones *paperback*. También

---

<sup>421</sup> Anexo 97: Carta de Ted Hughes a Judith B. Jones, 19 diciembre 1964.

es así en Estados Unidos con la publicación de *Ariel* por parte de Harper & Row en 1966, si bien esta tendencia se rompe por primera vez en 1968, con la edición de *The Colossus* a través de Vintage Books. Como consecuencia, se cortan los lazos visuales que relacionan esta nueva edición con su predecesora en 1962 y se marca así también desde la perspectiva del diseño un nuevo comienzo para este poemario.<sup>422</sup>

El responsable de esta redefinición de la cubierta de *The Colossus* es ahora Joe del Gaudio, cuya propuesta se aleja de las decisiones de Vincent Torre y la influencia de W.A. Dwiggins para explorar la dimensión expresiva de la tipografía y sus posibilidades para reflejar el significado del título. El resultado parece confirmar que “the book cover based principally on lettering is capable of considerable range of expression (...) and reinforce the title.” (Powers 72). Por tanto, Del Gaudio elige una recreación visual de la figura del coloso—en tanto que símbolo central del libro—a través de columnas que se extienden desde la base de cada una de las letras del título, efecto que refuerzan el contraste y la alternancia de las letras en colores azul y anaranjado sobre el fondo blanco. La palabra “Colossus” se convierte en el núcleo semántico de la cubierta, una poderosa e imponente estructura vertical que domina todo su espacio y traslada a la portada la idea sobre la que se erige el poemario. Desempeña aquí la tipografía un papel fundamental: del Gaudio opta por usar Compacta, que diseñó Fred Lambert en 1963 y estaba considerada apropiada para títulos debido al impacto visual que producen su tamaño y grosor. Por otra parte, se puede apuntar que tanto la elección de los colores como la tipografía evocan las ediciones británicas: para la sobrecubierta de *Ariel* Berthold Wolpe había combinado en 1965 también el azul, rojo y blanco mientras que sólo un año después Shirley Tucker usó precisamente la tipografía Compacta para la primera edición de *The Bell Jar* por parte de Faber & Faber.<sup>423</sup>

Si prestamos más atención a la portada, encontramos otros elementos en la base de la estructura vertical que representa a la figura del coloso, relegados a un segundo plano a pesar de su importancia. Me estoy refiriendo más concretamente al resto del título del poemario y el

---

<sup>422</sup> Anexo 98: Portada, *The Colossus* (1968).



nombre de Plath, que se diferencian de la palabra “Colossus” por su disposición en el espacio, por la utilización del color blanco y, muy especialmente, por el uso de una tipografía distinta: esta vez, se trata de Univers diseñada por Adrian Frutiger en 1957 y que adquirió gran popularidad en los círculos de diseño durante la década de los sesenta. La tipografía de la portada se muestra así en mayor consonancia con las tendencias de la época, si bien el legado de Dwiggings se conserva en el interior de la edición, donde se mantiene el texto en Futura. De esta manera, parece establecerse una diferenciación entre el exterior y el interior del libro: el primero de estos aspectos es más cercano a la actualidad del mundo editorial americano, mientras que el segundo remite directamente a la edición anterior. Un contraste que queda patente en la portada, en cuya parte inferior el símbolo del Borzoi en plena carrera ha dado paso a un nuevo colofón: el sol de Vintage books.<sup>424</sup>

En cuanto a la contraportada, se mantiene la combinación Compacta-Futura, y la importancia del término *Colossus*, que mantiene un mayor peso visual.<sup>425</sup> Una vez más, la tipografía cumple la función de nexo al unir ambos lugares del libro al tiempo que mantiene la jerarquía establecida en la portada, donde el título de la obra se presenta como elemento principal. Además, la contraportada se convierte en el espacio al que se traslada el texto que ocupaba antes la solapa interior de la sobrecubierta. Así, tras la desaparición de este elemento, las editoriales encuentran un espacio alternativo en la contraportada del *paperback* para las opiniones de los críticos, cuya *auctoritas* resulta fundamental tanto en su función de orientar y guiar al lector, como en tanto que poderosa herramienta de *marketing* para aumentar las ventas del título, convenciendo al lector de su valor. A esto se sumará, además, que sus palabras contribuyen a dignificar las ediciones en rústica y a matizar los mensajes enviados por los códigos bibliográficos. Por último, en el caso concreto de esta edición de *The Colossus*, las citas de los críticos conforman un retrato de la recepción que obtuvo este poemario tras su primera

---

<sup>423</sup> Ver Anexo 99: Cubierta, *Ariel* (1965) y *The Bell Jar* (1966).

<sup>424</sup> Ver Anexo 100: Portadilla, *The Colossus* (1968).

<sup>425</sup> Ver Anexo 101: Contraportada, *The Colossus* (1968).

publicación en 1962, y que se resurge en la nueva edición de 1968 dentro de unas coordenadas muy diferentes: cuando Lowell había dibujado ya el perfil mítico de Plath en Estados Unidos, los debates sobre su carácter extremista o confesional se cruzan en el Atlántico, y la Crítica Feminista busca el lugar de Plath en su canon.

Como recordamos, en 1962 el marco crítico presente en los paratextos de la primera edición americana de *The Colossus* provenía de la prensa escrita británica. Para esta reedición de 1968 se recurre a reseñas publicadas en los medios de comunicación americanos entre 1962 y 1963: el único vestigio del ámbito británico es ahora la cita de Al Alvarez tomada de “The Poet and the Poetess” reflejo—una vez más—de la relevancia que Alvarez había adquirido en el panorama crítico y su condición de autoridad en Plath.<sup>426</sup> No obstante, estamos ante la última vez que una cita tomada de la reseña Alvarez se utiliza en una edición de *The Colossus* en Estados Unidos, ocasión marcada además por una modificación sustancial de sus palabras. En el texto que se reproduce en la portada podemos leer que “She [Plath] steers clear of feminine charm, deliciousness, gentility, supersensitivity and the act of being a poet”. Como recordamos, en la reseña original, Alvarez utiliza el término *poetess*, una elección que tiene su origen más inmediato en el contexto de su réplica a Bernard Bergonzi, pero que también responde a las tensiones de género existentes en la poesía de Plath apuntadas por estudiosas como Tracy Brain. Más allá de la razón por la cual el término femenino *poetess* haya sido sustituido por *poet* en el paratexto de 1968, el cambio entronca con aspectos integrales de la escritura de Plath, pero también en gran medida con la historia de su recepción.

Por otra parte, las citas de críticos americanos se recuperan para legitimar el texto y actualizarlo en un mercado muy diferente al británico. Y pese a que corresponden históricamente

---

<sup>426</sup> Como prueba de esto, en 1968 Alvarez publica *Beyond all this fiddle: Essays 1955-1967*, donde se recogen sus trabajos como crítico literario y periodista especializado en literatura. Los ensayos “Beyond the Gentility Principle” (1962) y “Sylvia Plath” (1963) se presentan en la primera sección de este libro. Su título está tomado del artículo “Beyond all this fiddle” publicado en *The Times Literary Supplement* en 1967, en el que podemos leer afirmaciones como la siguiente: “Just as Lowell’s poetry is an extension of the Romantic Agony into modern, analytical terms, so Sylvia Plath’s is a logical extension of Lowell’s explorations: she simply went further in the direction he had already taken. For her, it turned out to be a one-way street from which there was no going back. So she went to the extreme, far edge of the bearable and, in the end, slipped over” (17).

a un momento anterior a la muerte de Plath y la publicación de sus últimos poemas, el hecho de que en 1968 se produzca esta intersección entre la perspectiva confesional y la formalista, presente en la contraportada de *The Colossus* viene a corroborar la teoría de que ni la crítica, ni la creación de la imagen de un autor obedecen a esquemas lineales, eternos o inmutables.<sup>427</sup> Resulta muy importante destacar que la ausencia total de las fechas de las reseñas difumina las fronteras entre momentos de publicación y recepción, al tiempo que apuntala la ilusión de atemporalidad: los lectores de 1968 no son conscientes de que los juicios de valor de los críticos que leen en la contraportada de *The Colossus* se remontan a seis años atrás, algo que tampoco resulta relevante para las editoriales. Por el contrario, para el presente estudio, las fechas son esenciales, puesto que nos permiten avanzar en el laberinto crítico construido alrededor de Plath durante la década de los sesenta.

Junto con este elemento histórico, el vocabulario y terminología preservados en esta contraportada nos permiten llegar a comprender qué aspectos de la poesía de Plath eran los más valorados antes de que su biografía pasara a ser considerada la llave para la lectura y exégesis de sus textos. Por ejemplo, es importante subrayar que sólo una de las tres reseñas firmadas por críticos americanos que se incluyen en esta portada se publica antes de la muerte de la autora. Más concretamente en el otoño de 1962, cuando la reseña titulada “Responsibility” y que firma William Dickey aparece en la revista *Kenyon Review*.<sup>428</sup> Tras considerar el uso medido y meditado de las palabras y recursos poéticos por parte de Plath en aseveraciones como “Nothing is arbitrary. The words are there because they can be used, and for purposes of revelation, not concealment”, Dickey continúa “each passage establishes a consistent, personal tone of voice, with contributes to the individuality and unity of the poem”. Dicho de otra manera, el foco central de esta reseña es la efectividad del uso lenguaje dentro del engranaje del poema, sobre lo

---

<sup>427</sup> A este respecto, es necesario recordar también que la producción de un autor no responde siempre a una sola dirección o tendencia creativa. Los esfuerzos para que esto parezca así se deben a la necesidad de organizar, de ordenar, de crear una historia lineal de escuelas y movimientos, de grupos y generaciones de autores que queda luego legitimada en las páginas de antologías e historias de la literatura.

<sup>428</sup> <http://www.sylvia-plath.info/worksreviews.html>. Consultado el 3.3. 2014

que Dickey concluye que “the high praise that can be given to Miss Plath, as it can be given to any poet who seriously accepts his responsibility to himself, to the poem and to the reader”, frase que además de explicar el título de su crítica, revela paralelismos con la idea central de seriedad o *seriousness* alrededor de la cual Alvarez había articulado su reseña “The Poet and the Poetess” en 1960.

Las conexiones con el contexto británico no terminan aquí. Al contrario, siguen siendo evidentes en la cita que aparece en primer lugar en la contraportada, la más extensa de todas las que aquí se presentan y que firma Guy Owen. Publicada originalmente en *Books Abroad* en la primavera de 1963 en ella Owen refiere que *The Colossus* había sido ya publicado en Inglaterra, y confirma que: “Certainly, the praise bestowed on her by British critics is warranted”.<sup>429</sup> Para apoyar esta afirmación, Owen esgrime argumentos como la habilidad métrica y acertado uso de los recursos técnicos por parte de Plath, heredados de otras reseñas publicadas en Inglaterra en el periodo posterior a la aparición de *The Colossus*. Términos como *traditional forms*, *terza rima*, *rhymes*, *alliteration* o *assonance* remiten al legado modernista y el vocabulario propio del *New Criticism*, en una reseña que, sin embargo, aparece en la edición de 1968, en pleno momento confesional, un ejemplo más de la creación de la imagen de Plath a través de trazos divergentes que coinciden el mismo periodo de tiempo. Lo que es más, en términos de canonicidad, desde 1966 el nombre de Plath había sido reclamado como parte del panteón lírico americano gracias a su asociación con Robert Lowell. Resulta, por tanto, interesante que desde la contraportada de esta edición y esta reseña de Guy Owen se evoque el canon británico al destacar los vínculos que unen a Plath con el poeta galés Dylan Thomas (1914-1953), en tanto que “like Dylan Thomas, whom she resembles in other ways, she is not afraid of pushing alliteration and assonance to the breaking point”, una cercanía que prueba una vez más la pertenencia de Plath a los dos cánones literarios unidos por el mismo idioma y separados por el océano.<sup>430</sup>

---

<sup>429</sup> <http://www.sylvia-plath.info/worksreviews.html>. Consultado el 3.3. 2014

<sup>430</sup> En su entrevista con Peter Orr en octubre de 1962, Plath señala a Dylan Thomas como uno de los autores que formaron parte de su educación en el Smith College y como uno de los autores más influyentes en su poesía. Para

La última de las citas incluidas en esta contraportada pertenece a la reseña de *The Colossus* escrita por el poeta y traductor Richard Howard y publicada en la revista *Poetry* en marzo de 1963, sólo un mes después de la muerte de Plath.<sup>431</sup> Resulta sorprendente, pues, no encontrar referencia alguna a este hecho en todo su texto, en el que Howard ofrece un enfoque centrado en el uso expresivo de los recursos fónicos del lenguaje, como podemos leer en la contraportada del libro: “Sylvia Plath’s eye is sharp...and her wits responsive to what she sees. Se prefers, though, to make you hear what she sees, the texture of her language affording a kind of analogue for the experience she presents”. Así inicia Howard su reseña, un comienzo donde establece las líneas maestras de un análisis en el que profundiza en un aspecto de las composiciones de *The Colossus* merecedor de mayor atención: para Howard, la preocupación de Plath por la dimensión sonora de sus poemas resulta a veces excesiva, en tanto que “once in a while this concern for texture as the dramatization of experience blurs the poem’s movement or even its intelligibility” (Wagner-Martin, *Critical Heritage* 45). No obstante, a pesar de estos excesos, “in most poems what catches the ear is governed, checked, and we grasp what it is that she wishes us to know because of the way we hear it” (Wagner-Martin, *Critical Heritage* 45). En la opinión de este crítico la capacidad para transmitir y evocar desde la unión entre sonido y significado es la clave del talento poético de Plath: “the tenacity of her hard syllables is the measure of her success” (Wagner-Martin, *Critical Heritage* 46).<sup>432</sup>

Tres años después, Robert Lowell, en el párrafo que cierra su prólogo a *Ariel* destacará también que los poemas de *The Colossus* “were sombre, formidably expert in stanza structure, and had a flair for alliteration and Massachusetts’ low-tide dolor” (xvi), produciéndose así una

---

un estudio más completo de la relación entre ambos poetas véase Louis Simpson, *Studies of Dylan Thomas, Allen Ginsberg, Sylvia Plath and Robert Lowell* (1978).

<sup>431</sup> El lugar de Howe como autoridad literaria se confirmará en 1969 tras la publicación de su estudio crítico *Alone with America: Essays in the Art of Poetry in The United States since 1950* en la cual presenta un completo mapa de la poesía americana de postguerra.

<sup>432</sup> En su reseña, Howard apunta a un paralelismo entre los versos de Plath y los del poeta inglés George Crabbe (1754-1832), afirmación que no ha encontrado eco en la crítica posterior.

fascinante confluencia de paratextos procedentes de orígenes tan distintos como los espacios que ocupan en el libro.

Menos sorprendente es el hecho de que las dos ediciones de *The Colossus* estén unidas a través de las características internas del libro. Aunque parte del precio de la transición al *paperback* es la desaparición de aspectos como la hoja de cortesía, hay otros como la portadilla que permanecen igual, o que sufren variaciones mínimas. Este es el caso de la portada, en la que se han respetado su tipografía original y donde los cambios se concentran en el pie de página.<sup>433</sup> Se trata, en su mayoría, de cambios relacionados con la editorial. Al inicio de esta sección, referí que a partir de 1954 Alfred A. Knopf publica sus libros en pasta dura a través de una filial bautizada como Vintage Books que se convertiría en “a trade paperback home for its authors”.<sup>434</sup> El símbolo del perro Borzoi que identificaba a Knopf es reemplazado por el nuevo logotipo de Vintage Books: un sol dotado de rostro, una imagen con fuertes resonancias míticas que representa poder y divinidad en diversas culturas. Nos encontramos ante un cambio que también tiene su reflejo en el pie de la página, donde ahora podemos leer: Vintage Books- A division of Random House. El nombre de Knopf ha desaparecido por completo de esta edición de 1968, sustituido por el de Random House, editorial que nació en 1925 cuando Bennet Alfred Cerf y Donald Klopfer compraron la colección de clásicos Modern Library a Horace Liveright.<sup>435</sup> En 1927, Cerf y Klopfer anunciaron que la nueva editorial “was devoted to the creation and distribution in America of books of typographical excellence” (Tebbel 256).<sup>436</sup>

La adquisición de Knopf por parte de Random House puede explicarse, además de por cuestiones meramente financieras, desde este interés que Cerf y Knopf compartían por la excelencia en la realización de libros junto con el mutuo respeto que se profesaban. La unión de

---

<sup>433</sup> Ver Anexo 100: Portadilla, *The Colossus* (1968).

<sup>434</sup> <http://knopfdoubleday.com/imprints/-vintage>. Consultado el 6.03.2014

<sup>435</sup> John Tebbel explica así el nombre de esta editorial: “Cerf and Klopfer, whose tastes were centered for the moment on fine editions, which they collected and which were then enjoying a wave of popularity. They decided to branch out into luxury editions of their own— ‘at random’ as they say. That was the origin of the Random House name, which was launched officially under that title at the end of January 1927” (256).

ambas editoriales se hace oficial el 11 de abril de 1960.<sup>437</sup> Si bien la hoja de derechos de la primera edición de 1960 establece claramente que el libro había sido “distributed by Random House”, en 1968 podemos leer que este poemario de Plath fue publicado por Alfred A. Knopf Inc., y Random House Inc., aunque ya no se identifica al libro como un *Borzoi Book*. Por otra parte, no falta la referencia a la editorial británica William Heinemann, aunque no se menciona a Faber & Faber, quien había publicado en *The Colossus* en 1967, hecho representativo del cambio de fortuna de la obra de Plath en Inglaterra.<sup>438</sup>

En el resto del libro encontramos otros paratextos que sitúan esta edición en relación directa con la de 1962, como la dedicatoria a Ted Hughes, la lista de agradecimientos, el índice o la portadilla, que aparecen en el mismo orden y sin ninguna alteración.<sup>439</sup> El vínculo entre ambas ediciones se corrobora también a través de otros indicadores de naturaleza bibliográfica como la tipografía o la *mise en page*, a pesar del menor tamaño y márgenes de la página, especialmente notable en el caso de los márgenes superior e inferior, que son consecuencia de la reducción del libro del formato cuarto a dieciseisavo.<sup>440</sup> No obstante, existen otros paratextos que desaparecen en esta segunda edición, como el que aparecía en la página final bajo el título “A Note About the Author”, sustituido ahora por el texto situado en la solapa interior izquierda, en el que también se proporcionaba al lector información biográfica sobre Plath.<sup>441</sup> Puesto que en la sección anterior ya realicé un análisis comparativo de ambos textos, me gustaría subrayar ahora que la disminución de espacios obliga a reubicar paratextos en otros lugares del libro, como es el caso de las citas de los críticos, que pasan de la solapa interior a la contraportada, o una selección de

---

<sup>436</sup> Al igual que ocurriera posteriormente con Penguin Books en 1960 por la publicación de *Lady Chatterley's Lover*, Random House tuvo que defender por medio de un proceso judicial los derechos de publicación de *Ulysses* de James Joyce en 1932.

<sup>437</sup> El 20 de abril de 1960, Alfred y Blanche Knopf publicaron un “memorandum” para explicar los términos bajo los que se había realizado la fusión de ambas editoriales, aclarando además que “The essential condition on which all four of us agreed is that the firm of Alfred A. Knopf, Incorporated shall continue in the future as it has in the past as a separate and distinct imprint under the direction and editorial control of ourselves”(apud Tebbel 374).

<sup>438</sup> Ver Anexo 102: Hoja de derechos, *The Colossus* (1968).

<sup>439</sup> Ver Anexos 103: Dedicatoria, *The Colossus* (1968), Anexo 104: Lista de agradecimientos, *The Colossus* (1968), Anexo 105: Índice, *The Colossus* (1968) y Anexo 106: Portadilla, *The Colossus* (1968).

<sup>440</sup> Ver Anexo 107: “The Manor Garden”, *The Colossus* (1968).

<sup>441</sup> Ver Anexo 108: “A Note About the Author”, *The Colossus* (1968).

los mismos, lo cual conlleva la pérdida de la información que transmiten, como ocurre con la nota sobre el autor que clausuraba la primera edición americana de *The Colossus*. En mi estudio de ambas notas, señalé que su contenido era similar, aunque diferían en el orden en el que se presentaban los acontecimientos de la vida de Plath. Para la nueva edición, se prefiere el texto que presenta en su primera parte información de corte biográfico y cuya segunda parte se centra en la formación académica y los logros literarios alcanzados por Plath.

Desde el punto de vista histórico, una lectura comparada de los dos paratextos revela diferencias entre el texto que aparece en 1962 y el que aparece en 1968. Para comenzar, observamos que el tiempo verbal utilizado en la primera de sus secciones es el pasado, como consecuencia lógica de su muerte en 1963. Por tanto, la frase “where she now makes her home” se convierte ahora en “where she made her home after her college years until her death at thirty” y “She is married to the English poet Ted Hughes and they live with their young children in Devonshire” se reescribe ahora “She was married to the English poet Ted Hughes and they lived with their young children in Devonshire”. En cuanto a la segunda parte, el cambio más notable está en el último párrafo. Mientras que el texto de 1962 reza “Recently she received a Eugene F. Saxton fellowship to enable her to complete her first novel”, seis años después esta frase ha desaparecido por completo y el texto se cierra con la única referencia a *Ariel* que existe en toda la edición: “*Ariel*, a volume of verse, was published posthumously in 1966”. Se trata de un cambio que encuentra justificación en el hecho de que la novela en la que Plath se encontraba trabajando en 1962 no vería la luz en Estados Unidos hasta 1971, mientras que *Ariel* había significado su consagración poética en el canon americano.

### 6.2.3 *The Colossus: edición en pasta blanda (paperback edition) Vintage International 1998*

La última edición de este poemario reaparece en el mercado en mayo de 1998, exactamente treinta y seis años después de que Plath pidiera a Judith Jones y Aurelia Plath que le enviaran a Inglaterra las reseñas que aparecieran de *The Colossus* tras su publicación en Estados Unidos en



mayo de 1962. Como recordamos, dichas reseñas—muy influidas por la crítica británica—pasarían a formar parte del mapa paratextual de la segunda edición de esta obra en 1968, en un contexto en el Plath se ha convertido ya en sinónimo de autora confesional.

Esta identificación, que hunde sus raíces en el prólogo de Robert Lowell a *Ariel*, abre una vía a través de la cual el nombre de Plath no sólo se incorpora a la tradición literaria americana, sino también encuentra el éxito comercial dentro del mercado. Lowell y *Ariel* establecen las pautas para la posterior comercialización de las obras de Plath, por ejemplo, la ya mencionada identificación de su poesía como confesional. Sin embargo, será la conexión entre los poemas de Plath y su muerte (Brain, *Other Plath* 5) lo que atraerá más poderosamente la curiosidad y fascinación de los lectores hacia su poesía, atraídos por el “glamour of fatality [which] hangs over the name of Sylvia Plath” como lo describe Irving Howe en 1972.<sup>442</sup> Una conexión entre vida y literatura que se verá reforzada por la fotografía de Plath, incluida por primera vez en la edición americana de *Ariel*. Sin duda, la utilización de la imagen de la autora contribuirá en gran medida a las ventas del poemario, así como a la exégesis biográfica, primero de este volumen póstumo, y posteriormente de todo su *corpus*. A través de la fotografía se incorpora un elemento visual clave para perpetuar el aura mítica que acompañará al nombre de Plath: su rostro, el de una mujer joven y hermosa añade más *pathos* a la tragedia de su muerte.<sup>443</sup>

De este modo se inaugura una estrategia comercial tan efectiva como permanente: la presencia de la fotografía de Plath en las portadas de sus obras, así como en las de estudios críticos.<sup>444</sup> Esto deriva en una doble vertiente que afecta a la literatura como bien de consumo, pero también a los procesos históricos de formación de identidad autorial. En primer lugar,

---

<sup>442</sup> Este artículo fue publicado por primera vez en enero de 1972 en *Harper's Magazine* como reseña de la colección de poesía *Crossing the Water* (1972). Para un análisis más completo de este artículo en relación directa con el movimiento feminista, ver Janet Badia *Sylvia Plath and the Mythology of Women Readers*.

<sup>443</sup> Se trata de una fotografía tomada en 1957. Resultado de la misma sesión, existe otra imagen de Sylvia Plath sonriendo. No parece sorprendente que la segunda fotografía no haya obtenido mucha visibilidad, puesto que parece no reflejar la imagen de Plath como autora trágica. Para más información ver Badia *Private Detail, Public Spectacle: Sylvia Plath's and Anne Sexton's confessional poetics and the Politics of Reception*. Ver Anexo 109 para una comparación de ambas fotografías.

<sup>444</sup> Más concretamente, la fotografía de Plath que aparece en *Ariel* (1966) se convierte en una de las más conocidas y más usadas en las portadas de libros sobre Plath. Para una muestra de estas portadas, ver Anexo 110.

somos testigos de una de las formas más evidentes en las cuales Plath se convierte en una mercancía o *commodity* dentro del mercado literario, un proceso que enlaza con las estrategias de *marketing* orientadas a obtener mayores beneficios del texto en términos tanto económicos como simbólicos. En segundo lugar, y enlazando así con las teorías de Foucault sobre la construcción de la imagen del autor, el poder de evocación de su imagen contribuirá en gran medida a enraizar su mito en la memoria de los lectores, pero también a reforzar su percepción como autora-ícono o a “cult figure” (Badia, *Mythology of Readers* 48). El halo de fatalidad que se instala alrededor de la figura de Plath resulta además muy rentable para la capitalización del texto, más aún dentro de un contexto en el que el peso de la imagen en la composición paratextual de los libros y en su comercialización cobra cada vez mayor protagonismo, convirtiéndose en una pieza central dentro del engranaje de la conformación y fijación de la identidad autorial así como de la mercantilización del Plath y sus obras. Es dentro de este doble marco donde la última edición americana de *The Colossus* adquiere pleno sentido. Su diseño y los paratextos que presenta se sustentan en dos pilares fundamentales: los ecos de *Ariel* y la narración del aciago desenlace que sugiere la fotografía de Plath situada en su portada. Con la clara intención de aumentar las ventas del primer poemario de Plath, se recurre a sacar provecho del mito trágico existente a su alrededor, a través de un doble discurso visual y (para)textual que se desarrolla en diversos lugares del libro, dominados por la retórica del suicidio y la muerte.

El diseño de esta nueva—y hasta el momento, última—edición de *The Colossus* corre en 1998 a cargo de Megan Wilson, actualmente directora artística de Vintage International. Para su portada, Wilson escoge como elemento central una fotografía de Plath tomada durante su primera visita a Yorkshire a finales de agosto de 1956, que cuenta con la particularidad de no haber aparecido en portadas ni de obras de Plath ni de estudios críticos sobre ella.<sup>445</sup> Sin embargo, no estamos ante una imagen inédita ni totalmente desconocida para los lectores de Plath, ya que se había incluido entre las fotografías que ilustran la edición de cartas que Aurelia

Plath—con la autorización y aprobación de Hughes—agrupa bajo el título *Letters Home* (1975). Más concretamente, forma parte de la cuarta parte del libro, que cubre el periodo comprendido entre el 3 de mayo de 1956 y el 17 de junio de 1957. Es precisamente en las cartas que escribe Plath a su madre donde encontramos referencias a su viaje junto a Ted Hughes a Yorkshire, pocos meses después de su enlace el 16 de junio de 1956. En su misiva del 25 de agosto de 1956 Plath escribe que “I am actually looking extremely forward to going up to Ted’s wuthering-heights home next week” (*Letters Home* 268). La referencia a la novela de Emily Brontë no es, en absoluto, casual. Desde mi punto de vista, nos ofrece la clave para reconstruir el contexto original de la fotografía que adorna la portada de *The Colossus*.

Para Plath, los paisajes de Yorkshire están íntimamente asociados a la vida y la poesía de Hughes, pero también a la presencia y legado literario de las hermanas Brontë: el 2 de septiembre de 1956 se define como “a veritable convert to the Brontë clan” en otra carta a su madre donde define los parajes de esta región como “wild and lonely and a perfect place to work and read. I am basically, I think, a nature-loving recluse. Ted and I are at last ‘home’” (*Letters Home* 269). A este respecto, Heather Clark señala que:

Plath’s early description of the Yorkshire moors is colored by Emily Brontë’s *Wuthering Heights*; she told her mother that she and Hughes “are a happy Heathcliff and Cathy! Striding about in the woods and over the moors”. Plath re-read *Wuthering Heights* in Yorkshire and told her mother that she “really felt it this time more than ever” (LH 270). Yet, she must have understood that comparing herself and Hughes to the doomed protagonists of that novel was an ambiguous gesture. While her identification with Cathy and Heathcliff comprised a rejection of English gentility, she knew that obsession, misery and death awaited these literary doppelgangers. (*Grief of Influence* 101)

---

<sup>445</sup> Anexo 111: Portada de *The Colossus* (1998).

La fuerte identificación que Plath siente con los ecos literarios de los páramos de Yorkshire se ve incrementada tras la visita que realiza junto con Ted Hughes y su tío Walt a Top Withens, “a ruined farmhouse that, according to local lore, was the site of the original *Wuthering Heights*” (Clark 102). El día 12 de septiembre Plath anota en su diario sus impresiones tras la visita a Haworth y el Brontë Parsonage, así como ideas para dos historias relacionadas con *Wuthering Heights*—una de ellas titulada “Four corners of a Windy House”. Posteriormente, Plath relata a su madre dicha visita en una carta fechada el 28 de septiembre: “We spent one athletic day hiking ten miles over the moors and swamps over *Wuthering Heights*, where I did [a] sketch in the freezing wind. Saw museum of Brontës, things in the old Parsonage—incredible miniature children’s books of a magic kingdom they made up, in tiny print with exquisite, luminous watercolors (...) Will write article about it this week” (*Letters Home* 273).<sup>446</sup>

En estos lugares, Plath se encuentra frente a frente con la sombra y el mito de las hermanas Brontë, cuya canonicidad invita a considerar la relación que Plath establece con ellas, así como su diálogo literario con el misticismo que se cierne sobre los páramos de Yorkshire. Si situamos la fotografía de Plath sobre las coordenadas de un estudio sobre el canon, el hecho de que sea retratada posando junto con su máquina de escribir—su herramienta de oficio—en un lugar tan cargado de significado como estos páramos parece obedecer a un deseo de asimilarse con la tradición literaria británica que representan tanto las hermanas Brontë como Ted Hughes, pero sobre todo de auto-definirse como autora.<sup>447</sup> Y aunque resulta tentador hablar de una búsqueda y encuentro con sus “madres literarias”, sobre todo dada la relevancia de las hermanas Brontë y Sylvia Plath para la Crítica Feminista, considero que en este caso nos encontramos más ante una clara intención de Plath de reafirmar su condición de escritora frente al canon literario británico y frente a Ted Hughes. A este respecto, estimo más que acertado el trabajo que ha realizado Heather Clark en su estudio de los que denomina *moor poems* de Plath: “Two Views of

---

<sup>446</sup> Esta visita deja una profunda impresión en Plath, que realiza un dibujo del lugar. Ver Anexo 112: Dibujo de Plath del Brontë Parsonage.

<sup>447</sup> Anexo 113: Auto-representación: Plath como escritora.

Whithens”(1957), “The Snowman on the Moor”(1957), “Hardcastle Craigs”(1957) y “Wuthering Heights”(1961). En dicho estudio, Clarck afirma que en estos poemas Plath “gives voice to anxiety about her inability to integrate not just in the natural landscape, but, more specifically, with a British husband and a British literary tradition that may have seemed reflections of each other” (107).

Por otra parte, es importante mencionar aquí que también Ted Hughes incluye en su obra *Birthday Letters* un poema titulado “Wuthering Heights”, donde presenta su visión de la visita de Plath a los escenarios de la vida de las hermanas Brontë, inmortalizada en cartas, diarios, poemas y muy especialmente en la fotografía que nos ocupa. Desde la perspectiva de la distancia temporal y cayendo en la mitificación que propicia la memoria, Hughes hilvana el recuerdo de Plath a la presencia trágica de Emily Brontë, en palabras de Lucasta Miller: “His rewriting of the event recalls it only to look forward to her death, and to assimilate her to the fatalistic myth of the Brontës” (253). En gran medida, el poema de Hughes nos proporciona un paralelismo poético a la portada de la última edición americana de *The Colossus*, donde la fotografía de una joven y sonriente Plath se convierte en un *memento mori*, en el que confluyen poesía confesional y herencia romántica, suicidio y muerte; en palabras ahora de Christina Britzolakis: “madness and suicide become the *telos* and ultimate meaning of Plath’s career” (2). En esta edición además, los poemas de *The Colossus* se presentan cargados de malos presagios sobre el destino de Plath, destino que Hughes en su poema enlaza con el de Emily Brontë, sobre lo que Miller escribe que “Hughes’ reading of Plath’s connection with the Brontës creates a place for her both in his personal mythology and in the context of broader cultural myths (...) Personally, he used Top Withens, and its associations, via Wuthering Heights, with ghosts as a way to bring his dead wife back to life” (254).<sup>448</sup>

---

<sup>448</sup> A este respecto, merece la pena citar una vez más a Miller cuando apunta que: “Hughes and Plath may have contributed to the Brontës myth by weaving the supposed setting for Wuthering Heights into their writing, but they have too entered culture as mythic figures. Hovering between tragedy and soap opera, their story has become as legendary as that of the Brontës. Whatever their reality, in the public mind they have become the Cathy and Heathcliff of their generation” (250).

De todo esto se desprende que la visita a Yorkshire capturada en la fotografía que ilustra la portada de esta edición tiene importantes implicaciones relacionadas con el hecho literario: la reafirmación de Plath como escritora, su confrontación con el canon literario británico y la huella poética que esta visita deja tanto en su poesía como en la de Hughes. El resultado es un contexto histórico, biográfico y literario que proporciona significado a dicha fotografía, sin el cual la percepción y recepción de los lectores contemporáneos queda inevitablemente anclado a referencias e ideas recibidas sobre Plath, muchas de ellas ligadas a su muerte. Dicho de otro modo, el marco el marco mítico, de (re)construcción de imagen que comparten Plath y las hermanas Brontë se impone al marco histórico, aunque como matiza Miller a este respecto:

Yet the case of Plath also has a wider resonance, revealing that the cultural impulses which shaped the Brontës's afterlife are very much with us. Like theirs, her story has become a site of conflict (...) she has also, like the Brontës, been the subject of ideological appropriation: by psybiographers keen to pathologize her art, by feminist keen to claim her as a martyr, and by Ted Hughes, whose reading reveals the current currency of the image of the woman artist as the victim, rather than the controller of her creativity (254).

No podría expresarse de una manera más exacta la idea que apuntala la imagen de Plath en la portada de esta edición de *The Colossus*: sobre la fotografía de Plath, una franja negra evoca la idea de la muerte, mientras que el nombre de la autora en rojo crea un contraste visual que eclipsa el título del libro. Comprobamos así que la autora se ha convertido en el foco y reclamo principal de la portada, que capitaliza su mito, reforzándolo y proyectándolo en el futuro. A este respecto, es importante recordar que todo proceso mitificador implica una revisión del pasado, una re-escritura de los hechos donde la verdad histórica queda difuminada o se altera para acomodar las ideas o intereses del presente. Claro ejemplo de ello es la contraportada de esta

edición, donde encontramos dos tipos de paratextos diferenciados entre sí por el uso del color y por su disposición sobre dicho espacio.<sup>449</sup> En claro contraste sobre el fondo negro, las opiniones de los críticos en rojo refuerzan al párrafo situado en su centro, el cual presenta en color amarillo claro una *laudatio* del texto que deja entrever la modificación de la historia de *The Colossus* con fines comerciales. La estrategia de *marketing* es clara y tiene como objetivo principal asimilar este poemario lo máximo posible a *Ariel* por medio de un elaborado sistema de ecos intertextuales con la introducción de Robert Lowell.

Encontramos muestras de esto ya en la frase con la que arranca el párrafo, donde leemos que “With this startling, exhilarating book of poems, which was first published in 1960, Sylvia Plath burst into literature with the spectacular force and compression of a geyser”. En primer lugar, no se aclara que este poemario se publicó por primera vez en Inglaterra, donde—como he demostrado en capítulos anteriores—Plath obtiene un éxito moderado, que en ningún caso puede equipararse con la recepción de *Ariel* tras su muerte, mucho más cercana a la metáfora del géiser expulsando violentamente agua y vapor desde su interior. En segundo lugar, la llegada de Plath a la orilla poética americana con *The Colossus* pasó en gran medida desapercibida en 1962, hasta que la publicación de *Ariel* en 1966, la consagración por parte de Lowell y la publicidad que recibe por parte de revistas de gran tirada como *Time* propician un cambio de signo en su fortuna literaria. De nuevo, toda esta información de corte histórico resulta desconocida para el público contemporáneo, algo que la editorial usa para su provecho al manipular el pasado de *The Colossus* con el claro fin de aumentar sus ventas.

Otro aspecto que merece la pena reseñar en esta primera frase es la manera en que el uso de los adjetivos “startling” y “exhilarating” perfilan el horizonte de expectativas de los lectores, quienes esperarán de los poemas que les hagan experimentar sensaciones como la sorpresa o el asombro, especialmente al estar escritos por Sylvia Plath. Me gustaría subrayar aquí la fuerte

---

<sup>449</sup> Ver Anexo 114: Contraportada, *The Colossus* (1998).

conexión existente entre el horizonte de expectativas y la imagen autorial, una idea que subyace en todo este párrafo y a la que se regresa para cerrarlo: “the forty poems in *The Colossus* are early artifacts of genius that still possess the power to move, delight and shock”. Por una parte, la utilización de términos como “artifacts of genius” entronca directamente con el concepto del genio poético, pieza fundamental en el mito de Plath. Por otra, los intereses editoriales están detrás de la decisión de presentar estos poemas como composiciones capaces de provocar profundas emociones más allá de la frontera de lo racional, algo que nos trae claros ecos de la introducción escrita por Robert Lowell, donde encontramos las siguientes líneas: “There is a peculiar, haunting challenge to these poems. Probably many, after reading *Ariel*, will recoil from their first overawed shock, and painfully wonder why so much of it leaves them empty, evasive and inarticulate” (viii). La conexión entre ambos paratextos se hace así evidente. No obstante, no es la única coincidencia textual que surge de una lectura y análisis comparado. Lowell enumera algunos de los temas incluidos en *Ariel* del modo siguiente:

Suicide, father-hatred, self loathing—nothing is too much for the macabre gaiety of her control. Yet it is too much; her art’s immortality is life’s disintegration. The surprise, the shimmering unwrapped birthday present, the transcendence (...) and the lover, who are always waiting for her, are Death, her own abrupt and defiant death (viii).

Son estas líneas las que evoca esta edición de *The Colossus* por medio de la afirmaciones como: “In such classics as ‘The Beekeeper’s Daughter’ ‘The Disquieting Muses’ ‘I Want, I Want’ and ‘Full Fathom Five’, she writes about sows and skeletons, fathers and suicides, about the noisy imperatives of life and the chilly hunger for death”. Una vez más, las referencias al suicidio y la muerte se convierte en un poderoso reclamo para esta obra, al igual que la palabra “classics”, que refuerza en la mente del autor la situación canónica de Plath y su poesía.



El párrafo que acabo de analizar se encuentra enmarcado por tres citas en color rojo intenso, lo cual aumenta su impacto visual y atrae la mirada del lector. Si comparamos estas citas con las que aparecieron en ediciones anteriores, la primera diferencia evidente es su brevedad, ya que ninguna supera las dos líneas. En segundo lugar, el hecho de que el nombre de Al Alvarez ha desaparecido definitivamente del mapa paratextual americano y, finalmente, que sólo una de estas citas se refiere específicamente a *The Colossus*, ya que las otras provienen de un diferente contexto histórico-literario: el de la década de los setenta, cuando se publicaron en Estados Unidos *The Bell Jar* (1971) y el poemario *Winter Trees* (1972). Por su parte, la cita que sí está extraída de una reseña de *The Colossus* proporciona un claro nexo paratextual entre esta edición y la de 1968: se trata de las de Richard Howard, quien firma en marzo de 1963 la crítica del primer poemario de Plath para la revista *Poetry*. Puesto que ya analicé en profundidad las palabras de Howard en la sección anterior, me gustaría señalar ahora que la cita ha quedado reducida a la primera frase de la reseña, eliminándose así todas las referencias a la habilidad técnica de Plath. Sólo se considera relevante su capacidad de observación, descrita a través del adjetivo *sharp*. Nos encontramos ante un término que podría aplicarse también a los rayos láser quirúrgicos que menciona Richard Locke en su reseña “The Last Word: Besides *The Bell Jar*”—publicada en *The New York Times Book Review* el 20 de junio de 1971—la que pertenece la primera de las citas que aparecen en la contraportada de *The Colossus*: “Her poems have the hard, focused power of surgical laser beams; once read, they’re never forgotten we’re scarred”. Resulta evidente que esta cita sirve de aval crítico para la idea alrededor de la que se construye el párrafo central de la contraportada: que los poemas de Plath producen fuertes efectos en los lectores. Los poemas a los que se refiere Locke en su reseña no son, sin embargo, los incluidos en *The Colossus*: de hecho, Locke cierra dicha reseña con fragmentos de “Cut”, que considera paradigmático del poder de los versos de Plath y que, como recordamos, forma parte de *Ariel*. Una vez más, comprobamos que en esta edición se lleva a cabo una apropiación del discurso crítico y retórico que

corresponde a *Ariel* con unos fines comerciales y de manipulación de las expectativas de los lectores.

He mencionado anteriormente que tanto la cita de Locke como la de Oates pertenecen a un marco temporal muy diferente al de la publicación de *The Colossus*. Como ya expliqué en la sección 1.2 del presente estudio, durante los años setenta, el estudio de los textos de Plath está dominado por la Crítica Feminista, algo que genera el rechazo de algunos críticos masculinos:

Feminists' adoption of Plath as icon, to say nothing of the commercial success it propelled, presented a particular obstacle for those in the male literary establishment who wished to advocate for Plath's work: not only were feminists thought to privilege political interests over aesthetic ones, but also their association with Plath drew attention to her interest in popular or "low" forms of culture. (Badia, *Mythology of Women Readers* 42)

Estas tensiones, o "alchemy of anxieties", como las denomina Badia, quedan reflejadas en la frase que precede inmediatamente a las palabras de Locke que encontramos en esta edición: "But let's not make Sylvia Plath our sentimental heroine, our martyred poetess, our miserable harridan. Her poems have the hard focussed power of surgical laser beams; once read, they're never forgotten, we're scarred."<sup>450</sup> De este modo, su eliminación acarrea la pérdida de su marco histórico, que desaparece junto con la información sobre un momento clave en la recepción de la obra de Plath. Sin embargo, en los años noventa, la afirmación de Locke se pone al servicio de intereses comerciales y de un discurso de enaltecimiento de la poesía de Plath.

Algo similar ocurre con las palabras de Joyce Carol Oates que siguen a las de Locke, que se utilizan ahora para mantener la imagen mítica de Plath. Algo más de un año separa la reseña

---

<sup>450</sup> <http://www.nytimes.com/books/98/03/01/home/plath-last.html>. Consultado el 18.04.2014.

“One For Life, One For Death: *Up Country* by Maxine Kumin; *Winter Trees* by Sylvia Plath” en la de Oates analiza ambos poemarios de Kumin y Plath de la firmada por Locke sobre *The Bell Jar*. Y aunque ambas comparten un mismo contexto crítico-histórico, la reseña de Oates se caracteriza la utilización de una retórica que conecta la poesía de Plath con conceptos tan poderosos y sugestivos como el horror, la pesadillas o la muerte. Reproduzco a continuación el párrafo del cual se ha tomado la cita de Oates que se incluye en esta edición:

*Winter Trees* is Sylvia Plath’s last collection of poems, most of them contemporary with *Ariel* and *Crossing the Water*; the single most powerful work in the volume is “Three Women,” a radio play set in a “Maternity Ward and round about,” though all of the poems—those that are obviously not-quite-finished as well as those that are technically perfect—have that exquisite, heartbreaking quality about them that has made Sylvia Plath our acknowledged Queen of Sorrows, the spokeswoman for our most private, most helpless nightmares. Though we move on, as we must, to the inevitable next-phase of our personal and collective existence, we are nevertheless reminded of the horror we have somehow experienced, as children, as adults-not-quite-freed-of-childhood, whenever we read any poem of Plath’s. Her poetry is as deathly as it is impeccable; it enchants us almost as powerfully as it must have enchanted her.<sup>451</sup>

Es fácil reconocer aquí la frase presente en la contraportada de *The Colossus*, resultado de una más que evidente operación de edición y selección. Parece irónico que sus palabras se utilicen para promocionar el único volumen de poesía de Plath que Oates no menciona en su reseña, sin olvidar la evidente apropiación de un discurso que pertenece a otra colección de poemas, ya que la afirmación sobre los poemas de *Winter Trees* se traslada ahora a *The Colossus* para hacer creer a los lectores que en este poemario encontrarán composiciones que despertarán

en ellos sensaciones intensas. El dramático lenguaje de Oates, su énfasis en la conexión entre poesía y muerte, o poesía y encantamiento recuerdan a las siguientes afirmaciones de Robert Lowell en la introducción a *Ariel*: “ ‘Come, if you only had the courage, you too could have my rightness, audacity and ease of inspiration’. But most of us will turn back. These poems are playing Russian roulette with six cartridges in the cylinder” (viii).

La definición por parte de Alvarez primero y posteriormente Lowell de la poesía de Plath en estos términos extremos y letales, se perpetuará en gran parte de su exégesis y lectura, en su mito y también en los espacios de sus libros, desde donde ejerce su poder de sugestión sobre una nueva generación de lectores, transformando la imagen de *The Colossus* a través de una bien perfilada y beneficiosa estrategia de *marketing*. Dicha transformación afecta también al aspecto material de esta edición, que se distancia de su predecesora en términos de diseño de portada y contraportada. A pesar de que ambas son ediciones en *paperback*, su formato difiere en tanto que *The Colossus* reaparece en 1998 en el mercado americano en octavo. Desde el punto de vista de los paratextos externos, sólo la cita de Richard Howard enlaza esta edición con la de 1968. Sin embargo, las características internas de este libro evidencian el legado de ediciones anteriores, de modo que la genealogía queda plenamente restaurada.

Algunos de los elementos inmediatamente reconocibles son la tipografía Futura diseñada por Dwiggings y la decoración a base de líneas horizontales que estableció Torre, aunque las dos líneas que quedan reducidas a una y desaparecen los motivos florales que formaban parte de las ediciones de los años sesenta. Treinta años después, las diferencias se hacen más evidentes en ciertos paratextos internos como, la portadilla y la dedicatoria, en las que ha cambiado la disposición del texto y/o la tipografía, que pasa a ser Futura en minúscula.<sup>452</sup>

Sin embargo, el cambio más destacable se produce, sin duda, en la nota biográfica, que gana visibilidad al situarse en la primera página.<sup>453</sup> Si en 1962 quedaba relegada a la última página

---

<sup>451</sup> <http://www.usfca.edu/jco/oneforlifeonefordeath/>. Consultado el 20.04.2014.

<sup>452</sup> Ver Anexo 115: Portadilla, *The Colossus* (1998), y 116: Dedicatoria, *The Colossus* (1998).

<sup>453</sup> Ver Anexo 117: Nota biográfica, *The Colossus* (1998).

y a la solapa interior y en 1968 sólo aparecía al final del libro, ahora la información sobre la vida de Plath cobra una nueva importancia por diversas razones. Una de ellas es, por supuesto, la posición canónica de Plath dentro del sistema literario americano. Por otra parte, no debemos olvidar que la biografía de Plath actúa también como reclamo comercial, sobre todo en conjunción con la fotografía de la portada, con la cual se establece una interesante correlación imagen-texto. Si comparamos esta nota con las que aparecieron en ediciones anteriores, descubrimos que se ha optado por re-escribir la biografía de Plath, incluyendo esta vez datos que no constaban en los textos previos como por ejemplo la referencia a su suicidio el 11 de febrero de 1963, piedra angular del mito de Plath. Por otra parte, desde una perspectiva literaria debemos prestar atención a una omisión, a una ausencia significativa: aunque sí se mencionan obras de Plath como *The Bell Jar* o *Collected Poems*, no hay ninguna alusión a *Ariel*, título fundamental en su *corpus*. Por último, debemos señalar que esta nota se cierra con la mención del Premio Pulitzer otorgado a Plath en 1981, un hecho de gran peso canonizador y que sirve para certificar la calidad de su poesía a ojos de los potenciales lectores/compradores de *The Colossus*.

En cuanto al logotipo que encontramos en la base de la página, cobra pleno sentido dentro de un escenario editorial en expansión: desde la incorporación de Knopf a Random House en 1960, la casa editorial ha crecido hasta incluir “the imprints Knopf, Anchor, Everyman’s Library, Pantheon, Shocken and Vintage” (Drew y Sternberger 143). Más concretamente, en el pie de página de la portadilla así como en la hoja de derechos queda plasmada la filiación entre las editoriales.<sup>454</sup> Por su parte, en tanto que subdivisión de Vintage Books, Vintage International se caracteriza por estar “devoted to publishing the best writing of the twentieth century from the world over, Vintage International offers both classic and contemporary fiction and literary nonfiction in elegant paperback editions”.<sup>455</sup> Se mantiene así el legado de Alfred A. Knopf, aún presente en las ediciones contemporáneas de un título que pasa

---

<sup>454</sup> Ver Anexo 118: Hoja de derechos. *The Colossus* (1998).

<sup>455</sup> <http://commonplacebook.com/culture/literature/books/reading-lists/vintage-internal-catalog/>. Consultado el 20.04.2014.

a formar parte de su catálogo en 1962. El primer poemario de Plath, se encarna primero en la forma de un Borzoi book en 1962 para evolucionar posteriormente en formato *paperback* dentro del mercado americano.

## 7. TRAS LAS HUELLAS DE *ARIEL* (1960-1963)

El presente capítulo propone un recorrido a través de la génesis de *Ariel*, el poemario póstumo de Sylvia Plath publicado por primera vez en 1965. Sin embargo, se abandona la perspectiva histórico-literaria que caracterizó la reconstrucción del proceso de creación de *The Colossus* en el capítulo 5, para adoptar un ángulo de análisis más cercano a la crítica y la teoría. Por tanto, la composición de los poemas de *Ariel* sirve como hilo conductor de cuestiones relacionadas con el marco teórico de la presente tesis doctoral: el canon literario, la Crítica Feminista y muy especialmente consideraciones de naturaleza bibliográfica, en consonancia con las últimas tendencias de los *Plath Studies* que han recuperado para su estudio los manuscritos preservados en los archivos y bibliotecas. A esto se debe la posición destacada en las siguientes páginas de las aportaciones de críticas como Susan R. Van Dyne, Lynda K. Bundtzen y Tracy Brain, cuyos trabajos sirven como umbral hacia mi propuesta de estudio.

He dividido este capítulo en cinco secciones. La primera de ellas trata brevemente la desaparición de los diarios de Plath, hecho que hace aún más importante el testimonio escrito y material que son sus manuscritos. El resto de apartados siguen un orden cronológico y reflejan los años en los que Plath compuso los poemas de *Ariel*. He elegido situar las diferentes etapas en su escritura en las direcciones de Londres y Devon, donde Plath residió durante este periodo, de modo que cada uno de estos escenarios cobra significado simbólico a nivel biográfico y literario. Por tanto, la sección 6.2 cubre una primera etapa en Londres entre 1960 y 1961, cuando los primeros poemas surgen entre las paredes del pequeño apartamento de Chalcot Square donde residen Sylvia Plath y Ted Hughes. Posteriormente, en el apartado 6.3 se retrata el primer año en Court Green, la casa que el matrimonio adquiere en Devon y donde se trasladan en agosto de 1961. La sección 6.4, la más extensa de todo el capítulo, también se desarrolla en Court Green y cubre el final de su unión con Hughes así como la etapa de enorme creatividad que le sigue. Es durante este periodo, más concretamente en el mes de octubre de 1962, cuando Plath escribe la

mayor parte de los poemas que formarán el *corpus* de *Ariel*. El capítulo concluye con la sección 6.5, que coincide con los últimos meses de 1962 y los primeros de 1963, cuando Plath regresa a Londres con la firme intención de desarrollar su carrera como escritora y donde acaba con su vida el 11 de febrero de 1963.

## 7.1. De los diarios a los manuscritos

A diferencia de *The Colossus*, el periodo de gestación de *Ariel* es de poco más de dos años. En este tiempo tienen lugar también algunos de los hitos del mito de Plath: la separación de Hughes, su toma de conciencia definitiva como autora, la composición de poemas a un ritmo casi febril, que alcanzará su punto álgido en octubre de 1962, y su suicidio en Londres en febrero de 1963. Fiel al hábito adquirido desde su juventud de plasmar vivencias y pensamientos sobre el papel, Plath continuó escribiendo en sus diarios hasta los últimos días de su vida, por lo que uno de los primeros hechos que se constatan al intentar recuperar la génesis de *Ariel* es la enorme pérdida que supone la desaparición de estos dos últimos diarios. Una desaparición que Ted Hughes explica así en 1982:

[They] survived for a while after her death. They continued from where the surviving records breaks off in late 1959 and covered the last three years of her life. The second of these two books her husband destroyed, because he did not want his children to have read it (in those days, he regarded forgetfulness as an essential part of survival). The earlier one disappeared more recently (and may, presumably, still turn up). (*Winter Pollen* 177)<sup>456</sup>

---

<sup>456</sup> En una entrevista de 1995 para la publicación *The Paris Review*, Hughes afirma que “What I actually destroyed was one journal that covered maybe two or three months, the last months. And it was just sad. I just didn’t want her



Hughes, por tanto, se señala a sí mismo como el único responsable de la destrucción del “maroon-backed ledger’ which contained entries to within three days of Plath’s suicide” (Kukil *Journals* ix), una decisión en la que se pone de manifiesto el imposible equilibrio que intenta mantener entre su historia personal—se refiere a sí mismo como “her husband”—y su labor como editor. Nos encontramos, sin duda, ante una de las acciones más controvertidas de la gestión de Hughes sobre el legado de Plath y que, junto con alteración del manuscrito de *Ariel*, más ha enardecido a la Crítica Feminista. En el contexto de este discurso, las decisiones de Hughes sobre el *corpus* de Plath tienen una clara dimensión simbólica, como muestra del poder del patriarcado y la opresión a la que se enfrentan las mujeres: “Hughes silencing Plath, the man silencing the woman, substituting his interests for her voice” (Rose, *Haunting of Plath* 71).

Durante mucho tiempo, Hughes se ha esforzado en justificar sus actos como una medida desesperada para proteger a sus hijos y a sí mismo. Sin embargo, otras veces sus palabras dejan entrever también una fuerte ambigüedad, consciente de que “looking over this curtailed journal, one cannot help wondering whether the lost entries for her last three years were not the more important section of it. Those years, after all, produced the work that made her name. And we certainly have lost a valuable appendix to all her later writing” (“Plath and her Journals” 178). En un intento de reparar el daño causado, el 14 de septiembre de 1998, “a few weeks before his death, Ted Hughes unsealed sections of Plath’s journals that he had originally planned to keep locked until 2013, or for as long as Plath’s mother and brother remained alive (...) Once unsealed, these sections were published in Karen Kukil’s 2000 edition of the *Journals*” (Brain, “Plath’s letters and journals” 144).<sup>457</sup> El contenido de estos diarios es “Plath’s professional career as an instructor of English at Smith College, (...) a year as a writer in Boston, and her private therapy sessions with Ruth Beuscher” (Kukil, *Journals* ix).

---

children to see it, no. Particularly her last days” (<http://www.theparisreview.org/interviews/1669/the-art-of-poetry-no-71-ted-hughes>. Consultado el 31.10. 2014).

<sup>457</sup> Hughes había decidido que los diarios permanecieran sellados hasta el 11 de febrero de 2013, exactamente cincuenta años después de la muerte de Plath.

Resulta indudable que el destino de estos últimos diarios sigue siendo origen de debates y especulaciones, alimentadas además por el aura de misterio que los rodea y que los ha convertido en una pieza central en el mito de Plath. En cuanto al presente estudio, y como pudimos comprobar en el capítulo dedicado a la creación de *The Colossus*, las anotaciones de Plath en sus diarios son de gran valor para comprender su proceso creativo y su evolución como autora.

Han sobrevivido, sin embargo, otras fuentes de información que nos permiten recrear la gestación del poemario que supondrá la consagración definitiva de Plath en el panteón poético. Además de las aportaciones realizadas en los últimos años por críticos y especialistas, la mejor opción son, sin duda, los manuscritos conservados en el archivo del Smith College. Se trata además de un material de estudio más que acorde con el enfoque bibliográfico de la presente tesis doctoral ya que nos permite poner en valor los aspectos materiales y literarios de estos documentos a la vez que profundizar en la información que contienen.

La preservación de dichos manuscritos se debe en gran parte a la conciencia de Plath de la dimensión económica de la literatura. Lo que es más, a medida que crece el éxito de Hughes, ambos autores descubren que también sus materiales de trabajo pueden ser una importante fuente de ingresos. En una carta a su madre del 24 de junio de 1960, Plath escribe que Hughes “is out at a rare book dealer’s who is going to sell the manuscripts of his two books to the University of Indiana, we hope, for a few hundred dollars” (*Letters Home* 387).<sup>458</sup> En este nuevo mercado, los borradores de sus poemas adquieren un nuevo valor como producto con enorme potencial para generar beneficios económicos, dando lugar a una nueva actitud hacia materiales que anteriormente parecía fácilmente desechables, como Ted Hughes explica:

Around that time [September 1960] she started the habit of dating the final typescripts of each poem. On the two or three occasions when she modified a poem later, she dated the revision as well. From early 1962 she began to save all her handwritten drafts (which

up to that time she had systematically destroyed as she went along) and provisional final versions among these are usually dated as well. (*Collected Poems* 17)

Gracias a esta decisión de Plath de conservar los testimonios del proceso creativo de sus poemas ha sido posible obtener información de gran relevancia que, tal y como postula la Bibliografía Material, revela las importantes relaciones existentes entre texto y documento. Esta será, pues, la ruta principal que seguirá el presente capítulo para recuperar y reconstruir la génesis de la obra central del *corpus* de Plath.

## 7.2. Chalcot Square, Londres (enero 1960 - agosto 1961)

Las primeras huellas de poemas de *Ariel* nos llevan de nuevo a Londres en febrero de 1960, cuando Sylvia Plath y Ted Hughes acababan de instalarse en el número 3 de Chalcot Square.<sup>459</sup> En este lugar, donde en el año 2000 la institución English Heritage colocó una de sus placas azules conmemorativas, Plath escribe el poema más temprano de *Ariel*: “You’re”.<sup>460</sup> El embarazo de la autora impregna sus versos, al igual que ocurriera con la composición inaugural de *The Colossus* “The Manor Garden”, donde ya se anticipa la exploración de la maternidad que presentan no solo “You’re”, sino también “Morning Song” y “Balloons” (Hall, *Plath Revised* 52). En “You’re”, Plath recupera una estrategia formal y compositiva muy concreta utilizada ya en su poema de marzo de 1959 “Metaphors for a Pregnant Woman”: la acumulación de metáforas para representar el embarazo. Según Susan Van Dyne, “You’re” es “a manic riddle about pregnancy: the developing foetus is anticipated but never named (...) The poem moves through two stanzas of nine lines each with a manner at once exuberantly playful and deliberately

---

<sup>458</sup> En una carta escrita solo seis días después, Plath le cuenta a su madre que los manuscritos de Hughes se vendieron por 160 libras (450 dólares)(*Letters Home* 388).

<sup>459</sup> Ver Anexo 119: Número 3 Chalcot Square. Poemas escritos durante este periodo.

offhand” (*Revising Life* 144-145).<sup>461</sup> Se establece así un juego en forma de poema-adivinanza que evoca algunas de las composiciones de Emily Dickinson. Plath escribe “You’re” entre enero y febrero de 1960, fechas muy cercanas a la firma de su contrato para la publicación de *The Colossus*, volumen en cuya preparación centrará sus fuerza durante la primavera de 1960. Hughes recuerda así el efecto que esto tuvo en ella:

Once that contract had been signed, she started again, through with a noticeable difference. As before, a poem was always “a book poem” or “not a book poem” but now she seemed more relaxed about it, and made no attempt to find an anxious mothering title for the growing brood, over the next two years, until she was overtaken by the inspiration that produced the poems of the last six months of her life. (“Collecting Sylvia Plath” 172)

Poco después tienen lugar otros dos acontecimientos importantes en la vida de Plath: su hija Frieda Rebecca Hughes nace en abril, y en mayo Plath conoce a Al Alvarez, el influyente crítico que, aunque en ese momento ve en ella más a la joven esposa americana de Ted Hughes que a la autora, años después será el principal adalid de su poesía.<sup>462</sup> De hecho, tras su muerte, Alvarez afirmará en el homenaje radiofónico a Plath que “The real poems began in 1960, after the birth of her daughter Frieda. It is although the child were a proof of her identity, as if though it liberated her into her real self” (*Beyond Fiddle* 47).<sup>463</sup> Una idea donde se establece una abrupta

---

<sup>460</sup> Anexo 120: fotografía Frieda Hughes frente a la placa en Chalcot Square. Como explica Frieda Hughes en su introducción a *Ariel: The Restored Edition*, English Heritage había propuesto inicialmente situar la placa en Fitzroy Road (xv).

<sup>461</sup> Durante marzo de 1959, Plath cree estar embarazada. Finalmente el 20 de marzo anota en su diario “Cramps. Pregnant I thought. Not, such luck. After a 40-day period of hope, the old blood cramps and split fertility. I had lulled myself into a fattening calm and this was a blow” (*Journals* 474). Por aquel entonces Plath ya había escrito “Metaphors for a Pregnant Woman”, y Susan Van Dyne explica que “The 1959 poem focused on herself rather than the foetus and used metaphoric mastery as a defence against a feared loss of self-control” (*Revising Life* 191).

<sup>462</sup> Para una detallada descripción de como Al Alvarez recuerda este primer encuentro, ver *The Savage God* pp. 6-9.

<sup>463</sup> Ted Hughes refuerza esta idea cuando escribe que tras el nacimiento de Frieda “Once she had arrived so surely at her own centre of gravity, everything that happened to her or that she undertook, enriching and enlarging herself,

división entre los poemas anteriores a 1960 y los que escribirá después, entre los incluidos en *The Colossus* y los incluidos en *Ariel*, y que marcará el tono del discurso crítico alrededor de Plath durante las décadas siguientes.

En mayo de 1960 Plath también ve sus poemas en las páginas de distintas publicaciones: en Inglaterra “The Daughters of Blossom Street” aparece en el *London Magazine* y en Estados Unidos *The New Yorker* publica “Watercolors of Grantchester Meadows”. En esta misma época Plath celebra que la revista *Atlantic* ha aceptado de nuevo sus composiciones—una de ellos “The Manor Garden”—algo que no había resultado nada fácil, como podemos leer en la carta a su madre del 26 de abril de 1960:

Got a very nice letter from Edward Weeks at the *Atlantic* and have finally by doggedness broken through the Iron Courtain raised by Peter Davidson’s coming into power as Advisor of Poems. They accepted two—the best of the sheaf I sent, gratifyingly enough, one of them the first in my book and written to the baby while I was at Yaddo. I’ll get \$75 for each, which is nice. (*Letters Home* 380)

Una vez más, las misivas de Plath nos permiten vislumbrar el funcionamiento de las revistas literarias, donde los intereses personales y los juegos de poder priman tanto en la selección de los textos como la calidad de los mismos.<sup>464</sup> Plath refleja esta realidad en las siguientes líneas de la misma carta: “Knew Peter was behind my rejections—oddly enough—he fancies himself as a poet, as you know—but felt once he thought he’d shown off his power and

---

also enriched and enlarged her poetry. With the birth of her first child she received herself and was able to turn to her advantage all the forced of a highly-disciplined, highly intellectual style of education which had, up to this point, worked mainly against her but without which she could hardly have gone so coolly into the regions she now entered” (“Notes on the Chronological Order” 193).

<sup>464</sup> De acuerdo a las notas con las que Karen Kukil acompaña a su edición de los diarios de Plath, Peter Davidson fue un poeta americano con quien Plath tuvo una relación en 1955. En 1956 comienza a trabajar como editor en la *Atlantic Monthly Press*. Ambos hechos tienen un efecto negativo en la fortuna de los textos de Plath en esta revista. Por ejemplo, el 28 de septiembre de 1958 Plath escribe en su diario: “Sent, in spite of all, three stories to the Atlantic today. A kind of game, for of course Peter D will reject me. I’m sure he would not let Weeks publish a thing I

glory, he would find it difficult or pointless to keep rejecting my good things, and so it has come to pass” (*Letters Home* 380).

Los preparativos de su primer libro, junto con la llegada de Frieda, marcan un paréntesis en la producción poética de Plath, que se rompe el 27 de junio con el brevísimo poema “The Hanging Man”, tres días después del cocktail celebrado en Faber & Faber en honor a W.H. Auden al que me referí en la sección 5.1. Ted Hughes decide incluir esta composición en la versión de *Ariel* de 1965 al considerar que “[it] describes with only thin disguise the experience that made *Ariel* possible—a definite event at a definite moment” (“Publishing Sylvia Plath” 167).

No obstante, la experiencia a la que alude Hughes ya está presente en “The Stones”, composición donde—como vimos en la sección 5.3—él mismo identificará un nuevo tono y fuerza en la voz poética de Plath. Al igual que en “The Stones”, Roethke parece estar presente en los seis versos de “The Hanging Man”, si bien la crítica se muestra dividida a este respecto. Por ejemplo, Linda Wagner-Martin mantiene que su huella es palpable en un poema que define como “a kind of crystallization of a number of themes that Plath had attempted to write about in her impressive seven-part poem ‘Poem for a Birthday’ (...) electroconvulsive shock occurs in many of the segments” (*Literary Life* 63). Frente a Wagner-Martin, otras estudiosas como Diane Middlebrook defienden que Plath “abandoning the Roethkian voice (...) wrote ‘The Hanging Man’, which displaces the experience of shock treatment into the visual image of one of the cards in a tarot deck” (“Poetry of Plath and Hughes” 159).

La ambigüedad de Plath frente a los maestros poéticos es precisamente uno de los aspectos más destacados de “Magi”, otro de los poemas de 1960, en cuyo título se fusionan las figuras bíblicas con los modelos literarios que Plath había seguido hasta entonces. Jo Gill establece un interesante paralelismo entre esta composición y “The Disquieting Muses”, incluido en *The Colossus* en tanto que “in both poems a girl child is accompanied by ambivalent mentors or guides (...) while the ‘Magi’ themselves present the exact same inscrutable, blank, egg like faces

---

wrote” (*Journals* 510). Esto explica la alegría de Plath al haber conseguido que dos de sus poemas sean aceptados

seen in numerous other poems” (“*Colossus and Crossing*” 48). Los silencios parecen presagiar un alejamiento de las figuras que simbolizan sus referentes poéticos, anticipando la superación del legado modernista, como corrobora Jo Gill: “the borrowings from familiar mentors (Auden, Roethke, Robert Lowell) are now less frequent” (“*Colossus and Crossing*” 43). A pesar de que Ted Hughes decide eliminar “Magi” de *Ariel*, es importante reseñar aquí que este poema tuvo difusión tanto en el medio radiofónico como en el escrito. Plath selecciona “Magi” para el programa “The Living Poet” grabado el 5 de junio de 1961 y emitido el 8 de julio, y también lo envía a *The New Statesman*, que lo publica en octubre de 1961.

En febrero de 1961, Plath ingresa dos veces en el hospital. Primero el día 6 debido a complicaciones derivadas de un aborto natural y tres semanas después a causa de una apendicitis. En palabras de Diane Middlebrook: “this pair of events intensified her already acute awareness of her body, and mourning stimulated her imagination. During the period spanned by grieving and recuperation that winter, Plath wrote a handful of highly accomplished poems” (“Poetry of Plath and Hughes” 161). Entre estos se cuentan “Morning Song”, “Barren Woman” y “Heavy Women”, escritos entre el 19 y el 22 de febrero de 1961, y que han de considerarse “as connected, as longer works, as clusters and sequences composed of two or more texts rather than as numerous individual ones” (Brain, “Unstable Manuscripts” 21).

Estos tres poemas prefiguran la obra de Plath *Three Women* (1962) y están unidos por el tema común que es la maternidad, al igual que “You’re” o “Metaphors for a Pregnant Woman”, escritos algunos meses antes.<sup>465</sup> Y aunque Plath considera “Barren Woman” un *book poem* y lo selecciona para *Ariel*, la intervención de Hughes sobre el manuscrito retrasará a 1981 la publicación de este poema. Además de esto, otro de los aspectos más interesantes de “Barren Woman” son las oscilaciones que sufre su título; como indican Susan Van Dyne y Jo Gill, Plath

---

precisamente por esta publicación.

<sup>465</sup> Más concretamente y como explica Tracy Brain: “Although quite different in their verse forms, ‘Morning Song’ (February 19), ‘Barren Woman’ (February 21) and ‘Heavy Women’ (February 22) all operate through references to statues, museums and paintings. Together, they form a sort of rehearsal for the radio play Plath was to write one year later *Three Women* (March 1962)” (“Unstable Manuscripts” 21).

baraja llamar al poema “Night Thoughts” y “Small Hours” hasta llegar a su título definitivo. Y si bien no es de extrañar que Plath realice este tipo de cambios, sí es destacable que este poema aparezca en *Crossing the Water* (1971) como “Small Hours” mientras que en *Collected Poems* (1981) y *Ariel: The Restored Edition* (2004) sí que se titula “Barren Woman”. Estas oscilaciones y divergencias en el título del mismo poema demuestran, una vez más, la inestabilidad que aún existe en el canon poético de Plath.

Sin ninguna duda, el más importante de los tres poemas que Plath compuso entre el 19 y el 22 de febrero es “Morning Song”, que la misma autora escoge para abrir el arco poético de *Ariel*, decisión que Hughes respetará, convirtiéndose así en la composición inaugural de ambas versiones de la obra.<sup>466</sup> Existe además otra razón que hace este poema merecedor de mayor atención desde el doble enfoque bibliográfico y de influencia mutua entre Plath y Hughes. De hecho, encontramos aquí el primer ejemplo en *Ariel* de los procesos compositivos que compartían ambos poetas, de la manera en que buscan y encuentran inspiración en las palabras, temas e imágenes del otro a través de la lectura de sus borradores, textos o poemas ya terminados. Se establece y preserva así una larga conversación poética que sale a la luz a través de un análisis comparado de sus textos, pero también por medio del estudio de los documentos, de los materiales donde ambos escriben.

La llegada de Frieda a la vida de los dos poetas tuvo un claro reflejo en sus versos y da lugar a una rica red de relaciones entre poemas. De acuerdo a los estudios de Diane Middlebrook, Hughes comienza a escribir su “Lines to a New Born Baby” en el reverso de una copia mecanografiada de “Metaphors for a Pregnant Woman”, inspirándose en las metáforas de Plath. A su vez, Plath recupera algunas de las imágenes que Hughes utiliza en “Lines to a New Born Baby” y “To F.R at Six Months” para “Morning Song”, composición esta última que inspirará a Hughes “Full Moon and Little Frieda” (“Poetry of Plath and Hughes” 162).<sup>467</sup> Resulta aún más interesante que Hughes esbozara su “Full Moon and Little Frieda” detrás de



“Tulips”, otro de los poemas que Plath escribe a raíz de la experiencia de su estancia en el hospital (“Poetry of Plath and Hughes” 162).

El día antes de su intervención quirúrgica, programada para el 27 de febrero, Plath escribe a su madre una carta en la que encontramos las siguientes líneas:

As if to cheer me up, I got an airmail special-delivery letter from the *Atlantic*, accepting a 50-line poem I did as an exercise called “Words for a Nursery”, spoken in the person of a right hand, with 5 syllables to a line, 5 stanzas, and 10 lines to a stanza. Very fingery. I imagine that will bring in about \$75. I have started poems again and hope I can keep right on through my hospital period. (*Letters Home* 410)

Dos cuestiones aparecen claramente reflejadas aquí. La primera es la forma en que Plath piensa en sus composiciones en términos económicos, en una visión claramente utilitaria de la poesía. La segunda, la manera en que Plath se refiere a la composición que ha aceptado la revista *Atlantic* como “fingery”, o un mero “ejercicio”, describiéndolo en estrictos términos formales casi matemáticos, y en un tono que parece indicar que no solo está distanciándose de sus maestros literarios, sino también de la poética que ellos representan.

La experiencia en el hospital sigue presente en “Tulips” y “In Plaster”, poemas que Linda Wagner-Martin y Jo Gill coinciden en relacionar con “Morning in the Hospital Solarium”, composición muy anterior en cuyos versos Plath plasma su estancia en una institución mental en 1953, tras su primer intento de suicidio.<sup>468</sup> Este temprano destello de experiencia personal en su poesía encuentra posteriormente eco en los dos poemas del 18 de marzo de 1961, especialmente

---

<sup>466</sup> Plath enviará este poema a Al Alvarez y se publicará en el *Observer* en mayo de 1961.

<sup>467</sup> Ver Middlebrook, “The Poetry of Plath and Hughes: Call and Response” 162.

<sup>468</sup> Dicho poema será publicado en *Collected Poems*, incluido por Hughes en la sección que él mismo denomina “Juvenilia” y en la que se recogen los poemas de Plath anteriores a 1956. Sobre el valor de estas composiciones, Jo Gill considera que “The Juvenilia provide evidence of Plath’s long and intense apprenticeship and offer insights into the early seeds of some of her later concerns. For example, the challenge of assembling fragmented and statuesque figures, seen in ‘Touch and Go’ or ‘Gold Mouths Cry’ (CP 302), emerges later in *The Colossus*, while ‘Morning in the Hospital Solarium’ clearly anticipates later poems such as ‘In Plaster’ and ‘Tulips’” (*Cambridge Introduction* 30).

en “Tulips”, el cual Plath escogerá para su segundo libro.<sup>469</sup> Con respecto a la composición de “Tulips”, Linda Wagner-Martin explica que los manuscritos muestran a Plath trabajando primero con el título “Sickroom Tulips”, posteriormente con “Tulips in Hospital” y ya a partir del tercer borrador con el título definitivo (*Literary Life* 64).

Un dato más que interesante sobre estos manuscritos, y especialmente relevante para nuestro enfoque bibliográfico, es que Plath escribe este poema en un tipo de papel muy concreto y de característico tono rosa: el *memorandum paper* del Smith College.<sup>470</sup> La misma Plath explica en una anotación en su diario con fecha 5 de marzo de 1958 la conexión especial que siente hacia este material y el efecto casi místico que ejerce sobre su escritura: “Got a queer and most overpowering urge today to write, or typewrite, (...) on the pink, stiff, lovely-textured Smith memorandum pads of 100 sheets each: a fetish: somehow, seeing a hunk of that pink paper, different from all the endless reams of white bond, my task seems finite, special, rose-cast” (*Journals* 344).

Plath presenta “Tulips” en el *Mermaid Poetry Festival*, celebrado entre el 16 y el 23 de julio de 1961, como “occasioned quite simply by receiving a bouquet of red, spectacular tulips while convalescing in hospital” (*Spoken Word*), palabras que recoge una grabación anterior a la publicación en papel del poema en abril de 1962.<sup>471</sup> En esta breve introducción Plath no deja entrever las ambiguas asociaciones que para la paciente adquieren dichos tulipanes a lo largo de las nueve estrofas de siete versos yámbicos de las que está compuesto el poema. Por su parte, Ted Hughes considera “Tulips” un punto de inflexión en la obra de Plath: “[it] was the first sign of what was on its way. She wrote this poem without her usual studies over the Thesaurus, and on top speed, as one might write an urgent letter. From then on, all her poems were written this

---

<sup>469</sup> Sobre “In Plaster”, Ted Hughes anota que “Another poem, written at the same time and in almost identical form, published in *The London Magazine*, but not collected, the weaker twin of this one, was the monologue of a body completely, impatiently, enclosed in a plaster cast—which was the actual condition of a patient in bed near her” (“Notes on the Chronological Order” 193). Y, sin embargo, resulta interesante que *London Magazine* publicara este poema en febrero de 1962) junto con “Still Life” de Hughes.

<sup>470</sup> Ver Anexo 121: Smith College Memorandum paper.

<sup>471</sup> Esta lectura tiene lugar el 17 de julio de 1961. Para más información sobre el Mermaid Poetry Festival, ver Edward Butscher, *Sylvia Plath: Method and Madness* 271-212.

way” (“Notes on the Chronological Order” 193).<sup>472</sup> De esta forma, en tanto que voz y agente principal en la creación de imagen de Plath, Hughes la describe componiendo sus poemas laboriosamente y ayudándose del diccionario, un fuerte contraste con el método que—siempre de acuerdo al recuerdo de Hughes—Plath adoptará a partir de la primavera de 1961: una escritura rápida, urgente, dejándose llevar por una nueva e incontrolable inspiración, fijándose así una imagen de enorme poder mitificador. Durante años esta imagen de autor de Plath gozó de gran aceptación entre la crítica especializada puesto que encajaba bien con las ideas dominantes que distinguían entre la voz poética presente en *The Colossus* y en *Ariel*. En la actualidad, y gracias al análisis más amplio del conjunto de su poesía, se ha superado esta simplista doble imagen de Plath, si bien la fuerza del mito hace que aún perviva en la imaginación popular.

Entre marzo y julio de 1961, Plath termina “Insomniac”, “Widow”, “Stars over the Dordogne” y “The Rival”, composiciones entre las que solo selecciona la última para formar parte del *corpus* de *Ariel*.<sup>473</sup> Es interesante apuntar aquí que, en sus sucesivos borradores, “The Rival” consta de tres partes y que Plath finalmente decide descartar las dos últimas, las cuales Hughes incluirá en la sección de notas de *Collected Poems*. En cuanto a su exégesis, Ted Hughes lo define como “a poem left over from a series specifically about the woman in the moon, the disquieting muse” (“Chronological Order” 194), relacionando así esta composición con “The Disquieting Muses” incluida en *The Colossus*, a la vez que con la obra de Robert Graves *The White Goddess* (1948). Sin embargo, críticas como Linda Wagner- Martin se alejan de esta interpretación místico-mítica y apuntan que se trata de un poema sobre Olwyn Hughes, hermana de Ted (*Literary Life* 97).

---

<sup>472</sup> Ted Hughes regresará a esta idea en 1993 en su ensayo “Sylvia Plath’s *Collected Poems* and *The Bell Jar*” donde afirma que es en la primavera de 1961 cuando Plath encuentra su voz poética. Como apunta Linda Wagner-Martin: “His theory is that she had found that voice in 1959, with the writing of the Johnny Panic Story, but that the complexities of her life—change of country, home-building, birth and infancy of her first child?—interfered so that it was not until 1961 that she was able to resume that voice in her writing” (*Literary Life* 70).

<sup>473</sup> “Insomniac” (compuesto en mayo de 1961) resultará ganador del Guinness Poetry Award y fue incluido en el *1960/1961 Guinness Book of Poetry* y en el *Handbook of the Cheltenham Festival of Literature* en 1962 (Steinberg 91). Plath donará los manuscritos de este poema a la Biblioteca Británica, lugar canonizador por excelencia de las letras británicas.

La primera etapa de Plath en Londres llega a su final en agosto de 1961. Desde su traslado a Inglaterra, Plath había conseguido publicar *The Colossus* allí y el contrato que había firmado con Knopf garantizaba la llegada de este título también al mercado literario americano. A las apariciones en programas de la BBC como “Two of a Kind: Poets in Partnership” o “The Living Poet”, grabados respectivamente en enero y junio de 1961, hay que añadir la participación en festivales de poesía y la publicación de sus poemas en revistas literarias.

De hecho, en junio seis de sus poemas aparecen en la revista *London Magazine*: “Zoo Keeper’s Wife”, “You’re”, “Small Hours” [Barren Woman], “Parliament Hill Fields” “Whitsun” y “Leaving Early”.<sup>474</sup> Plath, embarazada de su segundo hijo, acaba de adquirir junto con Hughes Court Green, una propiedad situada en la pequeña localidad de North Tawton donde se mudan en agosto de 1961.

### 7.3. Court Green, Devon (septiembre 1961 - octubre 1962)

Las cartas que Plath dirige a su madre durante septiembre de 1961 están repletas de detalles sobre su vida en Court Green.<sup>475</sup> Una vida en medio de la campiña inglesa que también encuentra lugar en sus poemas: las primeras composiciones de Plath en su nuevo hogar de Devonshire son “Wuthering Heights”, “Blackberrying” y “Finisterre”, todas “remembrances of landscapes: West Yorkshire, the coast of Devon and Brittany in France” (Steinberg 97). Y, sin embargo, ninguno de estos poemas alcanzará las páginas de *Ariel*. Entre el 21 y el 22 de octubre, cinco días antes de su cumpleaños, Plath escribe “The Moon and the Yew Tree”, composición que sí será incluida en su poemario, antes de sumirse en un silencio poético que durará hasta abril de 1962.

El origen de “The Moon and the Yew Tree” se encuentra en las listas de temas que Hughes solía confeccionar para ayudar a Plath a superar sus periodos de bloqueo creativo. Los

---

<sup>474</sup> <http://www.sylvia.plath.info/publications.html>. Consultado el 1.11. 2014.

archivos del Smith College preservan “lists of poem subjects assigned by Hughes, in his handwriting, with Plath’s annotations or dots by many of them, indicating that she had tried, for example ‘Moon & Yew’ (recognizable as ‘The Moon and the Yew Tree’)” (Bundtzen, *Other Ariel* 63).<sup>476</sup>

A partir de la sugerencia de Hughes, Plath compone un poema donde se percibe tanto la influencia de su marido como su creciente admiración por el autor americano W.S. Merwin.<sup>477</sup> El resultado es un texto donde la luna reina sobre un paisaje psíquico-onírico dominado por el tejo, árbol tradicionalmente presente en cementerios y asociado con la muerte que, como afirma Plath en un programa de la BBC:

[It] stood squarely in the middle of my poem, manipulating its dark shades, the voices in the churchyard, the clouds, the birds, the tender melancholy with which I contemplated it—everything! I couldn’t subdue it. And, in the very end, my poem was a poem about a yew tree. The yew tree was just too proud to be a passing black mark in a novel. (*Collected Poems* 292)

Plath regresa a la ominosa figura del tejo en “Little Fugue”, primer poema que escribe tras el primer difícil invierno de 1961 en Court Green y el nacimiento de su hijo Nicholas Farrar Hughes el 17 de enero de 1962. En febrero *London Magazine* publicó “In Plaster” de Plath y “Still Life” de Hughes, en el mismo número que incluye “Context”, una sección especial a la que diversos autores contribuyen con “a fifteen-hundred-word *ars poetica*. (...) Both Plath and Hughes

---

<sup>475</sup> Ver Anexo 122: Court Green, Devonshire (1961-1962).

<sup>476</sup> El mismo Hughes recuerda que cómo surgió la inspiración para este poema: “Opposite the front door of our house stands a church. Early one morning, in the dark, I saw the full moon setting on a large yew that grows in the churchyard, and I suggested she make a poem of it. By midday she had written it (...) And I had no doubt that this was a poem, and perhaps a great poem. She insisted that it was an exercise on the theme” (“Notes on the Chronological Order” 194).

<sup>477</sup> Como recordamos, Plath había incluido a Merwin en el suplemento de poesía *American Poetry Now!* editado para la revista *Critical Quarterly*.

presented commentaries they had written back in the fall” (Alexander, *Rough Magic* 270). Estos breves textos reflejan horizontes poéticos ahora muy distintos en la escritura de ambos: “Hughes tried to explain how poets grow as artists (...) Plath set out in her essay to pinpoint recent political trends that most affected her thinking” (*Rough Magic* 270).

Durante enero y febrero, Plath acaba su primera novela *The Bell Jar* y dedica gran parte de marzo a completar la obra de teatro radiofónica *Three Women* para el “Third Programme” de la BBC.<sup>478</sup> Plath regresa a la poesía en abril de 1962, si bien, como explica Diane Middlebrook:

For when Sylvia Plath chose, at this moment of postpartum re-entry into her professional life, to write about experiences that were distinctively specific to women, she had begun loosening the hold of her lifelong dependence on mentors: the male teachers she had strived to please, the male writers that had formed her literary taste and the man she had married believing his prowess would always put him miles ahead of her as an artist. (“Poetry of Plath and Hughes” 165)

Otro de los cambios que marcan esta nueva etapa afecta directamente a los soportes materiales de los poemas, ya que a partir de abril de 1962 Plath decide fechar y guardar todos los manuscritos de sus composiciones, hecho especialmente relevante dentro del marco del presente estudio. En su introducción a *Collected Poems*, Ted Hughes ofrece una breve descripción de estos documentos: “some of the handwritten pages are aswarm with startling, beautiful phrases and lines, crowding all over the place, many of them in no way less remarkable than the ones she eventually picked out to make her final poem” (17). Íntimamente relacionado con cuestiones materiales está también el hecho de que en este periodo Plath recibe el envío de *memorandum paper* rosa del Smith College que había solicitado a su antiguo profesor Alfred Young Fisher algunos

---

<sup>478</sup> Ver Anexo 123: Segundo borrador de *The Bell Jar* (1961)

meses atrás, cuando además le confesó que estaba sufriendo una etapa de bloqueo y que creía que este tipo de papel podía ayudarla a escribir de nuevo (Kroll 45).<sup>479</sup>

Constituye este un claro ejemplo de la importancia del soporte del texto y de la enorme carga simbólica que este tipo de material tiene para Plath: “writing on the pink bond seems a fetishistic appropriation of the authority the Smith English department faculty once represented for her” (Van Dyne, *Literary Life* 8).<sup>480</sup> La llegada de este envío de papel, que representa la legitimación de su poesía por parte de su *alma mater*, coincide con el regreso de Plath a los textos en verso y será precisamente en estas hojas rosas donde escribirá sus nuevos poemas. Diane Middlebrook lo explica de la manera siguiente:

During early April (...) Plath wrote several poems in which she appears to be slowly waking up, as if from a lingering sleep, and feeling around the disturbances, grasping them in imagery. In the five days between April 2 and 7, she rapidly produced a run of extraordinarily accomplished poems: “Little Fugue”, “An Appearance”, “Crossing the Water”, “Among the Narcissi” and “Pheasant”. (*Her Husband* 162)<sup>481</sup>

Hughes considera estas composiciones “unique in her work (...) and maybe it was this achievement, inwardly, this cool, light, very beautiful moment of mastery, that enabled her to take the next step” (“Plath and her Journals” 187). Para Plath, por el contrario, ninguno de estos poemas es un *book poem*, decisión que Hughes modifica al incluir “Little Fugue” en el *Ariel* de 1965. Se trata esta de una composición que la crítica ha estudiado sobre todo desde el enfoque psicoanalítico. Por ejemplo, de acuerdo a Christina Britzolakis, en los versos de “Little Fugue”

---

<sup>479</sup> Alfred Young Fisher es el profesor al que Plath le dedica su primer manuscrito poético *Circus in Three Rings*.

<sup>480</sup> Durante su etapa como profesora en el Smith College durante 1958, Plath se había apropiado de grandes cantidades de este papel. Escribe en su diario el 3 de marzo de 1958 que “[I] have already robbed enough notebooks from the supply closet for one and 1/2 drafts of a 350 page novel. Will do it.” (*Journals* 344)

<sup>481</sup> Tracy Brain apunta que Plath escribe “Among the Narcissi” detrás de *The Bell Jar* (*Other Plath* 151).

aparece una más de las “many depictions of the obsessively mourned and fantasized father figure, including ‘The Decline of Oracles’ ‘Berck-Plage’ y ‘Daddy’” (“Conversation” 171).

Lynda K. Bundtzen, por su parte, identifica en el sujeto lírico de “Little Fugue” rasgos del complejo de Electra, algo que tiende puentes hacia poemas anteriores como “Full Fathom Five”, “The Beekeeper’s Daughter” “Electra in Azalea Park” o “The Colossus” y que prefigura “Daddy” en tanto que “the speaker of ‘Little Fugue’ is frustrated by the dead father’s silence in her memories of him. She can see his voice, but not hear him, and what she sees is ‘Gothic and barbarous, pure German’ anticipating the Nazi’s father ‘obscene gobbledygook’” (“Plath and Psychoanalysis” 40-41).

Días después de terminar “Pheasant”, Plath comienza a trabajar en el último de los denominados “Tree Poems” y una de las composiciones más importantes de este periodo, “Elm”, que cobra su forma final tras 21 páginas de borradores.<sup>482</sup> Inicialmente titulado “The Elm Speaks”, en los manuscritos del poema Plath recupera un fragmento poético anterior donde encuentra “a premature crystallization out of four densely crowded pages of manuscript. In her next attempt, some days later, she took them up and developed out of them the final poem ‘Elm’” (Hughes *Collected Poems* 291).<sup>483</sup> Las palabras de Hughes nos acercan a este momento de creación y nos guían a través de los manuscritos de Plath fechados entre el 12 y el 19 de abril, algunos de ellos escritos en el reverso de páginas de *The Bell Jar*:

The manuscript of this piece reveals how she began it in her usual fashion, as another poem of the interlude, maybe a successor to “Pheasant” (the actual pheasant of the poem had flown up to the actual elm), and the customary features began to assemble.

But then we see a struggle break out, which continues over several pages, as the lines try to take the law into their own hands. She forced the poem back to order, and even got a

---

<sup>482</sup> Para un estudio de la presencia de lo sublime en los “Tree Poems” ver Sally Bayley “The trees of the mind are black, the light is blue: sublime encounters in Sylvia Plath’s ‘tree poems’” en *Representing Sylvia Plath*.

<sup>483</sup> Ted Hughes incluye este fragmento en sus notas a los poemas de Sylvia Plath en *Collected Poems* p. 292.



stranglehold on it, and seemed to have won, when suddenly it burst all her restraints and she let it go (“Plath and her Journals” 188).

Esta recreación animista del nacimiento del poema esconde una proyección de la filosofía poética de Hughes sobre la escritura de Plath, pero también en la representación del nacimiento de la voz de *Ariel* que, según Hughes, “emerged in full, out of the tree” (“Plath and her Journals” 188). Según las aportaciones de Lynda K. Bundzten, Hughes vuelve a explicar esta transformación a través las *Metamorfosis* de Ovidio, más concretamente desde el intertexto clásico de la historia de Mirra y Cíniras:

Myrrah’s transformation into a tree weeping myrrh converges with Hughes’s interpretation of Plath’s ‘Elm’ where she assumes this voice to give figurative expression to her experience of shock treatments. (...) Like Hughes’s Adonis in the Tales, conceived by Myrrah after spending several night with her father, Cinyras, Plath’s *Ariel* persona is, in his interpretation, the fruit of an incestuous bonding with her father in a classical underworld, followed by a strange metamorphosis. (*Other Ariel* 213-214)

Ciertamente, la reelaboración mítica que realiza Hughes es muy significativa dentro del engranaje de la leyenda de Plath, donde la figura del padre es una pieza central. Además de esto, Hughes marca el inicio de una nueva etapa en la evolución poética de Plath a partir de un poema que:

Is explicit in its acknowledgement of, and more importantly its struggle with, trauma and despair. Where in other poems the speaker’s sense of fragmentation and dissolution are projected on to external objects (the disturbed mirror of “The Couriers”, for example),

here they are internalized by the tree/self which breaks up in pieces” (Gill, *Intro to Plath* 56).

Nos encontramos, por tanto, en un punto de inflexión en la obra de Plath. Ted Hughes es testigo de esto, y afirma a Aurelia Plath en una carta el 1 de mayo de 1962 que “[Sylvia] is writing very well, which seems to be the main thing. (...) She is developing her own way & soon will be a considerable genius” (*Letters of Hughes* 197). Algunos días después, en otra carta, escrita el 14 de mayo—el mismo día que *The Colossus* se publica en Estados Unidos—Hughes escribe que “Sylvia is beginning to produce some really permanent poetry” (Middlebrook, *Her Husband* 158).

Este desarrollo coincide además con un significativo cambio en el equilibrio de la balanza creativa entre los dos poetas y que Diane Middlebrook explica en los siguientes términos:

Within the ongoing tight compatibility of their creative partnership, a change was shaping that spring, a change that began to surface in Plath’s poems. April and May 1962 are the dates in Plath’s *Collected Poems* in which it can be witnessed the sudden, unaccountable emergence of her later style: “Elm” (April 19), “The Rabbit Catcher” and “Event” (both May 21) and “Apprehensions” (May 28). In this extreme, clenched, concision of metaphorical thought travelling in short stanza bursts. (“Creative Partnership” 261)

Dichos cambios en la relación poética de Plath y Hughes son reflejo de la distinta situación en que se encontraban ambos a nivel profesional. Mientras el primer libro de Plath, *The Colossus*, había pasado casi inadvertido en Estados Unidos, los dos primeros poemarios de Hughes “had brought him respect and adulation in the literary community; his children’s books and the BBC broadcast had expanded his popularity. (...) In fact, Hughes yielded so much power

that on his recommendation alone, a whole career could be made—or resurrected” (Alexander, *Rough Magic* 279).<sup>484</sup> Por otra parte, también los problemas matrimoniales encuentran un lugar en los versos de Plath, como demuestran “Event” y “The Rabbit Catcher”, que Plath escribe en mayo.<sup>485</sup> El fuerte contenido personal de estas composiciones se ve refrendado por el mismo Ted Hughes en una carta a Anne Stevenson en noviembre de 1989: “She never did anything that I held against her. The only thing I found hard to understand was her sudden discovery of our bad times (‘Event’ ‘The Rabbit Catcher’) as subjects for her poems” (Malcolm 143).<sup>486</sup>

No obstante, y a pesar de tratarse de dos composiciones claramente interconectadas, Plath optará por incluir únicamente “The Rabbit Catcher” en su nuevo poemario, si bien Hughes lo suprimirá del manuscrito por considerarlo demasiado personal y agresivo. Más allá de sus circunstancias de publicación, “The Rabbit Catcher” ha gozado de gran atención crítica como parte de una interesante conversación literaria e intertextual. Para empezar, el poema de Plath es “a response to a couple of poems by Lawrence ‘Rabbit Snared in the Night’ and ‘Love on the Farm’”(Middlebrook, “Creative Partnerships” 263).<sup>487</sup> Sin embargo, Plath no rinde ahora homenaje al maestro, sino que se distancia de él y de su legado: “‘The Rabbit Catcher’ is as much a poem about her dread of losing her love for Hughes as it is about her hostility to the literary masculinity she used to idealize” (Middlebrook “Creative Partnerships” 264).

Una masculinidad literaria y canónica que representa la figura de Lawrence, pero también la de Hughes, por su imaginaria poética pero también por su posición de poder, en palabras de

---

<sup>484</sup> La recepción de este poemario en su país natal no fue la que Plath esperaba. De acuerdo a los datos que ofrece Paul Alexander: “In May, June, July and August, only one review appeared—in *Library Journal*. In August, *The Christian Science Monitor* and the *New York Herald Tribune* mentioned the book briefly in round-up pieces. Eventually, in the fall, three more notices appeared—in the *Kenyon Review*, *The Hudson Review* and the *Charleston Miscellany*. That, however, would be it. *The Colossus* was never reviewed in *The New York Times*, *The New York Times Book Review*, or any other major city newspaper—not the Chicago papers, the *Washington Post*, the *Los Angeles Times*, not even—and this was most surprising—Plath’s hometown newspapers, *The Boston Herald* or *Globe*” (*Rough Magic* 278).

<sup>485</sup> Ambos poemas son la respuesta de Plath a la visita de David y Assia Wevill a Court Green.

<sup>486</sup> Como indica Lynda K. Bundtzen: “Beginning with ‘The Rabbit Catcher’ (...) Plath moves in a different poetic direction. As her biographer Anne Stevenson remarks: ‘For the first time (...) Sylvia was using her own husband and offspring for material in a confessional way’ (244) and in a way that Ted Hughes would find ultimately ‘humiliating’” (*Other Ariel* 49).

<sup>487</sup> Middlebrook apunta además que fue precisamente Hughes “who put into Plath’s hands these poems about the erotic pleasure of hunting rabbits, when he presented her with the three-volume set of Lawrence’s poetry in February 1960 to celebrate the signing of the contract for her first book of poems *The Colossus*”.

Lynda K. Bundtzen: “their marriage was a collaboration of two writers, but an unequal one, in which Hughes’s early success ensured his dominant position” (*Other Ariel* 63). Se conjugan, por tanto, subtextos literarios y de política sexual, a los que Ted Hughes contribuye al escribir “The Rabbit Catcher”, su réplica al poema de Plath incluido en *Birthday Letters*: frente su retrato como sádico cazador que Plath dibuja en sus versos, Hughes se redefine a sí mismo en un “revisionary act of self defence” (Clark, *Grief of Influence* 232).<sup>488</sup>

Entre el 28 y el 30 de junio y tras acudir al funeral de su vecino Percy Key, Plath concluye “Berck-Plage”, poema poco explorado por la crítica, construido alrededor de ideas como la pérdida, el duelo o la muerte y que recuerda a “The Munich Mannequins” de *The Colossus* en tanto que “a surrealist cross-cutting of images, and a hermetic elaboration of the isolated detail, produces a radically estranged landscape of menacing and petrified part-objects” (Britzolakis, “*Ariel* and Other Poems” 119).<sup>489</sup> El acercamiento psicoanalítico también ha identificado conexiones con otros poemas, como por ejemplo la presencia de la figura perversa del padre que ya apareciera en “Man in Black” y “Little Fugue” y que posteriormente será el centro mismo de “Daddy” (Britzolakis, “*Ariel* and Other Poems” 111).<sup>490</sup> En julio Plath escribe dos poemas cuyos destinos toman un giro inesperado debido, precisamente, a las decisiones de Ted Hughes sobre el manuscrito de *Ariel*. El primero es “The Other”, compuesto el día 2 y en el cual Plath revela sus sospechas de infidelidad de su marido y que Hughes sustituye por “Poppies in July”, compuesto el 20 de julio.<sup>491</sup> Se hace evidente así que “The Other” forma parte junto con “The Rabbit Catcher” de los “more personally aggressive poems” que Hughes excluye de la

---

<sup>488</sup> No faltan tampoco interpretaciones feministas del poema por parte de críticas como Linda Wagner-Martin y Jacqueline Rose y su “sweeping sense of Plath’s ‘radical feminist story’ about the question of ‘gender and power’” (Bundtzen, *Other Ariel* 59).

<sup>489</sup> Ted Hughes aclara sobre “Berck-Plage” que “overlooking the sea there was a large hospital for mutilated war veterans and accident victims—who took their exercise along the sands” (*Collected Poems* 293).

<sup>490</sup> Este poema figura en ambas versiones de *Ariel* y Plath lo escogió para una lectura de la BBC en noviembre de 1962, exactamente un año después de visitar la playa en la costa de Normandía que le da nombre.

<sup>491</sup> Otro de los poemas en los que Plath retrata la ya confirmada infidelidad de Hughes es “Words, heard by accident, over the phone” escrito el 11 de julio, dos días después de descubrir la relación que Hughes mantenía con Assia Wevill.

selección de Plath, cambiando así para siempre su historia y recepción.<sup>492</sup> La decisión de Hughes otorga un lugar en el canon de *Ariel* a “Poppies in July”, cuyos versos presentan claros ecos del poema de Hughes “Out”, el cual “with its symbolism of the red poppies worn on Armistice Day, was echoed in two anguished poems by Plath: ‘Poppies in July’ and ‘Poppies in October’” (Middlebrook, *Her Husband* 219).<sup>493</sup>

En “Poppies in July” Plath convierte los paisajes de la Primera Guerra Mundial que Hughes evoca en “Out” en “a physic landscape, al half-external, half-internal hallucinatory vision poised on the brink of waking consciousness. The self experiences its own undoing in a dream-like setting of ‘little hell’ flames drawing both on Greek mythology and Christian imagery.” (Nervaux-Gavoty 124). La amapola, como símbolo de los caídos en la guerra, adquiere ahora un significado muy distinto, ya que Plath las re-imagina como la sangre de una víctima femenina, en un juego con el género donde “the consistent association of the poppies with a wounded female body (...) turns the flower into an emblem of femininity” (Nervaux-Gavoty 123). Una vez más, se identifican aquí imágenes que prefiguran poemas posteriores, más concretamente las “self-immolation and fever that will emerge as central in ‘Burning the Letters’ in August and ‘Fever 103’ in October” (Bundzten, *Other Ariel* 149).

El 21 de julio de 1962 y sin que Hughes lo supiera, Plath envía a Al Alvarez los poemas “Elm”, “Event” y “The Rabbit Catcher”. Se trata de un acto cuyas implicaciones van más allá de un mero intento de venganza. La traición de Hughes lleva a Plath a buscar una nueva figura de autoridad que legitime sus poemas: “with her doubts about Hughes coming true, Plath turned to Alvarez for trust with her writing” (Steinberg 104). Por tanto, Plath sustituye a Hughes por Alvarez, un nuevo referente con poder e influencia gracias a su posición como editor de poesía del *Observer*. La carta que Alvarez escribe el 24 de julio, contiene la validación que Plath tanto

---

<sup>492</sup> El poema se publicará, sin embargo, en octubre de 1963 en la revista *Encounter* y posteriormente en el poemario *Winter Trees* en 1971 (Wurst 110).

<sup>493</sup> Esta composición de Hughes representa “an attempted exorcism of the war’s grip on the poet’s imagination”(Roberts, “Class, War” 155). A través de estos versos, Hughes explora la experiencia de la Primera Guerra Mundial a través del trauma de su padre. Hughes había grabado “Out” para la BBC en julio de 1962.

anhelaba: “They seem to me the best things you’ve ever done. By a long way. Particularly ‘The Rabbit Catcher’, which seems to me flawless (...) the last half of ‘Elm’ is superb” (Alexander, *Rough Magic* 286).<sup>494</sup>

Dos circunstancias de distinta índole se conjugan para hacer agosto de 1962 uno de los meses más difíciles de la vida de Plath. En primer lugar, el evidente fracaso de *The Colossus* en el mercado americano. En segundo, la desintegración de su unión personal y poética con Hughes tras siete años de matrimonio. No resulta extraño, pues, que Plath únicamente escribiera “Burning the Letters” durante este periodo.<sup>495</sup> Se trata de un poema que, aunque no está recogido en ninguna de las versiones de *Ariel*, ha atraído la mirada de la Crítica Feminista en los últimos años y que además presenta características materiales que lo hacen merecedor de análisis en esta sección.<sup>496</sup> En primer lugar “it is the earliest of the several poems that attempt to dismantle and dispose of Hughes’s poetry as an obstacle of her own creativity. She appropriated a sheaf of typescripts of Hughes’s poems for scrap to compose the first poems in response to the break up of her marriage” (Van Dyne, *Revising Life* 33).

Ciertamente, nos hallamos ante una composición donde la dimensión material de los textos se revela fundamental ya que:

Plath’s textual body is also hopelessly entangled with that of her husband, Ted Hughes. Many of the manuscripts and typescripts of her final poems are written on his backside, so to speak: Plath recycles old manuscripts and typescripts by Hughes, and often seems to be back talking, having the last word in an argument. (Van Dyne, *Revising Life* 11)

---

<sup>494</sup> Paul Alexander continúa diciendo que “In the end, Alvarez could only convince *The Observer’s* editors to buy only ‘Event’. It would be a foreshadowing of the treatment Plath’s poems would receive over the coming months. In rapid succession she produced the most remarkable poems of her career, yet magazine editors, in both England and America, would reject almost every one she submitted” (*Rough Magic* 287).

<sup>495</sup> Ver Anexo 124: Primer borrador de “Burning the Letters”.

<sup>496</sup> El que no lo seleccionara para *Ariel* no significa que Plath no tuviera intención de publicar el poema. De hecho, lo envió al *New Yorker* y al *Hudson Review*, si bien fue rechazado por ambas revistas. “Burning the Letters” aparece

Esto se refleja claramente en el proceso de escritura de “Burning the Letters”:

Of the ten manuscript pages that exist for “Burning the Letters”, the first six were written on the reverse of six separate Hughes poems from the spring of 1960, among the first poems he had written since his *Lupercal* collection. This poem dramatically arraigns Hughes’s old papers as her subject, and then, as if to overcome the threatening dominance of his words, Plath incorporates scraps of his poems into the new fabric of the story. (Van Dyne, *Revising Life* 34)<sup>497</sup>

Sin duda, el más significativo de los seis poemas de Hughes a los que alude Susan Van Dyne es “The Thought-Fox”, que “by the time Plath wrote ‘Burning the Letters’ (...) had become Hughes’s most famous poem” (Clark, *Grief of Influence* 154).<sup>498</sup> Esta composición no solo había establecido la reputación de Hughes como escritor, sino que era además “one of Ted’s favourite poems and often was a touchstone in his poetry readings” (Van Dyne, *Revising Life* 40).<sup>499</sup> De esta manera, Plath apunta y dispara con sus palabras directamente al corazón de la poética de Hughes: “It makes sense, then, that in a poem about the destruction of her husband’s ‘letters’ Plath would choose to respond or ‘talk back’ to the poem that Hughes held most dear, and that was most emblematic of his poetic persona” (Clark, *Grief of Influence* 154).

El 17 de agosto de 1962, cuatro días después de escribir “Burning the Letters”, Anne Sexton envía a Plath una copia de *All My Pretty Ones*, poemario de claro tono confesional que estaba recibiendo el aplauso de la crítica. En la carta de agradecimiento a Sexton, Plath escribe

---

por primera vez en el mercado en 1971, dentro del volumen *Pursuit*, una edición limitada de solo 100 ejemplares publicada por Rainbow Press (Bundtzen, “Poetic Arson” 238).

<sup>497</sup> Según Susan Van Dyne, los poemas de Ted Hughes que aparecen en el reverso de los manuscritos de “Burning the Letters” son “Toll of Air Raids”, “Thought-Fox”, “A Fable”, “Cradle Piece”, “Unknown Soldier” y “Poltergeist” (*Revising Life* 182).

<sup>498</sup> El poema había sido publicado por primera vez en el *New Yorker* en agosto de 1957 y recibió el 1958 Guinness Award, concedido al mejor poema publicado en Gran Bretaña (Clark, *Grief of Influence* 154).

<sup>499</sup> Nos encontramos, sin duda, ante el poema que Hughes consideraba que le garantizaría un lugar en la posteridad como poeta. Así lo expresa en 1961 durante una emisión de la BBC: “Long after I’m gone, as long as a copy of the

que se encontraba “absolutely stunned and delighted” por la calidad del libro (Wagner-Martin *A Biography* 217). No obstante, resulta fácil adivinar que Plath veía reflejado en el éxito de Sexton su propio fracaso y el de *The Colossus* en Estados Unidos, ya que “that same month, it became clear that the Knopf’s *Colossus* in print three months now, was going to be a failure” (Alexander, *Rough Magic* 288). Como ya ocurriera con Adrienne Rich, Plath se enfrenta a una realidad en la que sus contemporáneas encuentran un éxito literario que a ella le es esquivo. Un éxito de otras mujeres poetas del que Plath ya se había hecho eco en 1961 al incluir a Rich y a Sexton en su antología literaria *American Poetry Now!*. Así, de alguna manera, al otorgar un lugar a estas autoras en el nuevo mapa literario americano, Plath buscaba el suyo propio.

Inmersa en una profunda re-definición personal y poética, Plath encuentra en sus logros profesionales un estímulo en su camino literario. Por ejemplo, la emisión en la BBC del programa “Poet’s Voice” el 24 de agosto, donde se incluye “Surgeon at 2 A.M”, poema que también publicaría *The Listener* el 20 de septiembre. Durante este mes, Plath contempla varios de sus poemas en las páginas de revistas literarias: el 15 de septiembre “Blackberrying” aparece en *The New Yorker* y el día 23 *The Observer* publica “Crossing the Water”.<sup>500</sup> El 26 de septiembre, Plath recibe una carta de Howard Moss, editor de *The New Yorker*, en la que—preocupado porque los lectores no entiendan el poema “Elm”—insiste en que Plath cambie su título a “The Elm Speaks”.<sup>501</sup> En su respuesta a Moss el 10 de octubre “Plath acquiesced to Moss’s quibbles, as usual ‘delighted’ for ‘Elm’ to be accepted for publication under any terms. She even praises Moss’s change of title, astoundingly preferring it to her own” (Bundtzen, *Other Ariel* 28). Una vez más, se hace evidente que para Plath—y más aún en este momento de su vida y de su carrera—la aceptación y publicación de sus poemas eran más importantes que mantener sus decisiones creativas ante los editores. En su caso, encontramos una clara actitud pragmática ante la obra

---

poem exists, every time anyone reads it the fox will get up somewhere out in the darkness and come walking towards them (...) It will live forever and I made it” (Van Dyne *Revising Life* 154).

<sup>500</sup> <http://www.sylvia.plath.info/publications.html> Consultado el 25.11.2014.

<sup>501</sup> Así se titulaba el poema en algunos de los manuscritos y borradores de Plath. (Britzolakis, “Ariel and Other Poems” 112).



literaria como un producto dentro del mercado, postura que contrasta con la imagen del poeta pintada por el pensamiento romántico.

La última composición del mes de septiembre es “A Birthday Present”, escrito en la parte posterior de una hoja mecanografiada de *The Bell Jar*, y en el cual Plath “sought to reclaim a powerful poetic voice for herself” (Van Dyne *Revising Life* 9). La marcada presencia de la muerte en este poema ha alentado lecturas biográficas y casi proféticas como las de Arthur K. Oberg:

In perfecting her art and herself as a woman, Sylvia Plath gave herself up into rehearsal and preparation for death in poems like “A Birthday Present”, “Daddy” and “Death & Co.”. These are poems that could only conclude in death. Dying over and over in her poems she celebrated a black mass that lend to her last book the distinction of sacrament. (“Plath and decadence” 183)

En estas líneas, donde la imaginería religiosa se entremezcla con el malditismo, encontramos otro ejemplo más de la trágica sombra que el mito de Plath ejercerá sobre su poesía, un mito del cual serán piezas clave algunos de los poemas que Plath compone a lo largo de octubre de 1962.

#### 7.4. Court Green, Devon (octubre 1962 - noviembre 1962)

Existe alrededor de dicho mes un halo de misterio y fascinación ante el hecho de que en tan breve periodo de tiempo Plath escriba nada menos que veintidós poemas, entre ellos algunos que garantizan su entrada en la historia literaria.<sup>502</sup> Una de las explicaciones más extendidas, de claras raíces clásicas y románticas, es que Plath es presa de una intensa inspiración durante estos días. Y entre las voces que más contribuyeron a fijar y difundir tales ideas destaca la de Al Alvarez, quien

---

<sup>502</sup> Ver Anexo 125: Poemas escritos entre octubre y noviembre de 1962.

firma las siguientes líneas en el epitafio de Plath: “it was only recently that the peculiar intensity of her genius found its perfect expression. For the last few months she had been writing continually, almost as though possessed”. Evoca aquí Alvarez el recuerdo de una de las visitas de Plath en octubre y de cómo ella “began to talk about the new drive to write that was upon her. At least a poem a day, she said, and often more. She made it sound like demonic possession. And it occurred to me that maybe it was”(Savage God 15).

Por otra parte, el lugar central de este mes en la narración mítica alrededor de Plath se ha visto también afianzado por una concepción crítica que durante mucho tiempo contrapuso *The Colossus* a *Ariel*. Como he referido antes, el mismo Ted Hughes pinta un retrato muy diferente de Plath durante la composición de ambos poemarios, al identificar el primero con una poesía formalista y controlada y al segundo con la incontrolable y poderosa voz de *Ariel*.

En la imaginación y las letras de Hughes, el genio de la obra de Shakespeare *The Tempest* se convierte así no ya en el ayudante mágico y sobrenatural de Próspero, sino en el de Plath mientras esta escribía sus poemas:

The subject matter didn't alarm her. Why should it, when Ariel was doing the very thing it had been created and liberated to do? In each poem, the terror is encountered head on, and the angel is mastered and brought to terms. (...) By this time she knew quite well what she had brought off in October and November. She knew she had written beyond her wildest dreams. (“Plath and her Journals” 188)

Sin embargo, no es del todo acertado considerar este mes un momento de inspiración único y aislado. Una visión más amplia de su obra desvela ya un importante precedente en octubre de 1959, cuando la transformación de la voz poética de Plath cristaliza en composiciones como “The Manor Garden”, “The Colossus” o “Poem for a Birthday”. Tres años después, en octubre de 1962, la fuerza de esta voz culminará en poemas que llenan a Plath de confianza y en

los que encuentra una conciencia total de sí misma como escritora: “this—knowing her true value—may well be the motive for saving every scrap of her genius” (Bundtzen, *Other Ariel* 15). Plath llega así a la conclusión de que no solo el texto literario merece ser preservado y que también el proceso creativo del poema tiene gran valor. Los borradores, testigos y soporte físico donde dicho proceso tiene lugar, cobran una enorme importancia en tanto que documento y testimonio:

The saving of every scrap of draft combined with meticulous dating was a new practice by Plath and suggests to me that she knew both the potential monetary value of this “mass” and also that the writing process itself—on recycled manuscripts and typescripts—would provide invaluable information about how to read these poems. (Bundtzen, *Other Ariel* 14)

Una nueva actitud de Plath hacia sus borradores que apuntala una de las ideas cardinales del presente estudio: la importancia de los documentos en tanto que objetos históricos que nos proporcionan una visión más completa del texto literario y del trabajo del autor: “only by examining the multiple manuscripts and typescripts does one gain a sense of what must have been Plath’s intense working schedule, the long hours, beginning perhaps in the early morning, but surely extending well into the day” (Bundtzen, *Other Ariel* 15).

Plath inaugura el mes con “The Detective”, que Hughes desterrará del *corpus* de *Ariel* para recuperarlo posteriormente en la colección *Winter Trees*. Se produce aquí una situación tan interesante como irónica: la decisión de Hughes hace desaparecer un poema del que existen múltiples evidencias físicas en forma de borradores—o *textual corpus delicti* como los denomina Lynda K. Bundtzen—cuyo sujeto lírico se identifica con un Sherlock Holmes que exclama “It is a case of vaporization”. A esto debo añadir que Plath escribe “The Detective” justo después de que Hughes abandonara definitivamente Court Green y su vida en común, lo cual ha dado pie a

interpretaciones de corte feminista donde confluyen poesía y biografía: “Plath vents her anger at the confinement her marriage, and her controlling husband, has forced to endure. Disintegrating as the female persona has through the years, once she was officially dead ‘there is no body in the house at all’” (Wagner-Martin *Literary Life* 127).

Más recientemente, Susan R. Van Dyne ha señalado que “reflecting the threat to her self-consciously crafted identity that the end of the marriage posed for Plath the wife in ‘The Detective’ has disappeared entirely” (*Revising Life* 41). Quizá una de las lecturas más innovadoras y alejadas de las circunstancias personales de Plath y Hughes es la de Tracy Brain, quien se acerca al poema desde una perspectiva ecocrítica al considerar el misterio al que Holmes se enfrenta “not just of how a man actually or figuratively killed his female partner, but also to the degree to which environmental poisons are implicated in the crime” (*Other Plath* 111). Además de esta interpretación, Brain se sitúa también a la vanguardia de los *Plath Studies* al sugerir un diálogo poético entre “The Detective” de Plath y “Crow’s Song about England” de Hughes (*Other Plath* 192), idea que Heather Clark desarrollará al afirmar que Hughes responde a “The Detective” y “The Jailer”—que Plath escribirá el 17 de octubre—con los poemas “The Interrogator”, “The Plaintiff”, “The Executioner” y “The Accused”, todos incluidos en su volumen *Cave Birds* (1978) (*Anxiety of Influence* 209).<sup>503</sup> En cuanto al enfoque bibliográfico, en cuyo marco se inserta nuestro análisis, las últimas tendencias de estudio de la obra de Plath han reorientado el foco crítico hacia los documentos y destacan que Plath escribe “The Detective” en “leaves of typescript (on pink Smith memorandum paper) from *The Bell Jar* that show Esther Greenwood’s growing cynicism toward men and romantic love” (Bundtzen, *Other Ariel* 93). Se produce de este modo una comunión temática y material entre el documento—el papel del Smith College tan querido por Plath—el texto en prosa de *The Bell Jar* y el texto poético de “The Detective”.

---

<sup>503</sup> Merece la pena apuntar aquí que Susan R. Van Dyne señala el uso plenamente intencional del símbolo del cuervo—identificado con Hughes—en los versos “Then there was no mouth at all / To polish the crow’s wing” y explica al respecto que “although Hughes did not collect his Crow poems until 1970, Plath would have known this persona and images of marital violence through two verse plays from 1962 ‘The Wound’ and ‘Difficulties of a Bridegroom’. The largest published fragment of the latter is *Eat Crow* (1971)” (*Revising Life* 183).

El día 2 de octubre Plath compone “The Courage of Shutting-Up”, que Hughes descartó también del manuscrito de *Ariel*. Y dado que, como se desprende de la lista de poemas incluidos en *Ariel: The Restored Edition*, Plath no había enviado estos poemas a ninguna revista ni los había incluido en lecturas para la BBC, a Hughes le resultó muy fácil eliminar los que consideró demasiado agresivos y con esto “tailored the collection to make it much less autobiographical” (Wagner-Martin *Literary Life* 140). Separados apenas por un día, existe una clara continuidad entre esta composición y “The Detective”, ya que ambas presentan el matrimonio como “a criminal act, an intimate violation that robbed her of her poetic voice” (Van Dyne, *Revising Life* 41). Suenan aquí claros los ecos del mito ovidico de Filomena, si bien “in Plath’s hands the story becomes a narrative of desire, deception and protest” (Gill *Cambridge Introduction* 68). Desde el punto de vista del canon feminista, Lynda K. Bundtzen ha subrayado los paralelismos entre “The Courage of Shutting-Up” y una de las composiciones más importantes del *corpus* de Emily Dickinson “My Life had stood—a loaded Gun” en tanto que el yo lírico del poema de Plath “compares her concealed pain and anger to ‘artillery’ and later in the poem ‘the muzzles of a cannon’” (*Other Ariel* 97).

Por otra parte, “The Courage of Shutting Up” presenta además interesantes características en términos bibliográficos y paratextuales. En primer lugar, gracias a la investigación de Lynda K. Bundtzen sabemos que Plath también escribe este poema en la parte posterior del mecanoscrito de *The Bell Jar* en su papel fetiche del Smith College. Una vez más, Bundtzen encuentra relaciones entre los dos textos presentes en el documento: “the underlying narrative for the poem is about the relentless nature of painful memories. Plath chooses part of the birthing episode from *The Bell Jar* typescript, where Buddy Willard tells Esther about the drug administered to the woman in labour” (*Other Ariel* 96). En segundo lugar, tanto Wagner-Martin como Bundtzen coinciden en señalar el significativo cambio en el título del poema: hasta el tercer manuscrito de la composición, Plath había llamado al poema “The Courage of Quietness” (*Literary Life* 128, *Other Ariel* 245), título con el que aparece en el índice de poemas del

manuscrito original de *Ariel* y en la lista composiciones enviadas a revistas literarias siendo la misma Plath quien con una corrección manuscrita sustituya dos veces la palabra *quietness* por *shutting up*.<sup>504</sup>

Del 3 al 9 de octubre, Plath trabaja en la serie de poemas denominados por la crítica “The Bee Poems”. De acuerdo a los manuscritos, Plath barajó diversos títulos para la serie, entre ellos “The Beekeeper”, “The Beekeeper’s Daybook” y finalmente “Bees” (Brain, *Other Plath* 82). Es fácil identificar en estos títulos la referencia a “The Beekeeper’s Daughter”, incluido en *The Colossus*, solo que ahora el sujeto lírico que era la hija “has learned how to empower herself as a poet in the process of crafting the poems” (Wagner-Martin, *Literary Life* 130). Coincide también en esta interpretación Carole Ferrier, quien afirma que “in keeping bees, she seems to have at once identified with her father and assumed his former role (and with it its power). She frequently identifies herself also with the queen bee, this usually involving images of escape, freedom and productiveness” (209).<sup>505</sup>

Surge así un claro contexto interpretativo de marcado tono feminista para estos poemas, considerados clave en el *corpus* de *Ariel* y que han sido analizados en gran profundidad por parte de la crítica, pero sin duda la contribución más destacada y desde la que se construyen puentes hacia esta tesis doctoral, es el artículo pionero de Susan R. Van Dyne “More Terrible Than She Ever Was: The Manuscripts of Sylvia Plath’s Bee Poems” (1982). Al situar los manuscritos de Plath en el centro de su estudio, Van Dyne demuestra la importancia del documento físico para la comprensión del texto, idea que apuntala el enfoque bibliográfico de nuestra propuesta. En primer lugar, nos permiten comprender mejor un proceso de composición ya que:

---

<sup>504</sup> Ver Anexos 126: Índice de *Ariel* (*The Restored Edition*) y 127: Lista de poemas enviados a revistas literarias (*Ariel: The Restored Edition*).

<sup>505</sup> Más recientemente, Christina Britzolakis ha subrayado los tonos psicoanalíticos de estos poemas y “the familiar scenario of the daughter’s initiation into the mysteries of writing by a father whose power she both desires and repudiates” (*Theatre of Mourning* 95).

The manuscripts of this single week show evidence of considerable cross-fertilization. These texts refer to each other repeatedly during their period of gestation. An emotionally laden word or image from one poem will reappear in the drafts for several others suggesting a network of symbolic relationships that are less directly implied in the completed poems. (Van Dyne "Manuscripts of Bee Poems" 155)

Por otra parte, las anotaciones de Plath y la numeración de sus borradores nos permiten entender que:

She conceived of the group as an ordered sequence. Each of the handwritten drafts of the five poems is numbered consecutively, beginning with the draft of "The Bee Meeting" and concluding with "Wintering" five days later. The first typed draft of the "The Bee Meeting" is dated October 3 1962. "The Arrival of the Bee Box" came the next day. "Stings", "The Swarm" and "Wintering" arrived at one-day intervals on October 6, 7 and 8. All but "Stings" seemed to evolve from first draft to a clean typescript of what would become the final published version within a single day. (Van Dyne "Manuscript of Bee Poems"157)

Por último, y en lo referente al soporte físico en el que Plath trabaja los textos, es también más que relevante el uso que Plath hace del mecanoscrito de *The Bell Jar* durante la composición de estos poemas, como explica detalladamente Van Dyne en su artículo:

Plath's earliest drafts are recorded on the reserve of *The Bell Jar* papers with hardly a page skipped or used out of its numbered sequence. So consistently and carefully does Plath re-use the novel manuscript for her poems throughout this sequence that the rare occasions she uses pages out of sequence seem particularly resonant. Thus I'm tempted

to attach special meaning to the fact that within consecutive drafts for “The Bee Meeting”, “The Arrival of the Bee Box” and “Stings”, several pages from the novel turn up in unexpected places. These disordered, or consciously chosen, pages include evocative material about birth, poetry and sexual infidelity. (...) However, almost without interruption, Plath worked her way through a stack of the novel’s pages from back to front. Her worksheets begin with the conclusion of Chapter 6; by the time she types “Wintering”, she’s worked down to within five pages of the beginning of chapter 4 (...). It seems too neat a coincidence that Plath should begin drafting these poems that respond so immediately to the break-up of her marriage with Hughes on the reverse of the chapter that marks Esther Greenwood’s discovery of Buddy Willard’s deception. (...) It also seems likely that Plath was re-reading the novel while she was composing the poems, whether to reassure herself of her proven talent, or because this earlier narrative touched similar feelings of vulnerability, revulsion and betrayal. (“Manuscripts of Bee Poems” 155-158)

Solo una de las composiciones incluidas en los “Bee Poems” no está escrita en el reverso de *The Bell Jar*, y es que Plath acaba la versión final de “Wintering” detrás del manuscrito de *The Calm*, obra de teatro en la que Hughes trabajó a principios de 1961.<sup>506</sup> Lejos de escoger una página al azar,

The scene Plath borrows from Ted’s play for scrap is, significantly, a deadly quarrel in which a wife accuses a husband of fraudulent artistic ambitions. (...) Material included in the worksheets of the bee poems suggest that anger rather than nostalgia led her to inscribe her own poetic autobiography on the leftovers of Hughes’s literary past. (Van Dyne, “Manuscripts of Bee Poems” 159)



Por otra parte, el hecho de que Plath envíe la serie completa de estos poemas al *New Yorker* el 10 de octubre, justo al día siguiente de terminarla, es indicativo de lo segura que se siente de su calidad, una confianza en su nueva obra que hace que continúe escribiendo sin descanso. Termina entonces “A Secret”, recuperando de nuevo el espacio disponible detrás del manuscrito de *The Calm*, que servirá “as scrap for the next eight poems, some of them Plath’s most devastating reappraisals of Hughes” (Van Dyne, *Revising Life* 9).<sup>507</sup> “The Secret”, que Hughes elimina del *corpus* de *Ariel*, ha recibido poca atención por parte de la crítica, quizá debido a que no se publicó hasta 1973 pero también a su propia naturaleza críptica: el texto parece un oscuro poema-acertijo en el que Plath “experiments with the range of dramatic voices a poem can contain” (Brain, *Other Plath* 16).<sup>508</sup> Una polifonía a la que regresa en “The Applicant”, escrito el 11 de octubre, día que Ted Hughes abandona definitivamente Court Green. Se trata esta de una circunstancia biográfica que añade importancia al uso que hace Plath del manuscrito de *The Calm*; como subraya Lynda K. Bundtzen: “Plath’s appropriation of this manuscript may also be conceived as a dark opposition to her husband’s writing in several ways. Not only does she write on his ‘backside’, but she subverts ‘the calm’ of Hughes’s ocean in the play, creating a swelling tempest of angry accusations on her own textual surface” (*Other Ariel* 99).

A esta dimensión personal de “The Applicant” se añade otra de corte cultural que contribuye a crear un palimpsesto cuyo resultado final es, como indican las palabras de Plath en su lectura para la BBC, un poema en el que “the speaker is an executive, a sort of exacting super-salesman. He wants to be sure the applicant for his marvellous product really needs it and will treat it right” (*Restored Ariel* 193). Este producto es, como se desvela en el poema, una esposa

---

<sup>506</sup> En una carta del 26 de febrero de 1961, Plath escribe a su madre que *The Calm* es “a dark opposite to *The Tempest*” (Van Dyne, *Revising Life*, 180).

<sup>507</sup> Estos poemas son “A Secret” (10 de octubre), “The Applicant” (11 de octubre), “Daddy” (12 de octubre), “Eavesdropper” (15 de octubre), “Medusa” (16 de octubre), “The Jailer” (17 de octubre), “Lesbos” (18 de octubre), “Lyonesse” y “Amnesiac” (21 de octubre). (Van Dyne, *Revising Life* 9-10).

<sup>508</sup> Tracy Brain es una de las pocas críticas que ofrece una explicación de este poema en *The Other Plath* pp. 16- 17. También Lynda K. Bundtzen le dedica un espacio en *The Other Ariel* pp. 103-105.

ideal. De ahí que Plath adopte en tono satírico el lenguaje del mundo de la publicidad y de las técnicas de ventas, estrategia con la que consigue un doble objetivo: crear una parodia de los discursos ideológicos femeninos dominantes sobre el matrimonio y desenmascarar “the role of the female in what Baudrillard has identified as ‘the commodity system’” (Bayley “Plath and Femininity” 196).

Un día después, Plath produce “Daddy”, el poema que la ha inmortalizado (Wagner-Martin *Literary Life* 128).<sup>509</sup> En un ejercicio poético que parece responder a “The Applicant”, “Daddy” emerge como “the answer to the obsequious, fawning voice that wants a job, that wants to be married. In this poem the speaker turns away, as rudely as possible, from the powerful male force that has dominated her life” (Wagner-Martin *Literary Life* 129).<sup>510</sup> Además de este vínculo con la composición anterior, resulta innegable que “Daddy” se convierte en la pieza central del canon de poemas escritos alrededor de la figura del padre, y que queda ya preconfigurado en *The Colossus*.<sup>511</sup> Se trata, sin duda, de un tema que la misma Plath subraya en la introducción que escribe para “Daddy” el 13 de diciembre de 1962:

Here is a poem spoken by a girl with an Electra complex. Her father died while she thought he was God. Her case is complicated by the fact that her father was also a Nazi and her mother very possibly part Jewish. In the daughter the two strains marry and paralyze each other—she has to act out the awful little allegory once over before she is free of it”. (*Restored Ariel* 194)

Al igual que ocurre con la presentación de “The Applicant”, Plath establece en estas líneas una clara distancia entre lo personal y lo poético, distancia que desaparece en posteriores

---

<sup>509</sup> Ver Anexo 129: Manuscrito de “Daddy” (12 octubre 1962).

<sup>510</sup> A este respecto, parece interesante apuntar que era primer título del poema fue “Daddy, Daddy, Lie Easy Now” (Alexander, *Rough Magic* 299).

lecturas e interpretaciones de su obra, y, por supuesto, en la construcción de su mito<sup>512</sup>. Más concretamente, Plath presenta “Daddy” como un exorcismo necesario para la supervivencia del sujeto lírico femenino, atrapado por la figura simbólica de su padre y el legado del Holocausto.<sup>513</sup> Sin embargo, Al Alvarez transforma por completo el significado del texto al darle un enfoque biográfico en el programa tributo a Plath para la BBC:

She seemed convinced, in these last poems, that the root of her suffering was the death of her father, whom she loved, who abandoned her and who dragged her after him into her death. And in her fantasies her father was pure German, pure Aryan, pure anti-semitic. It all comes together in her last poems, “Daddy” about which she wrote the following bleak note. (*Beyond Fiddle* 53).

En esta lectura, que gozará de una enorme difusión y aceptación, Alvarez establece las coordenadas críticas desde las cuales se interpretará el poema: bajo el prisma del biografismo, lo personal y lo poético entran en comunión con el psicoanálisis y el Holocausto. Se asientan así las bases para la recepción de un poema crucial para la fortuna, imagen y mito de Plath, una situación que Tracy Brain resume certeramente: “‘Daddy’ the most anthologized of Plath’s poems (...) has been read as Plath’s man-hating vengeance against her father and Ted Hughes” (*Other Plath* 60). Se trata esta de una lectura e interpretación que hunde sus raíces en los discursos

---

<sup>511</sup> Dichos poemas son: “Full Fathom Five”, “The Colossus”, “Electra on Azalea Park” y “The Beekeeper’s Daughter”. Judith Kroll explica que “These poems contain, embellishments of her father’s figure with allusions to Greek tragedy, or suggestions that he is a heroic figure” (82).

<sup>512</sup> Lynda K. Bundtzen señala este hecho y lo explica así: “Plath herself, when she introduced many of these poems for a radio BBC reading, was careful to distance herself from the speakers and content (...) and these critically detached assessments of her personae simultaneously encourage her interpreters toward a New Critical aesthetic appraisal and deflect any readers who might dismiss as out-of-control and too personal tirades” (*Other Ariel* 40-41).

<sup>513</sup> Steven Gould Axelrod explica a este respecto que: “A convergence of cultural events occurring before and after the period must have brought the trope of Nazi torture to the foreground of Plath’s consciousness. Such Holocaust text as Olga Lengyel’s *Five Chimneys* (1945), Eugene Kogon’s *The Theory and Practice of Hell* (1950) and Anne Frank’s *Diary of a Young Girl* (1952) had been available for a decade or more (...) The late 1950s and early 1960s brought many depictions of Nazi horrors. The focal event was the capture and execution of Adolf Eichmann, the Nazi lieutenant in charge of the mass deportation and extermination of the Jews. This trial, debates concerning its legal basis and especially its revelations about Nazi death camps dominated the news from the time the trial began on 11 April 1961 to the day Eichmann was executed on 1 June 1962” (“Cultural Contexts” 77-78).

feministas de la década de los setenta, uno de los momentos clave en la definición del movimiento. Durante esta fase, la búsqueda de modelos y el establecimiento de un repertorio textual e identitario llevan al feminismo a fijar su mirada en Plath como *exemplum*. Su figura y sus textos se canonizan, su vida se reescribe ahora como una hagiografía, emblema de la opresión que sufren las mujeres a manos de los hombres y el sistema patriarcal. No cabe duda de que la exégesis biográfica de sus textos, imperante en este momento crítico, contribuye a reforzar los vínculos que el feminismo encuentra entre Plath y sus ideas fundacionales. Una de ellas es, precisamente la de la rabia femenina como rasgo identitario y expresión de protesta. En uno de los textos fundamentales de este periodo, el ensayo firmado por Adrienne Rich “When We Dead Awaken: Writing as Re-Vision” (1971), se establece que la rabia femenina es “constitutively feminist, personally therapeutic and creatively liberating, releasing the woman from defensive narrative strategies and granting access to an authentic and unalienated voice” (Van Dyne, *Revising Life* 27). Dentro de este marco histórico-crítico, “Daddy” se convierte en la encarnación de todo un movimiento y su sujeto lírico—identificado con Plath—portavoz de la victimización sufrida por la mujer, pero sobre todo de su rebelión frente a las figuras de autoridad masculina, que estalla con incontrolable violencia verbal en sus versos.

Además de la relación de “Daddy” con el feminismo, también es importante considerar el efecto que ha tenido en su recepción y vigencia el controvertido uso que hace Plath de la experiencia de los horrores del Holocausto, y que Irving Howe en 1971 califica de la manera siguiente: “There is something monstrous, utterly disproportionate, when tangled emotions about one’s father are deliberately compared with the historical fate of the European Jews” (233).<sup>514</sup> Una vez más, la lectura biográfica del poema confluye con el discurso psicoanalítico e histórico dando lugar a un debate aún abierto que ha contribuido significativamente a mantener viva la conversación crítica alrededor de “Daddy” y, por extensión, alrededor de Plath y su poesía.

Sin duda, nos hallamos ante la composición con la que la mayor parte de los lectores identifican a Sylvia Plath, y uno de los pórticos de entrada a su obra. Sin embargo, la popularidad de “Daddy” se convierte en un arma de doble filo, puesto que si bien garantiza a Plath un espacio en las antologías poéticas y en la historia literaria, lo hace a costa de perpetuar una narración mítica distorsionada y sensacionalista que arraiga rápida y profundamente en la crítica, los medios de comunicación y en la imaginación popular.<sup>515</sup> Parece, pues, necesario plantear la siguiente pregunta: ¿cuál sería hoy día la posición de Plath en el canon literario y su imagen autorial si “Daddy” hubiera compartido el mismo destino que los poemas “A Secret” y “The Jailer”, ambos compuestos en la misma semana y eliminados por Hughes de *Ariel*? La respuesta, por supuesto, entra en el terreno de lo hipotético pero nos conduce a un interesante ejercicio de reflexión sobre la fortuna literaria de Plath. En su artículo “Publishing Sylvia Plath”, que aparece en el *Observer* el 1971, Hughes admite “I would have cut out ‘Daddy’ if I had been in time (there are quite a few things more important than giving the world great poems)” (*Winter Pollen* 167).<sup>516</sup>

Sin embargo, “Daddy” ha corrido distinta suerte que otros excluidos del manuscrito de *Ariel* gracias en gran parte a su difusión temprana: Alvarez aumenta su impacto entre los oyentes al escogerlo para cerrar el programa-tributo de la BBC, a lo que se une su publicación en el número especial de la revista *The Review* dedicado a Plath en octubre de 1963. Como afirma Gayle Wurst a este respecto: “‘Daddy’, already by 1965 the most frequently published of the ‘personally aggressive’ pieces to which Hughes objected, presumably escaped excision from the volume only because it was already the most ‘widely known’ of her poems” (132).<sup>517</sup>

---

<sup>514</sup> Ver Rose *The Haunting of Sylvia Plath* 205-238

<sup>515</sup> Muy especialmente tras el artículo que la revista *TIME* le dedica a Plath el 10 de junio de 1966 titulado significativamente “The Blood Jet is Poetry”.

<sup>516</sup> Aunque de manera velada, Hughes parece estar aludiendo a la necesidad de proteger a la familia de Plath: sus hijos, su madre y a sí mismo. Es importante apuntar aquí que Hughes no era el único que habría querido que “Daddy” no se hubiera publicado. Como indica Lynda K. Bundtzen, en un borrador a una carta dirigida a Olwyn Hughes con fecha del 22 de junio de 1968, Aurelia Plath le recuerda su deseo de excluir “Daddy” de *Ariel*: “it was the only poem quoted in *TIME* and the American newspapers. My instinct was tragically correct for us here” (*Other Ariel* 235).

<sup>517</sup> El poema se publica también en *Encounter* en octubre de 1963 y al año siguiente en el *Critical Quarterly Poetry Supplement*. Dos años después, Al Alvarez lo incluye en la segunda edición revisada de *The New Poetry* y también

Se evidencia así el enorme impacto que la historia, difusión y recepción de los textos tienen en el destino de un autor, en su canonización y en la formación de su imagen. Existen, por supuesto, muchos otros textos que han contribuido a conformar y a sustentar la trayectoria literaria de Plath, pero “Daddy” es—sin duda—una de sus piedras angulares, cuya publicación contribuye enormemente a su éxito literario pero también a la cristalización de algunos de los aspectos más sensacionalistas de su mito.<sup>518</sup>

Muy lejos de saber que ese día había terminado un poema definitivo para su carrera, el 12 de octubre de 1962 Plath envía dos cartas que dan testimonio de su auto-afirmación y auto-representación como escritora. En primer lugar, escribe a su madre que: “Every day, when my sleeping pill wears off, I am up at about five, in my study with my coffee, writing like mad—have managed a poem a day before breakfast. All book poems. Terrific stuff, as if domesticity had choked me” (*Letters Home* 466). Usa después idénticas palabras en la carta que dirige a su hermano Warren y a su cuñada Maggie: “I have a considerable reputation over here and am writing from dawn to when the babies awake, a poem a day and they are terrific” (*Letters Home* 467). De este modo, Plath intenta reforzar ante su familia—pero sobre todo ante ella misma—su valía como poeta y de la calidad de su obra tras el derrumbamiento de su matrimonio.<sup>519</sup> Ecos románticos resuenan con fuerza en las palabras de Plath, pero también la determinación por superar la sombra de Hughes y conseguir el éxito literario: “I am a famous

---

aparece en el número de *Tri-Quarterly* publicado en Estados Unidos en otoño de 1966. (<http://www.sylvia-plath.info/publications.html> consultado el 21.12. 2014).

<sup>518</sup> Incluso décadas después de la publicación del poema, la aparición de *Birthday Letters* en 1998 revela hasta qué punto aún persisten estos aspectos. En palabras de Tracy Brain: “Perhaps influenced by old stories, and by the frequent references to ‘Daddy’ in *Birthday Letters* itself, the press largely reiterated the stereotypes of Plath as a mad woman whose marriage fell apart because she loved her father too much and was obsessed with death. This is not surprising given the fact that such a story is likely to sell newspapers” (*Other Plath* 180).

<sup>519</sup> Esta carta está precedida por otra con fecha del 9 de octubre en la que Plath se muestra mucho más vulnerable y sobre todo, más consciente del éxito de Hughes como autor: “I shall hear of Ted all my life, of his success, his genius... I must make a life of my own as fast as I can” (*Letters Home* 465). Ese mismo día Plath había terminado su poema “Wintering”, cuyo último verso es “The bees are flying. They taste the spring” se ha interpretado como una señal de renacimiento. En este caso, parece claro que en la carta de Plath y su poema expresan el mismo deseo de comenzar de nuevo.

poetess here—mentioned this week in *The Listener* as one of the half-dozen women who will last—including Marianne Moore and the Brontës”(Letters Home 467).<sup>520</sup>

El mismo deseo de alcanzar la posteridad y pasar a formar parte del panteón de poetas reaparece en una carta del 16 de octubre, en la que Plath reafirma su conciencia de autora: “I am a writer... I am a genius of a writer; I have it in me. I am writing the best poems of my life; they will make my name” (*Letters Home* 468). Y si bien esta vez la profecía que encierran estas palabras sí se cumple, Plath nunca disfrutaría en vida del éxito que tanto deseaba.

Al día siguiente de enviar esta carta, Plath escribe “The Jailor”, un poema relacionado con “Daddy” en tanto que el sujeto lírico es también víctima y “the sexualization of the male figure in ‘Daddy’ is completed here, in his role as rapist, abuser, liar and murderer—as well as captor” (Wagner-Martin, *Literary Life* 131).<sup>521</sup> En estos versos, como apunta Susan Van Dyne, “Plath’s images of exploitation (...) are heavily freighted with associations of other experiences of powerlessness, entrapment, and the extinction of an articulate selfhood” (*Revising Life* 44). La violencia y dominación a manos de un sujeto masculino dentro del marco del matrimonio que se presenta en “The Jailor” provocan que Hughes decida excluirlo de *Ariel* a pesar de que—al igual que ocurriera con “Daddy”—ya había sido publicado en la revista *Encounter* en octubre de 1963.<sup>522</sup> Sin embargo, el poema alcanzaría gran notoriedad ya que “Plath’s private abjection in ‘The Jailor’ would become a public scandal when feminist poet Robin Morgan identifies the jailer

---

<sup>520</sup> Plath se refiere a la reseña escrita por Elizabeth Jennings de la obra de *Mrs. Browning*, cuya autora fue Alethea Hatyer. Dicha reseña se publicó en *The Listener* el 13 de septiembre de 1962 y en ella se encuentra el siguiente párrafo, en el cual laten inquietudes feministas y en el que también se traza un canon de autoras dentro en el que Plath ve incluido su nombre: “Mrs Browning labours under the burden which all women poets have to carry—the fact of being a woman. Memorable English or American poets can be numbered on less than two hands; one thinks of Emily Brontë, Emily Dickinson, Marianne Moore, Edith Sitwell’s early work, Anne Ridler, Kathken Raine, Elizabeth Bishop, Sylvia Plath, and scarcely anyone else (...)”

([http://sylviaplathinfo.blogspot.com.es/2010\\_01\\_01\\_archive.html](http://sylviaplathinfo.blogspot.com.es/2010_01_01_archive.html)) (consultado el 22.12.2014).

<sup>521</sup> En el manuscrito original de *Ariel* el título es “The Jailor” mientras que en su edición de *Collected Poems*, Hughes modifica esta variante ortográfica británica por “The Jailer”.

<sup>522</sup> En *Birthday Letters* Hughes ofrece su versión en la forma del poema “The Blackbird” en el que, de acuerdo a Lynda K. Bundtzen: “he is not her sadistic torturer but a companion fellow sufferer in the jail she—not he—insisted on building to keep her murderer alive” (*Other Ariel* 109). Por su parte, Heather Clark argumenta que existen puntos de contacto entre “The Jailer” y el poema de Hughes incluido en *Crow* “Love Song”, puesto que este también “uses torture as a metaphor for the symbolic silencing Plath and Hughes sought, perhaps unconsciously, to perpetrate upon each other” (*Grief of Influence* 201).

as Ted Hughes and charges him in ‘Arraignment I’ with torture and murder” (Bundtzer, *Other Ariel* 88).<sup>523</sup>

Plath nunca sería testigo de cómo estos poemas la consagrarían dentro del canon del movimiento feminista, pero es consciente de estar escribiendo “very good poems” o “the best ever” como afirma en sendas cartas a su madre y su hermano el 18 de octubre de 1962 (*Letters Home* 472, 473). En esa fecha Plath termina “Lesbos”, una feroz crítica de la imagen idealizada de la mujer impuesta por la ideología dominante, en el que Plath desenmascara “the horror show of domestic life” (Bayley, “Sylvia Plath and Femininity” 199).<sup>524</sup> La esfera privada del hogar se revela aquí como un asfixiante escenario desde el cual “the relentlessly end-stopped lines spit out a catalogue of anger, resentment and despair” (Gill, *Cambridge Introduction* 71).<sup>525</sup> Al día siguiente, Plath completa “Stopped Dead” sobre el mecanoscrito de *The Bell Jar*, lienzo de sus próximas composiciones. Como explica Susan Van Dyne:

Only a few chapters of *The Bell Jar* remained when Plath returned to use it again in the second half of the month. She used the earliest chapters from the novel for seven poems which focus not on Hughes but on Plath’s role as a mother and on her reconstruction of a poetic identity that was searingly self-sufficient.” (*Revising Life* 10).

Se produce aquí una interesante confluencia de discursos: en sus cartas, Plath parece haber alcanzado una conciencia definitiva en sí misma como autora, coincidiendo con un cambio de enfoque en sus poemas, que ya no escribe por detrás del manuscrito de Hughes *The Calm* sino del texto mecanografiado de *The Bell Jar*. Se inicia así el 19 de octubre un nuevo ciclo

---

<sup>523</sup> La reacción de Hughes no se hizo esperar y su amenaza de emprender acciones legales contra Random House si el poema se incluía en el volumen *Monster* surtió efecto. Y si bien Robin Morgan cedió a revisar el poema original, “she published both versions in *Feminist Art Journal* with an attention-getting article about her ‘political stand’” (Lynda K. Bundtzer, *Other Ariel* 88-89).

<sup>524</sup> Bayley identifica este tema por primera vez en un borrador del poema inédito “Kitchen Interlude” (“Plath and Femininity” 199).

<sup>525</sup> Ted Hughes incluirá este poema únicamente en la edición americana de *Ariel* (1966).



compositivo que finalizará el 25 de octubre, un arco temporal y poético que está enmarcado en una notable circunstancia bibliográfica:

Only a few chapters of *The Bell Jar* typescript remained when Plath returned to use it again in the second half of the month. She used the earliest chapters from the novels for seven poems, most of which focus not on Hughes but on Plath's role as a mother and on the reconstruction of a poetic identity that was searingly self-sufficient. These include "Stopped Dead" (October 19), "Fever 103" (October 20), "Lady Lazarus" (begun 23 October), and, at the end of this cycle "Cut", two poems to her son Nicholas and "The Tour". The last pages [of *The Bell Jar*] were nearly exhausted in the poems she composed on October 24 ("Cut" and the two-part "Nick and the Candlestick"). On October 25 Plath typed "The Tour" on page 1 of chapter 1, and the supply of paper that had prompted and sometimes informed the tremendous rush of creativity—twenty-five poems in less than a month—was gone. No more poems were written until her thirtieth birthday on October 27, when "Poppies" in October and "Ariel" appear, all in their starkness, on the clean bond of the magical Smith memo paper. (Van Dyne, *Revising Life* 10)

"Stopped Dead", el primero de estos poemas, comparte con "Lesbos" el tono satírico en su retrato de "the discredited mythology of 1950s femininity. It precipitates a melodrama or black comedy of sexual relations which tends to undo gender identifications" (Briztolakis, "*Ariel* and other poems" 114). Destacable es también la coexistencia de dos testimonios del texto, uno de naturaleza oral y otro escrita. Más allá de las modificaciones propias del proceso compositivo que muestran los manuscritos, las vacilaciones de Plath alcanzan en ocasiones a la versión final del poema. Así ocurre en "Stopped Dead", que Plath modificará el día 30 de octubre, cuando en la lectura de poemas posterior a la entrevista con Peter Orr, opta por incluir una serie de versos

previamente eliminados del texto definitivo del poema marcado el 19 de octubre. Estudiosas de Plath como Tracy Brain consideran que:

This is one of the many moments when the finality of a poem is rendered uncertain. What version is “right” we might ask, when Plath removes lines from a final typescript, restores them when she reads later for a recording and then removes them again in the final typescript of *Ariel*? We cannot easily resolve the matter by concluding that the *Ariel* typescript should have the final say on the matter because it contained the latest-known versions of the poems. The extra lines that Plath restores for the BBC reading do not appear in the *Ariel* typescript. Do we, or should we, prioritize later versions over earlier ones, or written evidence over oral? (*Other Plath* 27-28)

La existencia de múltiples testimonios, cada uno de ellos legitimado por decisiones del autor plantean un difícil dilema, si bien las aportaciones teóricas de los estudios textuales prefieren situar el foco del análisis en las distintas versiones y sus contextos en rincones menos iluminados debido quizá a lo limitado de su difusión: al igual que otros poemas que Hughes elimina de su emplazamiento original, “Stopped Dead” se publicó por primera vez en *Winter Trees* en 1971 y tendría que esperar hasta 2004 para recuperar su lugar en *Ariel*.<sup>526</sup> Las discrepancia entre las versiones escritas y las orales también se encuentran presentes en “Fever 103”.<sup>527</sup> Compuesto justo después de “Stopped Dead” y donde referencias explícitas a los ataques nucleares en Hiroshima recuerdan las polémicas referencias al Holocausto en “Daddy” (Britzolakis, “*Ariel* and other poems” 117).<sup>528</sup> Por otra parte, la evidencia material y textual de los distintos manuscritos y mecanoscritos de “Fever 103”, así como las variaciones entre sus

---

<sup>526</sup> Ver Giuliani *et al* eds. *Variants 5: Texts in Multiple Versions. Histories of Editions* (2008).

<sup>527</sup> Ver Anexo 130: Manuscrito de “Fever 103”.

<sup>528</sup> Tracy Brain añade que “The poem’s images of melting and forced fusion also reflect post-war and cold war concerns with the effects of nuclear explosions on the human body. The 1959 film *Hiroshima Mon Amour*, directed by Alain Resnais and written by Marguerite Yourcenar, seems a likely influence here” (*Other Plath* 118).

versiones orales y escritas ayudan a desmontar la imagen mítica de Plath, como señala Tracy Brain: “One of the assumptions about Plath, and especially about her late poems, is that they are an anguished, uncontrolled cry for help; utterly personal (...) One glance at the drafts of these poems, and the hard work they evidence, makes such a claim laughable” (*Other Plath* 29). Se trata “Fever 103” de una composición a la que Lynda K. Bundtzen denomina “a poem of authorization” junto con “Lady Lazarus”, “Ariel” o “Purdah” (*Other Ariel* 138). Por su parte, Plath subraya la importancia de “Fever 103” al escogerlo para cerrar dos lecturas para la BBC: la primera como parte de su entrevista con Peter Orr el 30 de octubre, y después para un programa titulado “New Poems by Sylvia Plath” a cargo de Douglas Cleverdon.

En la introducción a sus nuevos poemas que prepara para el programa de Cleverdon, Plath escribe sobre “Fever 103”: “The poem is about two kinds of fire—the fires of hell, which merely agonize, and the fires of heaven, which purify. During the poem, the first sort of fire suffers itself into the second” (*Restored Ariel* 194). Nos hallamos ante una composición que ha sido descrita como “a showcase of ecstatic delirium as well as a the most meticulously shaped combination of sounds and letters in its prosodic effects. Plath’s dramatic voice as well as images melt into the poem’s fevered synaesthasias” (Moses 108).

Por otra parte, se trata de un poema que ofrece suelo fértil para diversos enfoques críticos; por ejemplo, los acercamientos historicistas encuentran en “Fever 103” “explicit glimpses of a Cold War and nuclear war awareness” (Peel “Political Education” 40). Con respecto a la ecocrítica, Tracy Brain considera que “[the poem] charts the speaker’s physical response to a material and cultural system that has been damaged by technology, politics and pollution” (*Other Plath* 115). Por último, el feminismo identifica en “Fever 103” una voz que reclama con fuerza su poder creativo y su propio cuerpo: “the enflamed body is a sign of poetic dispossession; there creative primacy is asserted as a pleasurable repossession of the body. (...) The speaker’s dazzling self-display demonstrates to the astounded observer her resilient, seductive power and yet her volatile unpredictability” (Van Dyne, *Revising Life* 73). La febril

virgen de acetileno que surge entre las imágenes apocalípticas del poema se ha equiparado a otros sujetos líricos femeninos presentes en “Lady Lazarus” o “Ariel”, que Plath escribe en las siguientes semanas y en los cuales “these fiery heroines emerge from feigned sleep, chilled stupor, sullen fevers or static darkness to articulate themselves in searing, uniformly rising trajectories” (Van Dyne, *Revising Life* 100).

Plath, aislada en Devon, parece proclamar en estos versos su re-afirmación como escritora frente al éxito profesional de Hughes.<sup>529</sup> Así lo expresa en una carta a Aurelia Plath con fecha del 21 de octubre : “I am doing a poem a morning, great things, and as soon as the nurse settles, shall try to draft this terrific second novel that I’m dying to do. (...) The worst difficulty is that Ted is at the peak of his fame and all his friends are the ones who employ me. But I can manage that too” (*Letters Home* 473-474). Ese mismo día, Plath completa “Amnesiac”, significativamente en el reverso de las últimas páginas del manuscrito de Hughes para *The Calm* (Bundtzen, *Other Ariel* 90).

Se crea de nuevo una simbiosis entre manuscritos, una conversación entre textos unidos a nivel material y temático: “recognition is also a critical theme in both *The Calm* and ‘Amnesiac’. In the play, family ties are at least momentarily suspended by the amnesia imposed on all of Hughes’s characters” (Bundtzen, *Other Ariel* 102). Tomando inspiración en la escena que tiene lugar en el texto de Hughes, Plath construye un poema que consta de dos secciones y que sufrirá importantes alteraciones en su trayecto hacia la página escrita. Si bien en la lectura que Plath realiza de este poema para Peter Orr el 30 de octubre de 1962 incluye ambas partes, la respuesta de *The New Yorker* tras recibir el texto de Plath será determinante para la forma final que adquirirá el texto. Al igual que ocurriera con “Poem for a Birthday”, Plath accede a alterar el texto por sugerencia de un editor. En este caso, es Howard Moses, editor de la revista *The New Yorker*, quien sugiere eliminar la primera sección en su totalidad y accede a publicar la segunda

---

<sup>529</sup> Por otra parte, la presencia de la poesía de Hughes en los versos de “Lady Lazarus” ha sido un área de estudio que solo recientemente el trabajo de Heather Clark ha analizado en profundidad. Para más información ver *The Grief of Influence* pp. 138-146.

bajo el título “Amnesiac”.<sup>530</sup> Tracy Brain explica así la decisión de Plath y cómo queda esta marcada—literalmente—en los mecanoscritos del poema:

Ever anxious to publish in *The New Yorker*, Plath must have thought very quickly and answered yes. It is only in the penultimate typescript (still typed as parts 1 and 2 under the one title of “Amnesiac”, and dated in Plath’s black pen 21 October 1962) that Plath used red ink to cross out what was to become “Lyonesse”. In the same red ink, near section 2 of this typescript, she wrote *New Yorker*. The final typescript of “Amnesiac”, the only one without the “Lyonesse” stanzas, is actually the proof for *The New Yorker*, which the editor has dated “Dec 3. 1962. (*Other Plath* 24)<sup>531</sup>

La vulnerabilidad del texto literario queda así doblemente evidenciada y representada por figuras masculinas en posiciones de poder. Por una parte, Howard Moses simboliza las exigencias del mercado literario mientras que Ted Hughes personifica la autoridad legal sobre el *corpus* de Plath. Quizá debido al tema del poema, que presenta a un marido que abandona a su familia, Hughes decide desterrar “Amnesiac” de *Ariel*, por lo que el texto deberá esperar hasta 1971 para ver la luz en las páginas de *Crossing the Water*, mientras que “Lyonesse”, el poema resultante tras la división inicial en 1962, se incluirá en *Winter Trees* (1971).<sup>532</sup>

El día 23 Plath comienza “Lady Lazarus”, cuya gestación llega a término el 29 de octubre, y para el que escribe la siguiente introducción: “This poem is called ‘Lady Lazarus’. The speaker is a woman who has the great and terrible gift of being reborn. The only trouble is, she has to die first. She is the phoenix, the libertarian spirit, what you will. She is also just a good,

---

<sup>530</sup> Ver Anexo 131: Carta de Howard Moses a Sylvia Plath.

<sup>531</sup> El poema “Lyonesse” se publicaría por primera vez en el *Observer* en mayo de 1970.

<sup>532</sup> Será también escogido para darle título a una edición limitada de poemas de Plath publicados por Olwyn Hughes a través de su Rainbow Press.

plain, very resourceful woman” (*Restored Ariel* 193).<sup>533</sup> Plath subvierte aquí el mito bíblico, que convierte en el marco desde el que el sujeto lírico profetiza y proclama su resurrección: “She borrowed the miracle of Lazarus, the myth of the Phoenix, the hype of the circus and the horror of the Holocaust” (Van Dyne, “Lady Lazarus” 135).<sup>534</sup> En cuanto a su realidad material: “A handwritten six-page draft and the first two typescripts of ‘Lady Lazarus’ all appear on pages from *The Bell Jar*, these are mostly used in sequence, starting with the opening of chapter 3 and running backward through almost all of chapter 2” (Van Dyne “Lady Lazarus” 136).

Este hecho textual resulta aún más significativo desde la perspectiva bibliográfica, ya que los nuevos versos y el yo-lírico resurgen también de entre las cenizas simbólicas que son los vestigios de una obra anterior.<sup>535</sup>

Sobre la recepción de “Lady Lazarus”, Jo Gill apunta que es “the best known narrative of rebirth in Plath’s canon” (*Cambridge Introduction* 59).<sup>536</sup> A esto debemos añadir su posición central en el canon y en la construcción del mito de Plath, que descansa en gran medida en la fusión entre vida y poesía, en la identificación de la voz lírica con la autora. “Lady Lazarus” se publica por primera vez un año después de su composición en *Encounter* y en el número especial que *The Review* dedica a Plath en octubre de 1963. Sin embargo, mucho antes de esto, Al Alvarez selecciona e incluye este poema en el programa-homenaje emitido al poco de la muerte de Plath en la BBC. De hecho, él mismo se refiere a “Lady Lazarus” en los términos siguientes:

---

<sup>533</sup> Sobre la presencia del mito de Lázaro en otros textos de Plath, Kathleen Connors ha identificado la siguiente referencia al primer suicidio de Plath en el relato “Tongues of Stone” que Plath envió a *Mademoiselle* en 1954: “They had raised her like Lazarus from the mindless dead, corrupted and already with the breath of the grave” (“Living Color” 93). También Jo Gill apunta acertadamente que existen referencias a la historia de Lázaro en los diarios de Plath. Por ejemplo, en su anotación del 19 de febrero de 1956 Plath escribe: “I feel like Lazarus: that story has such a fascination. Being dead, I rose up again and, and even resort to the mere sensation value of being suicidal, of getting so close, of coming out of the grave with the scars and the marring mark on my cheek” (*Journals* 199). Plath regresa a la figura de Lázaro varios años después y el 15 de junio de 1959 escribe: “MENTAL HOSPITAL STORIES: Lazarus theme. Come back from the dead. Kicking off thermometers. Violent ward. LAZARUS MY LOVE” (*Journals* 497).

<sup>534</sup> A este respecto, Heather Clark señala que dicho poema “traffics in controversial areas: Nazis, concentration camps and remains of Holocaust victims are the metaphorical props Lady Lazarus uses to draw attention to her performance” (138)

<sup>535</sup> Ver Van Dyne “Fuelling the Phoenix Fire: The Manuscripts of Sylvia Plath’s Lady Lazarus” (1983).

“Lady Lazarus” is a stage further than “Fever 103”<sup>536</sup>; its subject is the total purification of achieved death. It is also far more intimately concerned with the drift of Plath’s life. The deaths of Lady Lazarus correspond to her own crises: the first just after her father died, the second when she had her nervous breakdown, the third perhaps a presentiment of the death that was shortly to come”. (*Beyond Fiddle* 52)

Otro de los críticos más importantes de la época, M. L. Rosenthal, afirma que Plath escribe este poema “out of a strange kind of terror, the calm center of hysteria, the triumphant surge of affirmative projection that comes with a clear perception of despair by an energetically creative spirit” (“Plath and Confessional” 70). Tanto para Alvarez como para Rosenthal, auténticos árbitros culturales de la época, “Lady Lazarus” supone la entrada de Plath en el canon desde la doble vertiente transatlántica de la poesía considerada extremista o confesional.<sup>537</sup> Durante la década de los setenta, dos enfoques críticos aparentemente opuestos se encuentran en su lectura de “Lady Lazarus”: la perspectiva mítica defendida por Ted Hughes y al acercamiento feminista. Quizá quien de manera más certera ha explicado esto es Jacqueline Rose:

The concept of an emergent female selfhood (...) has been so crucial in a reading of these last poems. It is a reading which (...) is strangely shared by one form of feminist criticism and Ted Hughes. What the two have in common is an image of transcendence—poetic, psychological, political—in which Plath finally takes off from,

---

<sup>536</sup> Otros poemas en los que la idea de la resurrección es clave son “Getting There”, “Fever 103”, “Strings” y “Ariel” (Gill, *Cambridge Introduction* 53).

<sup>537</sup> A este respecto, resulta muy significativo que el 30 de julio de 1965 la BBC dedicara su *Third Programme* a un debate entre críticos y autores sobre la poesía confesional, y que el nombre de Plath apareciera ya como parte de esta tendencia lírica. En cuanto a otros indicadores culturales de la creciente presencia de Plath en el canon poético, conviene recordar aquí que Al Alvarez incluirá a Plath en la segunda edición de su antología *The New Poetry* en 1966 junto con Anne Sexton. Alvarez incluye siete poemas de Plath, ordenados de la forma siguiente: “Lady Lazarus”, “Daddy”, “The Moon and The Yew Tree”, “The Arrival of the Bee Box”, “The Swarm”, “Childless Woman” y “Mary’s Song”. La razón de que sean solo siete las composiciones de Plath presentes en esta antología la explica Alvarez en su prefacio: “Ideally...I would have liked to include far more of Sylvia Plath’s poems but her literary executor felt, reasonably enough, that this might interfere with the sale of her first posthumous collection *Ariel*” (*apud* Wurst 96).

burns herself out of, whatever it was (false self for Hughes, Hughes himself for feminism) that had her in its thrall. (*Apud Gill, Cambridge Introduction* 60)

La idea de la resurrección y de la (re)generación del sujeto lírico emerge como área de intersección, mientras que las divergencias se concentran en la identidad de dicho sujeto lírico. En otras palabras, para la línea de interpretación que defiende Hughes, las circunstancias personales no son relevantes dentro del patrón mítico-místico en el que encuadran la poesía de Plath. Circunstancias que son, sin embargo, centrales para el feminismo.

Al identificar a la voz lírica de “Lady Lazarus” con Plath, la Crítica Feminista sitúa a la autora en un plano político como *exemplum* del triunfo de la mujer sobre la opresión del sistema patriarcal. Al igual que “Daddy”, “Lady Lazarus” pasa a formar parte del repertorio textual e identitario del feminismo. Durante el periodo de composición de “Lady Lazarus” Plath trabaja casi simultáneamente y a un ritmo vertiginoso en otros poemas, por ejemplo, el 24 de octubre termina “Cut”, “Nick and the Candlestick”, “By Candlelight” y “The Tour”, si bien decidirá que estos dos últimos queden fuera de *Ariel*.<sup>538</sup> Ese mismo día Plath agota las páginas restantes del mecanoscrito de *The Bell Jar* que había utilizado como material de trabajo, por lo que estos son los últimos poemas que comparten soporte material con la prosa de Plath. El primero de ellos, “Cut”, surge en la cocina, donde:

The speaker slices the top of her thumb while chopping an onion, a common domestic accident. The poem, however, quickly transforms a culinary mishap into a lesson in American history (...) Plath uses self-mutilation to think about through the history of violence in the nation-state” (Nelson, “Plath, history and politics” 27).

Algunos de los recursos que contribuyen al sentimiento de extrañamiento en esta



composición son el humor negro del que hace gala el sujeto lírico junto con el tono irónico que establece ya el primer verso, el cual “suggests that we are not meant to sympathize with the speaker, but to watch the horror and fascination evoked by the eruption of her own blood” (Nelson, “Plath, history and politics” 27).

En cuanto a “Nick and the Candlestick” y “By Candlelight”, resulta inevitable relacionarlos con “Morning Song”—dedicado a su primera hija, Frieda—en tanto que Plath encuentra ahora la inspiración en Nicholas, su hijo de apenas un año.<sup>539</sup> Pero además, los dos poemas están unidos por mucho más que la fecha de su composición o los lazos temáticos. Un estudio más atento de los borradores y manuscritos desvela que: “Plath initially conceived them as two versions of the same poem and that the same images coexisted in both for a time; the working title for both in the early drafts is ‘Nick and the Candlestick’, before its final title change, ‘By Candlelight’ was designated ‘Nick and the Candlestick (I)’” (*Revising Life* 160-161). No obstante, y con la excepción de Tracy Brain, la crítica más reciente apenas parece haberse hecho eco de estas aportaciones sobre la génesis de ambos poemas.

Plath elegirá “Nick and the Candlestick” para leerlo durante su entrevista con Peter Orr, si bien “Plath crossed out eight entire stanzas, over a third of the poem, when she finished her written manuscript, but restored these six days later when she recorded the poem for the BBC” (Brain, “Unstable Manuscripts” 31).<sup>540</sup> A esta doble vacilación entre la forma escrita y oral del poema, se añade además el hecho de que en su transmisión impresa se ha mantenido una corrupción del texto. Como explica Tracy Brain:

A one-letter corruption has passed through the published versions of “Nick and the Candlestick” and is significant in terms of both the visual image and the sound. In her 30

---

<sup>538</sup> Según Susan Van Dyne, “The Tour” es “another Gothic tale in which bad mothering and violent poetic behaviour serve as metaphors for each other” (*Revising Life* 151).

<sup>539</sup> Otras composiciones inspiradas por Nicholas son: “For a Fatherless Son” o “The Night Dances”.

<sup>540</sup> Susan Van Dyne también explica que “for the first full handwritten draft and through seven typed versions, the poem was over a third longer, twenty-two stanzas rather than fourteen” (*Revising Life* 164).

October reading for the BBC, Plath reads “Waxy stalacmites”. In every one of the ten handwritten drafts and typescripts of “Nick and the Candlestick” Plath writes “stalacmites”. Stalacmites is her chosen word. Yet the English and the British versions of *Ariel*, and both editions of the *Collected Poems*, print the word “stalactites.” (*Other Plath* 26)

Más allá de la posible explicación del porqué se produjo esta errata y si se debe o no a una *lectio facillior*, es interesante reflexionar sobre el hecho de que el error aún pervive en “Nick and the Candlestick”: el término original “stalacmite” solo se ha reestablecido en la edición restaurada de *Ariel* (2004). El hecho de que se hayan descuidado las cuestiones textuales de los poemas de Plath se debe en gran medida a que:

the exigencies of publishing—probably exacerbated by the time and money needed to travel to and work in the archives—mean that editors and publishers of subsequent editions rarely go to Plath’s original sources, and simply trust whichever of the numerous previous published versions is closest to hand. (Brain, *Other Plath* 24)<sup>541</sup>

Otro de los aspectos menos analizados de “Nick and the Candlestick” es su dimensión social, a pesar de que Plath la sugiere así en su introducción al poema: “a mother nurses her baby son by candlelight and finds in him a beauty which, while it may not ward off the world’s ill, does redeem her of her share of it” (*Restored Ariel* 198). Estas palabras parecen nacer de los miedos a una catástrofe atómica que caracterizaron el momento histórico en el cual se inserta dicho poema “drafted, Robin Peel points out, at the height of the Cuban Missile Crisis of 22 to 29 October 1962. With this background in mind, we can better understand the pervasiveness of the images of death, destruction and despair in the poem” (Gill, *Cambridge Introduction* 55). El

---

<sup>541</sup> Brain continúa identificando más corrupciones textuales en poemas como “Lyonesse”, “Elm” y “Amnesiac” y abogando por “a new edition of the *Collected Poems*, where every poem is transcribed freshly, and checked and double-checked, to ensure readers have versions they can rely on” (*Other Plath* 25). Como respuesta a esta y otras cuestiones de fijación del texto, en *Ariel: The Restored Edition* se incluye un anexo en el cual quedan recogidas las

verso final, que identifica a Nicholas como un Cristo-niño redentor, cobra en este contexto un nuevo significado ya que “Baby Nicholas is the speaker’s, and perhaps humankind’s savior, and his survival is crucial” (Peel, *Writing Back* 193-194).

Es en este momento cuando Plath comienza a planificar un viaje a Londres para atender diversos asuntos profesionales. Vista desde la distancia y el aislamiento de Devon, la capital británica se perfila como una meca profesional, el lugar donde Al Alvarez la esperaba para leer sus poemas, como se desprende de una carta de Plath a su hermano Warren el 25 de octubre: “The critic of the *Observer* is giving me an afternoon at his home to read all my new poems. He is *the* opinion-maker in poetry over here, A. Alvarez, and says I’m the first woman poet he’s taken seriously since Emily Dickinson! Needless to say, I’m delighted!” (*Letters Home* 476).<sup>542</sup>

El mismo día Plath escribe a su madre que una vez en Londres podría “face all the people we know and tell them happily and squarely I am divorcing Ted, so they won’t picture me as a poor country wife. I am not going to steer clear of these professional acquaintances just because they know or because I may meet Ted with someone else...” (*Letters Home* 477).<sup>543</sup> Se entrecruzan así diversos motivos para desplazarse hasta la ciudad. Más allá de su situación personal, es evidente que este viaje supone para Plath un regreso profesional a la escena poética londinense, donde espera que nuevos poemas la ayuden a demostrar su valía como escritora.

Plath continúa escribiendo en los días previos a su partida. En la simbólica fecha de su treinta cumpleaños el 27 de octubre de 1962, Plath completa “Poppies in October” y “Ariel”, ambos—como si señalara un nuevo comienzo—en páginas limpias, sin utilizar, del papel rosado del Smith College. La relevancia de “Ariel” en el canon de la obra de Plath le hace merecedor de un análisis más detallado, el cual llevaré a cabo en el siguiente capítulo de este estudio. Pero antes

---

variantes tanto de ortografía como de puntuación existentes en los poemas y denominadas en Crítica Textual “accidental variants”.

<sup>542</sup> En la carta de Alvarez en respuesta a la petición de Plath de poder enseñarle sus poemas podemos leer las líneas siguientes: “For heaven’s sake, yes, I’d like nothing better than to hear your new poems (...) I thought the last you sent were superb. And Ted told me rather wryly, that your recent lot were even better. God knows you’re the only woman poet I’ve taken seriously since Emily Dickinson. And I never knew her” (*apud* Alexander 303).

de terminar este emblemático poema—que escogerá como título definitivo para su nuevo libro—Plath escribe “Poppies in October” compuesto, como ocurriera ya con “Poppies in July”, alrededor de la imagen de la amapola.<sup>544</sup> De nuevo, el simbolismo de dicha flor se aleja de las sangre de los soldados caídos en la Primera Guerra Mundial para encarnar en estos versos “the blood rush as an announcement of female vitality. Here skirts, blood and mouths testify not to cultural or marital damage as in ‘Cut’ or ‘Poppies in July’ but to an unexpected and expressive excess that reclaims and implicitly renames her vital poet” (Van Dyne, *Revising Life* 149). Plath por tanto, ha sometido este símbolo a una profunda transformación: frente a la experiencia masculina y a los versos de Hughes en “Out”, Plath transfigura la imagen de la amapola, que ahora representa—casi de manera imaginista—un incontrolable brote de creatividad femenina.<sup>545</sup>

Un día después Plath escribe “Medusa”.<sup>546</sup> Se trata de una composición que, al igual que ocurriera con “Fever 103”, “Lady Lazarus” o “Nick and the Candlestick”, constaba de una estrofa más que Plath elimina en revisiones posteriores, pero que quedó preservada en la grabación para la BBC del 30 de octubre de 1962. En cuanto a la interpretación de “Medusa”, la crítica coincide en señalar que en este poema se refleja —como ya ocurriera en “The Disquieting Muses”—la fuerte ambivalencia del sujeto lírico hacia su madre (Brain, *Other Plath* 15).

La mayor parte de los estudios subrayan su dimensión biográfica patente en el título con el que Plath bautiza el poema en su primer borrador: “Mom: Medusa” (Rose 264). Una alusión a su madre que queda oscurecida en el título definitivo, el cual “ostensibly alludes to the Gorgon of classical mythology with her famous paralyzing gaze, but also refers to the immature form of

---

<sup>543</sup> En otra carta preservada en la colección de la Universidad de Indiana y con fecha del 23 de octubre Plath escribe que “Just wait until I hit London. Ted may be a genius, but I’m an intelligence. He’s not going to stop that” (Van Dyne, *Revising Life* 189).

<sup>544</sup> Como explica Tracy Brain, Plath descubrió el significado del símbolo de la amapola durante su estancia en Inglaterra. En 1956 Plath escribe un artículo titulado “Poppy Day at Cambridge” en el cual “the narrator is as struck by the strange English custom of marking the anniversary of Armistice Day with a ‘poppy for the buttonhole’ as she is by their unappetising food” (*Other Plath* 55).

<sup>545</sup> De acuerdo a Diane Middlebrook, la deuda de Plath con Hughes se hace patente en los versos de “Out”: “The poppy is a wound, the poppy is the mouth / Today whoring everywhere”, origen de los versos que cierran “Poppies in October”: “O My God, what am I / That these late mouths should cry open / In a forest of frost, in a dawn of cornflowers!” (*Her Husband* 194).

the jellyfish *Aurelia*, Plath's mother's name" (Bundtzen, "Plath and Psychoanalysis" 44-45).<sup>547</sup>

Estas son las raíces de donde provienen las interpretaciones biográficas de metáforas a través de las cuales, según señala Judith Kroll, Plath intenta llevar a cabo "the exorcism of an oppressive parent—in this case the speaker's mother"(126).<sup>548</sup>

Los contactos entre su obra y la complejidad de los sentimientos que Plath albergaba hacia su madre han quedado ampliamente documentados y analizados por la crítica desde el diferente prisma de la novela *The Bell Jar* junto con sus cartas y diarios. Al igual que ocurre con "Daddy", el foco de estudio se ha situado firmemente en las relaciones entre vida y poesía, lo cual ha alimentado las lecturas de corte psicoanalítico. Escritos con pocas semanas de diferencia, en ambos poemas resuenan imágenes de gran fuerza cuya agresividad obedece a una necesidad urgente de escapar de "a paralyzing and overwhelming authority" (127). No obstante, como apunta Steven Gould Axelrod, dicha autoridad se caracteriza en los versos de una manera muy distinta: "Whereas the figure of Daddy is associated with violence, fear, loss and abandonment, the figure of Medusa is associated with ever-present surveillance and control" ("Poetry of Sylvia Plath" 83). El retrato familiar se completa, pues, con un poema que presenta una figura materna grotesca cuyo cuerpo se identifica con "a repellent, engulfing viscosity, through a series of self-consciously erudite and surreal tropes" (Britzolakis, "*Ariel* and other poems" 116).

El 28 de octubre Plath también acaba "Purdah", título que queda aclarado—al igual que ocurriera con "Medusa"—con una anotación manuscrita en el primer borrador del poema:

"(Hind. & Per): 'Purdah'=veil, curtain or screen. India. To seclude women" (Bundtzen, *Other*

*Ariel* 106). El velo se erige ahora como el símbolo del cual Plath se sirve para explorar temas

relacionados con el poder masculino y la opresión de la mujer dentro de las políticas sexuales del matrimonio (Bundtzen, *Other Ariel* 33). No es de extrañar, dado tanto el tono como el tema que

---

<sup>546</sup> Tracy Brain señala la influencia de este texto en el poema de Hughes "The Tender Place": "[Hughes] Takes the line 'Overexposed, like an X-ray' verbatim from Plath's poem 'Medusa' (...) Hughes signals to the reader that his poetry speaks to and from Plath's" (*Other Plath* 176).

<sup>547</sup> Diane Middlebrook explica que: "'Medusa' is the name for the immature stage of the Aurelia genus of jellyfish" (*Her Husband* 188).

Plath desarrolla en estos versos, que Ted Hughes decidiera eliminar esta composición de *Ariel* y que “Purdah”—también rechazado por *The New Yorker*—se viera relegado al índice de *Winter Trees* en 1971.<sup>549</sup>

Después de terminar estos dos poemas, Plath viaja a Londres con la firme intención de renovar sus vínculos con los agentes dentro de la escena cultural y recuperar la visibilidad dentro de los círculos literarios de la capital que había perdido desde su traslado a Devon. El 29 de octubre, en su primera jornada en la capital británica, Plath graba “Berck-Plage” para el programa de la BBC “The Poet’s Corner” presentado por George Macbeth y por la tarde acude a casa de Al Alvarez para mostrarle alguno de sus últimos poemas (Alexander, *Rough Magic* 302). Plath es muy consciente de la oportunidad que supone poder contar con la total atención del crítico literario con mayor poder e influencia del momento.<sup>550</sup> Años después, Alvarez recordaría que, mientras escuchaba la voz de Plath leyendo “Berck- Plage” “Elm” o “The Moon and the Yew Tree”, podía al menos “recognize that I was hearing something strong and new and hard to come to terms with (...) She, in her turn, seemed happy to read, argue and be heard sympathetically” (*Savage God* 16).<sup>551</sup> Posteriormente, Plath asiste a una fiesta en Chelsea, organizada para celebrar la publicación de una antología que contenía poemas tanto suyos como de Hughes. Su presencia allí se convierte en “her ‘coming out’ in London’s literary scene after her break up with Hughes” (Moses “Plath’s Voice” 105).

Plath continúa su actividad profesional el día siguiente, cuando se reúne con Eric White, director del British Council, “who had offered her the chance to organize and present the

---

<sup>548</sup> Ver Anexo 133: Manuscrito de “Medusa”.

<sup>549</sup> A este respecto, Tracy Brain explica que existe una corrupción textual en uno de los versos del poema que se perpetúa en las ediciones británicas de *Winter Trees* y también de *Collected Poems*. Como señala Karen Kukil, en estas ediciones se lee “air that all day flies”, una *lectio facilior* de “air that all day plies”. Esta es la versión correcta del verso, tal y como recogen los manuscritos y la lectura de Plath para la BBC, la cual aparece solo en la edición americana de *Winter Trees* (*Other Plath* 25).

<sup>550</sup> El mismo Álvarez expone las razones por las que Plath acude a él: “It helped that I had reviewed *The Colossus* sympathetically and had got *The Observer* to publish some of her more recent things. But more importantly was the introduction to my Penguin anthology, *The New Poetry*, which had been published the previous spring. (...) Apparently this essay said something she wanted to hear: she spoke of it often and with approval” (*Savage God* 25).

<sup>551</sup> Álvarez solo menciona el título de tres poemas, pero parece que Plath le enseña entre seis y ocho (*Savage God* 16).

American poetry night of the international Poetry Festival to be held at Royal Court Theatre the following year” (Moses “Plath’s Voice” 104-105). Poco después, almuerza con Peter Orr antes de grabar la entrevista y la lectura de sus nuevos poemas para la BBC en un programa que proporciona a Plath una oportunidad única no solo para difundir sus últimas composiciones, sino también para situarse a sí misma en una posición estratégica dentro del tablero poético del momento. Como ya analicé en profundidad en el capítulo 4, las preguntas de Peter Orr ofrecen a Plath una gran ocasión para auto-retratarse como autora, pero muy especialmente para presentarse en clara sintonía con las nuevas tendencias poéticas a ambos lados del Atlántico. En primer lugar, Plath no duda en mostrarse afín a las ideas de Alvarez sobre la necesidad de un cambio de rumbo para la poesía británica. A través de la validación pública al ensayo de Alvarez “Beyond the Gentility Principle”, Plath busca asegurarse el respaldo del crítico a la vez que se sitúa en la estela confesional nombrando a Robert Lowell o Anne Sexton. La mención de estos nombres en la entrevista no puede considerarse en absoluto casual o inocente, como tampoco lo es el interés que muestra hacia la exploración de temas tabú que llevan a cabo estos autores a través de la poesía, creando así un marco favorable para los poemas que se dispone a leer a continuación.<sup>552</sup>

A su regreso a Court Green, Plath toma la decisión de mudarse a Londres de forma permanente. Su breve visita no ha hecho más que confirmar la realidad de que es allí donde están las oportunidades para lograr establecerse como autora y desarrollar plenamente su carrera profesional. Londres ofrece además un circuito comercial y literario formado por instituciones culturales, críticos y escritores, un circuito donde Plath sabe que debe volver a integrarse. Durante los primeros días de noviembre, Plath comienza varios poemas que incluirá en su segunda colección de poesía, si bien algunos de ellos como “Gulliver” o “The Night Dances”—ambos completados entre el 3 y el 6 de noviembre—han sido poco explorados por la

---

<sup>552</sup> La crítica considera esta lectura “a kind of early anthologizing of *Ariel* poems” (Moses “Plath’s Voice” 107).

crítica.<sup>553</sup> Algo más de interés han suscitado “Getting There”, escrito en esos mismos días y cuyos versos—donde resuenan los ecos de textos tan diversos como el Libro Tibetano de los Muertos o la poesía de T.S. Eliot—alojan una meditación de tono elegíaco sobre las ideas de renacimiento y trascendencia (Kroll 264, 274).

Más recientemente, las aportaciones de corte historicista de estudiosas como Robin Peel han puesto en valor el poema en el que Plath trabaja entre el 4 y el 8 de noviembre: “Thalidomide”. Titulado primero “Half Moon” y eliminado por Hughes del *corpus* de *Ariel*, “Thalidomide” se publica por primera vez el 21 de octubre de 1963 en las páginas de *Encounter*, y varios años más tarde en *Winter Trees* (1971) y *Collected Poems* (1981).<sup>554</sup> En las notas para *Collected Poems*, Hughes explica así el poema: “By the time this poem was written, the connection between the tranquilizing drug Thalidomide and the 1960-1 crop of deformed babies was well established” (294). La brevedad de estas líneas contrasta con el detallado análisis de Peel, gracias al cual sabemos que Plath empieza el poema el mismo día que la revista *Observer* publica “The Thalidomide Babies” un artículo acompañado de “graphic pictures showing the malformation of arms and legs caused by the drug.” (*Writing Back* 168). En los cuatro borradores del poema se observa “how disturbed Plath has been by these images—and there seems little doubt that it is these particular images to which she is responding” (Peel, *Writing Back* 168).<sup>555</sup>

Se revelan así vínculos entre el texto poético, la actualidad social y la condición de Plath como madre, como explica Susan Van Dyne: “maternal feelings spurs this poem of social conscience; Plath forces herself to conceive what the medical establishment in Britain was denying, the monstrous consequences of a drug administered to pregnant women” (*Revising Life* 152).

---

<sup>553</sup> Ted Hughes incluye una nota de apenas dos líneas en *Collected Poems* sobre “The Night Dances” sobre el que aclara que trata de “A revolving dance which her baby son performed at night in his crib” (29).

<sup>554</sup> Ver Anexos 133 y 134: Manuscrito y Mecanoscrito de “Thalidomide”.

<sup>555</sup> Estos cuatro borradores vieron la luz ya en 1970, cuando fueron incluidos en las páginas 273-279 del volumen *The Art of Sylvia Plath* editado por Charles Newman.



El día después de empezar a escribir “Thalidomide”, Plath inicia su búsqueda de una nueva residencia en Londres para ella y sus hijos. El 7 de noviembre escribe a su madre para comunicarle que ha encontrado un piso en el número 123 de Fitzroy Road, en un edificio donde vivió W. B. Yeats, tal y como acredita la placa azul en su fachada (*Letters Home* 478).<sup>556</sup> En esa misma carta, Plath le anuncia que “I am dedicating my second book of poems (almost done) to Frieda and Nicholas in England” (*Letters Home* 478). Estas palabras proporcionan una interesante referencia temporal de las intenciones de Plath hacia su nuevo poemario, al tiempo que convierte a “Letter in November” y “Death & Co.” en las últimas composiciones destinadas a formar parte de este volumen, aún sin título definitivo. La crítica no se ha detenido en el primero de ambos poemas, escrito el día 11, interesándose algo más por “Death & Co”, el cual Plath termina el 14 de noviembre. En el texto de presentación de sus poemas para el programa de la BBC, Plath explica que esta composición

Is about the double or schizophrenic nature of death—the marmoreal coldness of Blake’s death mask, say, hand in glove with the fearful softness of worms, water and the other katabolists. I imagine these two aspects of death as two men, two businessmen friends who have come to a call. (*Restored Ariel* 194)

Resulta fácil establecer paralelismos entre la explicación de Plath y la interpretación que ofrece Judith Kroll, quien considera el poema una parodia de “two conventional representations of physical death, the abstract aspect of finality and the tangible aspect of decay” (142). Más recientemente, Christina Britzolakis ha apuntado que “the mortuary images of ‘Death & Co’ invoke a history of allegorical personifications of death, from Romanticism (signalled by

---

<sup>556</sup> En una carta a su madre del día 19 de noviembre le explica que, si bien aún no ha recibido la confirmación de que su oferta por el piso ha sido aceptada, siente que “I had got in touch with Yeats’s spirit (he was a sort of medium himself) when I went to his tower in Ireland. I opened a book of his plays in front of Susan as a joke for a ‘message’ and read ‘Get wine and food to give you strength and courage, and I will get the house ready’. Isn’t it

allusions to Heine and to Blake's death mask) to the baroque motif of the scheming courtier" (*"Ariel and Other Poems"* 119).

Solo cinco días después de terminar este poema, Plath escribe en una carta a su madre: "Well, I have finished a second book of poems in this last month—30 new poems—and the minute I get a mother's helper in London I will do novel after novel" (*Letters Home* 480). Esta decisión de dedicar sus esfuerzos a la prosa evidencia, una vez más, la concepción de Plath de sí misma como escritora profesional, consciente de que la prosa es un género que podría reportarle mayores beneficios económicos en el mercado literario.<sup>557</sup> Una decisión quizá debida al hecho de que, frente a la aceptación de su novela *The Bell Jar* por parte de Heinemann, numerosas revistas literarias—entre ellas *The New Yorker*, *The Atlantic Monthly* o *The New Statesman*—estaban rechazando la mayor parte de los poemas que Plath les enviaba.<sup>558</sup> A pesar de estos rechazos, Plath continúa escribiendo, si bien durante el resto del mes de noviembre solo terminará dos poemas más: "Years" el 16 de noviembre y "Mary's Song" tres días más tarde.

Al igual que ocurre con el resto de poemas fechados entre noviembre de 1962 y febrero de 1963, estas composiciones no tenían cabida en el *corpus* original de *Ariel*, pues, como acabo de señalar, Plath consideraba ya la colección acabada. Es Hughes quien les otorga un lugar en *Ariel*, dando lugar a diferencias en el índice de esta obra a ambos lados del Atlántico: por ejemplo, "Mary's Song" no formará parte de la edición británica de este poemario, pero sí de la americana en 1966. Se trata, en cualquier caso, de una decisión de Hughes que parece aún más cuestionable si tenemos en cuenta que dicho poema ya había gozado de cierta difusión en Inglaterra: *The Review* lo había incluido en su número especial en octubre de 1963 y también aparecía en la segunda edición de la antología *The New Poetry* (1965) a cargo de Al Alvarez (Wurst 96).

---

fantastic?" (*Letters Home* 480). Sandra Gilbert y Susan Gubar han analizado esta conexión bajo el prisma del feminismo en su ensayo "In Yeats's House: The Death and Resurrection of Sylvia Plath".

<sup>557</sup> Heinemann estaba preparando la publicación de la novela de Plath *The Bell Jar* en Inglaterra. También había enviado el manuscrito de *The Bell Jar* a Knopf (Alexander 310-311).

<sup>558</sup> Como ya he explicado anteriormente, *The London Magazine* publica "The Applicant" y "Stopped Dead". Howard Moss solo acepta publicar en *The New Yorker* una de las partes de "Amnesiac" y "Elm", bajo la condición de que el título se cambiara a "The Elm Speaks" (Steinberg 110).

## 7.5. 23 Fitzroy Road, Londres (diciembre 1962- febrero 1963)

El día 2 de este mes, Plath completa “Sheep in Fog”, su único poema de diciembre. En la introducción a sus últimas composiciones para la BBC escrita el 13 de diciembre, Plath explica sobre “Sheep in Fog” que: “In the next poem, the speaker’s horse is proceeding to a slow, cold walk down a hill of macadam to the stable at the bottom. It is December. It is foggy. In the fog there are sheep” (*Restored Ariel* 194). Frente a estas breves líneas, Ted Hughes ofrece un elaborado análisis del poema en su conferencia de 1988 “Sylvia Plath: The Evolution of ‘Sheep in Fog’”, donde se sirve de los manuscritos para examinar su proceso de creación en gran detalle. En el centro de la conferencia se sitúa el paralelismo que Hughes establece entre “Sheep in Fog” y “Ariel” basándose en que los dos poemas reflejan el mismo paseo a caballo, si bien de una manera muy diferente:

As we see, “Sheep in Fog” has the same theme—a dawn ride towards a kind of death. But here all the values of the earlier poem are inverted. Instead of hurdling towards the rising, patriarchal sun, in triumph, as a spiritual hero, she is now the failed one, the one who disappoints, trudging towards a mournful dissolution in bottomless, starless, fatherless darkness. In other words, the connection between these two horse-riding poems reveals the crucial, dangerous extreme polarity, the precarious dynamics, of Plath’s inspiration, and achievement, and fate. (“Evolution of Sheep”199)

Una vez más, se hace evidente que “Hughes’s attempts to control interpretation of Plath’s work can be very direct. In his 1988 prose piece ‘The Evolution of Sheep in Fog’, he attempts to pin down the meaning of every word in Plath’s poem, leaving no room for other

interpretations” (Brain, *Other Plath* 195).<sup>559</sup> Los manuscritos se convierten ahora en herramientas legitimadoras para Hughes, quien a finales de la década de los ochenta busca reforzar su posición como experto en la obra de Plath dentro del cambiante tablero de los estudios literarios. Su doble autoridad sobre la exégesis de textos y documentos encuentra representación visual precisamente en la portada de la primera edición americana de *Winter Pollen* (1995) donde “his photograph on the cover is defaced on one side with Plath’s manuscript for ‘Sheep in Fog”” (Bundtzen “Poetic Arson” 238).<sup>560</sup>

Poco después de terminar “Sheep in Fog”, Plath firma el contrato de arrendamiento para el piso situado en el número 23 de Fitzroy Road, en un edificio una vez habitado por Yeats, tal como queda dicho.<sup>561</sup> Este hecho cobra una gran importancia para ella ya que “Yeats is the mentor whose tacit approval is unconditional; he is the partner who can never betray her. In rewriting the script for her literary ambition, Plath needs no intermediary; the powerful father-poet himself holds open the door to the house of greatness” (Van Dyne *Revising Life* 24).

No obstante, y aunque Plath considera su regreso a Londres auspiciado por uno de sus padres literarios, también es muy consciente de que además de apoyos simbólicos, necesita apoyos reales con disposición, capacidad y poder para ayudarla. De ahí las frecuentes visitas a Al Alvarez durante las siguientes semanas. En estos encuentros Plath busca la aprobación del crítico, como escribe en una carta a su madre del día 14 de diciembre: “Al Alvarez, the best poet critic here, thinks my second book should win the Pulitzer Prize. Of course it won’t, but it’s encouraging to have somebody so brilliant think so.” (*Letters Home* 490). Surge así una sintonía profesional y poética que resultará muy beneficiosa para ambos. Por una parte, Alvarez

---

<sup>559</sup> Por ejemplo, como la lectura que propone Heather Clark: “‘Sheep in Fog’ is a kind of anti-‘Ariel’ but not for the reasons that Hughes suggests. Needless to say, Hughes did not interpret the reference to the father at the end of ‘Sheep in Fog’ as a reference to himself, nor does he ever mention that Plath’s image of Phaeton might allude to his own poem concerning the myth. Yet the image of Phaeton’s wrecked chariot (uncovered by none other than Hughes himself) suggests that ‘Sheep in Fog’ may have been Plath’s way of saying that her attempt to prove her own legitimacy in the face of her poetic ‘father’ came at too high a cost” (166).

<sup>560</sup> Ver Anexo 135: Portada de *Winter Pollen* (1995, Edición americana). Disiento aquí de Lynda K. Bundtzen, quien interpreta de una manera muy distinta esta portada: “an acknowledgment of how thoroughly he has been ‘overwritten’ (humbly ‘effaced’) by his wife?” (“Poetic Arson” 238).

<sup>561</sup> Ver Anexo 136: 23 Fitzroy Road (diciembre 1962- febrero 1963).

cimentará en estos encuentros su autoridad como experto en la obra de Plath, a quien convierte en estandarte de sus ideas poéticas. Por otra, es innegable que la figura y labor de Alvarez como impulsor de la poesía de Plath será instrumental para su recepción, muy especialmente en los años siguientes a la muerte de la autora.

A pesar de la opinión positiva de Alvarez, Plath se enfrenta a una dura realidad: la mayor parte de las revistas literarias a las que envía sus poemas no se muestran interesadas en ellos. Esto supone un revés personal y profesional, si bien Plath encuentra una fuente de ingresos alternativa en los trabajos comisionados que realiza para la BBC.<sup>562</sup> Buen ejemplo de este tipo de trabajos es el ensayo “Ocean 1212-W” que Plath termina en enero y que sería la pieza central de un programa titulado *Landscape on Childhood*.<sup>563</sup>

Plath convierte este texto escrito por encargo en una oportunidad para la auto-representación y la creación de su propio mito de orígenes como escritora. Susan Van Dyne apunta que en “Ocean 1212-W” Plath presenta “an originating moment of self-consciousness as a poet, a state she represents as singular, autonomous, marvellously given, and in which her gender is insistently suppressed” (*Revising Life* 84). El escenario de esta auto-mitificación son las costas del Atlántico, el símbolo clave en el texto ya que—como ocurría en “Full Fathom Five”—el océano se asocia a la figura del padre, a un lugar primigenio del cual ella desciende y cuyas aguas ofrecen “a ‘mirrory pool’ or a ‘looking glass’ where the Narcissus-like child finds her identity” (Gill, *Cambridge Introduction* 92). De esta manera, Plath dirige la mirada hacia su niñez para auto-definirse, situando su iniciación en la poesía en un pasado mítico e idealizado y tejiendo un texto que “proves, instead, that her identity as a poet was preordained and was continuous from earliest childhood” (Van Dyne, *Revising Life* 87).

Los parajes de las playas de Massachusetts constituían, sin duda, un marcado contraste

---

<sup>562</sup> O, por ejemplo, la revista *Punch*, quien encarga a Plath un artículo sobre la educación en Estados Unidos, que ella titula “America! America!” y se publica en su número de abril de 1963 (Steinberg 114).

<sup>563</sup> <http://sylviaplathinfo.blogspot.com.es/2009/09/leonie-cohn-obituary-plath-ocean-1212-w.html> Consultado el 3.2.2015

con las frías calles de Londres. Durante enero, Plath—ahora sola y con dos niños pequeños a su cargo—enfrenta un difícil periodo marcado por problemas de salud y por el intenso frío que caracterizó el mes de enero de 1963. A pesar de estas adversidades, Plath consigue incrementar su presencia dentro del circuito literario. Prueba de esto es el programa radiofónico *New Comment* que graba para la BBC el día 10, y en el que Plath presenta su reseña de la recién publicada antología de Donald Hall *Contemporary American Poetry* (Moses 110). Al igual que ocurriera en su entrevista con Peter Orr, Plath aprovecha la exposición y visibilidad que le ofrecen los programas culturales de la BBC para situarse en el canon poético. Parece razonable sugerir que el hecho precedente de que Plath fuera la editora en 1961 del exitoso suplemento *American Poetry* propició que fuera elegida para comentar el nuevo mapa lírico americano dibujado por Hall. Como bien apunta Kate Moss: “Plath’s ‘voice’ finds a dual focus, speaking from the perspective of an American poet living in England and as a transcriber of what Hall terms the ‘the new direction of American poetry’” (“Plath’s Voice” 110). Encontramos aquí un nuevo ejemplo de la posición transatlántica que ocupa Plath, pero también se vislumbra aún con más nitidez el camino que traza para sí misma hacia el interior del canon literario. Plath comienza su intervención de la manera siguiente:

A new spirit is at work in American poetry. I won't say it's a wave, I won't say it's a trend. That's convenient and military and I'll leave the board of tags to the men or time. Whatever it is, it's been happening like breathing, quietly and spontaneously among individual poets for a while now. And a good sampling of this is in Donald Hall's Penguin *Anthology of Contemporary American Poetry*. (*The Spoken Word*)

La utilización de la *captatio benevolentiae*, estrategia de la retórica clásica, es más que evidente. Al eludir una posición de autoridad y evitar denominar de una manera determinada los cambios en la escena poética americana, Plath evita que se la identifique con la figura del crítico

literario: su deseo no es convertirse en árbitro de la escena poética, sino pasar a formar parte de ella. De ahí que su auto-representación en este programa radiofónico se construya sobre una aparente humildad que le impide definir dichos cambios o incluso usar términos propios del discurso crítico. Otra de las estrategias a través de las que Plath busca un lugar en la antología de Hall es la cuidada elección de los poemas que leerá en el programa de la BBC, en palabras de Kate Moses:

Plath chooses to read excerpts from recent works of poets such as W.D. Snodgrass, Louis Simpson, Robert Bly, James Merrill, James Wright, and Galway Kinnel that invariably highlight their implicit similarity to her recent work—she is creating a canon of contemporaries and positioning herself within it. The images of these poems are of personal pain, alienation, hearses and hell and death, graves, loneliness and uninvited guests, homelessness, terrible accidents, dragging for bodies, and crying. (“Plath’s Voice” 111)

Esta será la última oportunidad que tendrá Plath para reclamar un lugar en la tradición poética americana. El 14 de enero de 1963, poco después de la emisión de este programa, *The Bell Jar*—firmada con el pseudónimo Victoria Lucas—sale a la venta gracias al apoyo de Heinemann, la misma editorial que en 1961 publicó *The Colossus*. Sin embargo, este título no ayuda a mejorar ni la situación personal ni profesional de Plath. Según escribe Aurelia en *Letters Home*: “By the time the novel appeared in the London bookstores, she was ill, exhausted, and overwhelmed by the responsibilities she had to shoulder alone” (486). Diane Middlebrook añade a esto que:

The appearance of her first novel should have been the cause for celebration and optimism, but in her current state of mind, Plath was exquisitely sensitive to criticism,

and she found the brief, mildly positive reviews mortifying. One she found devastating: the review in *The Observer*, by Anthony Burgess, where *The Bell Jar* was discussed along with two other first novels by unknown writers. Burgess's comments were approving but not a rave. But what Plath found crushing was to see Hughes's poem "Full Moon and Little Frieda" showcased handsomely in the same issue of the *Observer* where her own work, huddled under a pseudonym, was given hardly a mention. (*Her Husband* 206)

En un nuevo ejemplo de lo esquivo que se muestra la fortuna literaria con ella, Plath recibe el 16 de enero de 1963 un extensa carta de la editorial Harper & Row donde le comunica que no están interesados en publicar *The Bell Jar* en Estados Unidos. Una decisión basada más en criterios económicos que en la calidad del texto, como desvelan las siguientes palabras: "there has been so much fiction in the recent years dealing with this area of experience that we are doubtful of its chances in the current fiction market".<sup>564</sup> Ciertamente, *The Bell Jar* aparece más de tres años después de que apuntara en su diario el 13 de junio de 1959: "Read COSMOPOLITAN from cover to cover. Two mental-health articles. I must write one about a college girl suicide. THE DAY I DIED. And a story, a novel even. Must get out SNAKE PIT. There is an increasing market for mental-hospital stuff. I am a fool if I don't relive it, recreate it" (*Journals* 495). Cuando la novela que Plath escribe basándose en sus propias experiencias en una institución mental alcanza las editoriales americanas, esta tendencia mostraba ya claros síntomas de agotamiento en el mercado literario. El rechazo de Harper & Row se suma así al de Knopf, que Plath había recibido en diciembre.<sup>565</sup> Como ya ocurriera con *The Colossus*, Plath se enfrenta de nuevo a la falta de interés por sus propuestas en su país natal, mientras que en Inglaterra le resulta más fácil publicar sus escritos en verso y en prosa.

---

<sup>564</sup> Ver Anexo 137: Carta de Harper & Row Publishers. Rechazo de *The Bell Jar*. Tras la muerte de Plath esta editorial publicará *The Bell Jar* en Estados Unidos en 1971 con el nombre real de la autora en su portada, y no el pseudónimo de Victoria Lucas.

<sup>565</sup> Ver Anexo 138: Carta de Heinemann Publishers. Notificación del rechazo de *The Bell Jar*.



Durante las siguientes semanas, Plath selecciona y ordena los poemas que compondrán su nueva colección, a la que—como veremos en el siguiente capítulo—decide finalmente titular *Ariel*. Es en este regreso de Plath a sus textos donde se surgen la mayor parte de las discrepancias entre los textos en sus versiones escrita y oral, preservadas en el archivo sonoro de la BBC. Por ejemplo, el 28 de enero Plath revisa “Sheep in Fog”, y anota la fecha de en que lo modifica al incorporar una estrofa más al texto, estrofa que escribe primero a mano sobre el documento y posteriormente integra en el poema tras mecanografiarlo Plath de nuevo.<sup>566</sup> Por otra parte, ese mismo día, Plath termina dos poemas que Hughes incluirá en la versión de *Ariel* de 1965: “The Munich Mannequins” y “Totem”. Para el primero de ellos, originalmente titulado “The Bald Madonnas”, Plath encuentra inspiración en las figuras de los cuadros de De Chirico, las cuales “anticipate the images of sterile, or dead blank perfection that Plath describes in “The Munich Mannequins”” (Peel, *Writing Back* 170).

En cuanto a “Totem”, Ted Hughes recoge en sus notas incluidas en *Collected Poems* que Plath describió este poema como “a pile of interconnected images, like a totem pole” (295).<sup>567</sup> Se trata además, de una composición con la Hughes establece un diálogo directo en *Birthday Letters* a través de un poema que, como ocurriera ya con “The Rabbit Catcher”, Hughes titula igual que el de Plath (Bundtzen, *Other Ariel* 210).

De acuerdo a las aportaciones de Heather Clark, el poema que Plath escribe el 29 de enero y titula “Paralytic” contiene ecos de “The Green Wolf”, donde Hughes utiliza a su vez imágenes de parálisis y de flores amenazantes (*Grief of Influence* 166). Como apunta Jacqueline Rose, la crítica apenas ha ahondado en “Paralytic”, en el cual—al igual que en otros poemas como “Suicide Off Egg Rock” “The Hanging Man”, “Insomniac”, “Leaving Early” o “Gigolo”—“Plath takes up a male persona (...) but these poems are hardly ever talked about”

---

<sup>566</sup> Ver Anexo 139: Revisión del mecanoscrito de “Sheep in Fog”.

<sup>567</sup> Para una interpretación en clave mítica de este poema, ver Kroll 187-192.

(134).<sup>568</sup> Tracy Brain añade que “it is one of many of Plath’s poems that counter the view that her writing is hostile to men. The poem’s male speaker lies in a hospital bed paralysed, describing his hospital room and physical situation (...) at the same time it explores pressures exerted upon masculinity” (*Other Plath* 119). El mismo día Plath escribe “Gigolo”, poema que no aparece en ninguna de las versiones de *Ariel*, pero que está íntimamente ligado a “Paralytic”:

Both are written in quatrains. Both are spoken by solipsistic male narrators. Each of these narrators experiences a crisis in which masculinity is troubled and challenged—even feminized—by his own weakness: the paralytic by his physical and sexual helplessness as he lies in the hospital bed, immobile and unable even to breathe by himself; the gigolo by the economic and sexual helplessness that makes him a male prostitute, forcing him into a profession more commonly associated with women. (“Unstable Manuscripts” 22)

Una exploración de la masculinidad que será efímera, a juzgar por sus últimos poemas, correspondientes a la primera semana de febrero de 1963. Más concretamente, el día uno de febrero termina “Kindness”, “Mystic” y “Words”, si bien Hughes excluye “Mystic” de la versión de *Ariel* de 1965 y decide que “Words” es la composición merecedora de cerrar el arco poético-narrativo que ofrece en este poemario. A esto se añade, como bien apunta Tracy Brain que:

Both the English and American editions of *The Collected Poems* arrange “Mystic” “Kindness” and “Words” in the order in which I have just listed them. But what we do not know is the order in which Plath wrote them, or how *she* would have arranged them

---

<sup>568</sup> Judith Kroll es una de las pocas críticas que, de hecho, dedica algunas páginas a este poema en su *Chapters of a Mythology: The Poetry of Sylvia Plath*. Para más información, ver páginas 192-196.

herself. They were written after her own version of *Ariel*, so she did not include them in her own ordering in the book. (“Unstable Manuscripts” 24)

En cuanto a los tres poemas, Brain identifica importantes similitudes entre ellos, entre las que destacan las siguientes:

Like the other “sets” of poems, these three revisit the same question and theme from different points of view, and, like many of the *Ariel* poems, are preoccupied with motherhood and children. “Mystic”, “Kindness” and “Words” are each given a one-word title. Each is written in five-line stanzas. In each of the three poems, the first-person voice appears to be the same, asking in three different ways how to deal with despair. (“Unstable Manuscripts” 22)

En cuanto a las evidencias materiales, es una vez Tracy Brain quien demuestra su relevancia al encontrar que:

Two handwritten pages of “Mystic” (...) were drafted on the back of typescript pages from “Death & Co.” (November 14, 1962). One typescript page of “Words” (...) was written on the back of a typescript page from “Mary’s Song” (November 19, 1962). One handwritten page of “Kindness” (...) was drafted on the back of advertisements for Mother’s Helpers that Plath copied. A typescript page of “Kindness” appears on the reverse side of the draft of a letter from Plath to Karen Miller (29 November, 1962). But what are we to make from all this? Is it possible that Plath put scrap paper (discarded versions of her correspondence, no-longer-needed carbon copies, and previous drafts of poems) into a stack as she finished with them. Hence, more recent papers from later dates would be at the top of the pile, and earlier pages further down. If this were the

case, then the sequence in which Plath wrote the February 1 poems would be “Kindness” (November 29), “Words” (November 19), “Mystic” (November 14). (“Unstable Manuscripts” 28)

Por tanto, según la hipótesis de Tracy Brain, la primera de las composiciones de las tres fechadas el 1 de febrero sería “Kindness”, poema donde Plath teje una respuesta a la obra de Hughes, ya que:

[It] contains unmistakable echoes of *Difficulties of a Bridegroom* (...) [It] appears to have been prompted by listening to the broadcast of Ted Hughes’s play on 21 January. Hughes wrote, in one of Sullivan’s internal monologues, about the terrible scream a hare would make when wounded. Plath wrote in “Kindness” of the wilderness of a “a rabbit’s cry”. Then, reverting to the earlier identification of Hughes with D.H. Lawrence in “The Rabbit Catcher”, Plath ends “Kindness” with a jab from Lawrence’s “Rabbit Snared in the Night”. Lawrence wrote of “the blood-jets of your throat”. Plath writes “The blood jet is poetry”. (Middlebrook, “The Poetry of Plath and Hughes” 168)<sup>569</sup>

Este verso se ha convertido en uno de los pilares de la identificación de Plath como poeta confesional, y ha sido leído e interpretado por la crítica como “the assertion of a devastating sincerity, of an unmediated expressivity pouring out of the poet’s wounded psyche” (Britzolakis *Theatre of Mourning* 165). Aplicada directamente a Plath, la metáfora también ha contribuido a definir su imagen mítica en tanto que poeta “bleeding to death for the sake of her art” (Brain, “Unstable Manuscripts” 24).

---

<sup>569</sup> A este respecto, Heather Clark se hace eco de las siguientes palabras de Christina Britzolakis “The predominance of blood imagery in the later poetry (...) can be seen as an ironic revision of D.H. Lawrence’s ‘blood consciousness’, which celebrates the cause of a primordial, unconscious, and impersonal life force” (*Grief of Influence* 133).

La idea de que el lenguaje escapa al control del yo lírico—identificado con Plath—resurge en “Words”, si bien esta vez el diálogo con Hughes se desarrolla en tonos más oscuros.<sup>570</sup> Heather Clark sugiere que Plath se inspira para algunas de las imágenes que forman esta composición en el poema “Full Moon and Little Frieda” publicado el 27 de enero de 1963 en el *Observer*, aunque “the echoes of Hughes’s poem provide her with an image of fatalism and drowning (...) Like ‘Sheep in Fog’ and ‘Edge’ the poem is static, sombre, and resigned” (*Grief of Influence* 169).<sup>571</sup>

Por su parte, Sandra M. Gilbert refuerza la posición de Plath en el canon feminista cuando apunta a Virginia Woolf como madre literaria y *The Waves* como intertexto de “Words” en los versos “Words dry and riderless / the indefatigable, hoof-taps” (Connors “Living Color” 123). Una vez más, la evidencia material confirma dicho vínculo: en la copia de Plath de *The Waves* se hallan las siguientes líneas subrayadas “Words and words, and words, how they gallop”, las mismas que de acuerdo a Gilbert “resonate in Plath’s poem ‘Words’—which ends with the fatalistic view of a life ruled by the stars” (Connors “Living Color” 123).

Woolf no es la única presencia femenina en estos poemas. Algunos autores como Gary Lane han señalado ecos de la poesía de Emily Dickinson en “Contusion”, escrito el 4 de febrero y en el cual—como ya ocurriera en “Cut”—el lenguaje poético transforma y envuelve una acción violenta sobre el cuerpo del sujeto lírico (“Influence and Originality” 117). No obstante, las metáforas que conforman este poema no han suscitado tanta atención como los versos de “Edge”, que Plath escribe al día siguiente. El 5 de febrero surgen no uno, sino dos poemas que muestran visiones muy distintas de la maternidad: “in one of these a mother plays with her children in a realistic domestic setting, the other presents a dead mother and her dead children in a stark symbolic manner” (Kroll 210). La primera de estas descripciones corresponde a “Balloons”, y la segunda a “Edge”. “Balloons” comparte con “Thalidomide” el soporte material que es la hoja de papel, estableciéndose así una doble conexión entre ambos textos, como explica

---

<sup>570</sup> Ver Anexo 140: Manuscrito de “Words”.

Susan R. Van Dyne: “whatever caused Plath to reuse a typed copy of ‘Thalidomide’ when she drafted ‘Balloons’ in February, the new poem also acknowledges an ambivalent response to her maternal identity” (*Revising Life* 166).<sup>572</sup>

Al no incluir “Balloons” en *Ariel*, Ted Hughes marca para este poema un destino muy distinto al que le depara a “Edge”, composición que no solo pasará a formar parte del corpus de esta obra, sino que además cierra el libro junto con “Words”.<sup>573</sup> Una posición privilegiada que Plath había preservado para “Wintering”, poema detrás del cual está escrito “Edge”.<sup>574</sup>

Quedan pues, estos tres textos íntimamente entrelazados entre sí. “Wintering” y “Words” comparten posición como poema final de *Ariel*, si bien cada uno clausura una versión diferente. Por otra parte, “Wintering” y “Edge” están unidos por aspectos materiales y bibliográficos, cada uno de ellos situado en el anverso y el reverso de la misma página, mostrando además las distintas formas que adopta el texto literario en diversas fases de su creación: frente a las líneas mecanografiadas de “Wintering”, las líneas manuscritas de la primera versión de “Edge”, titulada “Nuns in Snow”.<sup>575</sup> Por último “Hughes secures the connection between ‘Words’ and ‘Edge’ by placing them as the last two poems in an anthology of Plath’s poetry and in his own ordering of *Ariel*” (Brain, “Unstable Manuscripts” 25). Y al hacerlo “he helped to shape the still-prevalent idea that *Ariel* was the poetic confession of a suicidal depressive rather than the narrative of female regeneration and emergence that Marjorie Perloff argues Plath intended” (Brain “Unstable Manuscripts” 17). Efectivamente, al situar “Edge” en el tramo final del poemario, Hughes construye un arco poético que refuerza una narrativa trágica y una lectura biográfica en la que “The ‘dead body’ of ‘Edge’ has often been taken for the double of Plath just as the poem, written six days before her death, has gained notoriety as a suicide

---

<sup>571</sup> Para más información, ver *The Grief of Influence* p. 169.

<sup>572</sup> Para más información sobre el poema, ver *Revising Life* pp.165-169

<sup>573</sup> Ver Anexo 141: Manuscrito de “Edge”.

<sup>574</sup> Sobre la génesis de este poema, Heather Clark señala que es una respuesta de Plath a “Dark Women” de Hughes, publicado en el *Observer* el 6 de enero de 1962. Añade también “New Moon in January” de Hughes, publicado el mismo día también en el *Observer*, como otra probable influencia (*Grief of Influence* 167). Por su parte, y de acuerdo con Diane Middlebrook, Hughes encuentra en la iconografía de “Edge” la imagen clave para su poema “Life after Death”, incluido en *Birthday Letters* (“Poetry of Plath and Hughes” 170).

note” (Wurst 354). Una semana después de terminar estos poemas, Plath se quita la vida en Londres en la mañana del 11 de febrero de 1963, exactamente tres años después de firmar con Heinemann el contrato para publicar *The Colossus*. Poco podía imaginar entonces que *Ariel* la consagraría como una de las escritoras más importantes de la poesía en lengua inglesa del siglo XX.

---

<sup>575</sup> Para más información, ver *Revising Life* 171.

## 8. *ARIEL*: DEL TEXTO, AL LIBRO, AL MITO

En este capítulo final se analiza el legado paratextual de las ediciones británicas y americanas del poemario más conocido de Sylvia Plath. Para facilitar dicho estudio, lo he dividido en tres grandes partes. La primera de ellas explica la existencia de dos versiones diferentes de esta colección poética: una que corresponde al manuscrito original que Plath dejó preparado sobre su escritorio antes de morir, y la segunda, producto de las decisiones que Hughes tomó sobre los contenidos de dicho manuscrito. Fue precisamente esta segunda versión la que conoció el éxito tras publicarse en 1965 en Inglaterra y al año siguiente en Estados Unidos, un texto que—si bien no corresponde a la *intentio auctoris*—ha sido legitimado por años de estudio y por generaciones de lectores. Y serán las ediciones de esta versión las examinadas en el presente capítulo, debido a que la imagen autorial y mítica de Plath se construye y sostiene en esta versión de *Ariel*, desde 1965 hasta la actualidad.

En la siguiente sección—la más amplia de todo el capítulo—se explica primero la recepción de los poemas póstumos de Plath en Inglaterra y los primeros acercamientos a su poesía tras su muerte, antes de llevar a cabo un exhaustivo estudio de las ediciones británicas de *Ariel*, todas a cargo de la prestigiosa editorial Faber & Faber, que se extienden desde 1965 hasta el presente año 2015, fecha que marca el cincuenta aniversario de la publicación de este volumen. Por último, en la tercera sección realizaré un análisis similar de las ediciones americanas de *Ariel*, análisis que viene precedido por la reconstrucción del proceso de negociación entre la editorial estadounidense Alfred A. Knopf y Ted Hughes en la que se demuestra la realidad comercial detrás de la publicación de un volumen de poesía. Finalmente, se estudian las características paratextuales y materiales de las ediciones de *Ariel* de la editorial Harper & Row—ahora HarperCollins—desde 1966 hasta la actualización que supuso la edición de 1999.



## 8.1. *Ariel*: la realidad de sus dos versiones

Si bien la fecha exacta en la que Plath termina su segundo poemario continúa siendo un misterio, los manuscritos de los poemas y las cartas enviadas por la autora apuntan a que este hecho tuvo lugar entre el 14 y el 19 de noviembre de 1962. En su introducción a *Ariel: The Restored Edition*, Frieda Hughes señala que “she probably last worked on the manuscript’s arrangement in mid-November 1962. ‘Death & Co’ written on the fourteenth of that month is the last poem to be included in her list of contents” (ix). Una vez cerrado el *corpus* de poemas que deseaba incluir en el libro, Plath se enfrenta a la cuestión fundamental de hallar la mejor manera de engarzarlos para conformar el arco poético deseado. Durante décadas, nada hizo sospechar a lectores, críticos o estudiosos que el libro publicado en 1965 en Inglaterra y un año después en Estados Unidos con el título *Ariel* no correspondía al manuscrito que Plath dejó en un archivador negro sobre su escritorio antes de quitarse la vida. En su artículo de 1984 “The Two *Ariels*: The (Re)Making of the Sylvia Plath Canon” Marjorie Perloff se refiere así a este hecho:

No one doubted that *Ariel* was indeed *Ariel*; no one, that is, raised the issue of whether or not Plath’s book, as published by Faber & Faber in London and Harper & Row in New York reflected the poet’s own stated wishes. It was generally assumed that Plath’s estranged husband Ted Hughes (whose name appears neither on the title page of *Ariel* nor in Lowell’s foreword) had put together a collection of the poems written in Plath’s final year. (309)

Las acciones de Ted Hughes así lo confirmaban; por ejemplo, en una carta del 7 de abril de 1964 dirigida a Charles Monteith—director de Faber & Faber—Hughes escribe: “I’m just arranging Sylvia’s poems” (*Letters* 232). No hay mención alguna a las intenciones de Plath

evidenciadas en el orden original del manuscrito, y esta primera línea de la carta de Hughes no dejan lugar a dudas: al menos Charles Monteith en Faber & Faber estaba al corriente de que Hughes estaba ordenando según su propio criterio los poemas de Plath. Sin embargo, como bien indica Lynda K. Bundtzer, en el contexto literario de los años sesenta el éxito de *Ariel* y la enorme publicidad a su alrededor explican que fueran consideradas irrelevantes toda una serie de cuestiones clave en cualquier estudio real del poemario:

I remind the reader of the feverish publicity surrounding the appearance of *Ariel* in 1965-1966, first because it explains why so few sober-minded questions were asked about how this posthumous volume came into being. Who selected the poems? Where they “selected” at all, or is this everything Plath left behind? Or, rather, are these poems *the best* of what she left behind? Did Plath select these poems prior to her death? Is there more to come? Who came up with the title? Why are the poems ordered as they are? Who was responsible for editing the poems—and from what manuscripts, typescripts and poems already published in little magazines? Why does the British edition of *Ariel* differ from the American edition? In the excitement of *Ariel*'s reception, such questions seemed impertinent. (*Other Ariel* 2-3)<sup>576</sup>

Transcurrirán varios años más hasta que Hughes responda a algunas de estas preguntas y

---

<sup>576</sup> A este respecto, Linda Wagner Martin compara las discrepancias entre la primera publicación de algunos de los poemas de *Ariel* en la revista *The Review* en 1963 y en el libro publicado en 1965: “All the poems published here [*The Review*] except ‘Brasilia’, which had not been included in Plath’s manuscript, do appear in Hughes’s collection of *Ariel*. As the poems are printed in this first publication, they are peppered with exuberant punctuation, including a great many exclamation marks and ellipses. All that has disappeared by the time the poems’ appearance in *Ariel*, with periods replacing almost every stronger mark (those were probably used to indicate the vehemence with which the poems should be read)” (*Literary Life* 141). Por otra parte, es necesario apuntar aquí que una de las primeras estudiosas que identificó y señaló los problemas textuales existentes entre los manuscritos y las versiones impresas fue Judith Kroll, a quien Ted Hughes dedica estas líneas finales en su prólogo a *Collected Poems*: “Thanks and acknowledgements are due to Judith Kroll, who went over the manuscripts and did much to establish many of the final texts in their detail” (17). A pesar de los esfuerzos de Kroll, las diferencias en los textos se mantuvieron hasta que en 2004 se publica *Ariel: The Restored Edition* donde se incluye una sección de Notas escrita por David Semanki. En esta sección se presenta “a complete listing of Sylvia Plath’s punctuation and word choices in contrast to the version printed in *The Collected Poems*” (195).

desvele su papel en la modificación del manuscrito original. Será en 1971, el año en que Faber & Faber saca a la luz *Winter Trees* y *Crossing the Water*, cuando Hughes hable abiertamente del manuscrito de *Ariel* en el artículo “Publishing Sylvia Plath” publicado en el *Observer*:

She left behind a carbon typescript, its title altered from *Daddy* to *Ariel*, its pages littered with minor corrections, containing about thirty-five poems, beginning as now with “Morning Song” and ending with the Bee poems (without “Stings”). It began with the word “love” and ended with “spring” as she pointed out. She avoided answering the questions of when she was going to publish it, which I repeatedly asked her, or she made deliberately mysterious answers which gave me the impression that she did not quite know what to do. This was very different from her usual eagerness to circulate her book manuscripts at every stage of her development. (*Winter Pollen* 165)

En este párrafo Hughes revela información hasta entonces desconocida para los lectores: uno de los títulos alternativos que Plath había considerado antes de decantarse por *Ariel*, las palabras que daban comienzo y fin a la narrativa interna del poemario, e incluso el diferente lugar que ocupan en él la secuencia de los *Bee poems*, de entre los cuales Plath había excluido “Stings”. Retrata también la ambigua actitud de Plath hacia su nuevo libro, un comportamiento muy distinto al que mostró con *The Colossus*, el cual—como mostré en el capítulo 5—envió a distintas editoriales en numerosas ocasiones a lo largo de su dilatado proceso de composición.

Me gustaría subrayar aquí esta diferencia en la difusión de ambos manuscritos, aventurar lo distintas que hubieran sido la historia editorial y el destino de *Ariel* si Plath hubiese mandado su manuscrito a Heinemann y Knopf, las casas que ya habían publicado sus anteriores trabajos. Nos encontramos ante una prueba más de cómo las circunstancias extraliterarias marcan el destino de los textos, una afirmación de la Crítica Textual y la Bibliografía Material que encuentra en *Ariel* un caso de estudio paradigmático. Si continuamos leyendo “Publishing Sylvia Plath”,

encontramos aún más argumentos que corroboran que el destino de *Ariel* queda inevitablemente ligado a agentes externos tras la muerte de Plath: por supuesto, a Hughes en tanto que su gestor, pero también a las voluntades y deseos de las editoriales responsables de su publicación y, más concretamente Hughes señala—sin nombrarlos directamente—a Harper & Row:

In the end, I offered the book to my own publishers in the States, with strong backing from inside and outside the firm, but nothing accelerated. And even its most ardent and vocal supporters wanted the manuscript cut by half, or at least to “about twenty poems”. They felt the full collection might provoke some outraged backlash. This introduced new hesitations because it touched my own uncertainties. They seemed like real questions: ought I to publish only a few poems to begin with? Was the whole book simply unacceptable, did it overdo itself? (*Winter Trees* 166)

En las páginas de este estudio he mostrado ya en varias ocasiones cómo este tipo de demandas—por parte de agentes relacionados con revistas literarias o con editoriales—tienen efectos importantes sobre los textos de Plath. Podemos recordar aquí, por ejemplo, peticiones de cambio de título, modificaciones de los poemas o incluso cómo las indicaciones de Judith Jones—agente editorial de Knopf—contribuyeron a que la edición americana de *The Colossus* fuera significativamente diferente a la británica de Heinemann. Por supuesto, existe una diferencia fundamental en tanto que entonces era Plath quien decidió modificar su propia obra para satisfacer las demandas de los editores. Sin embargo, considero importante incluir en mi análisis las similares situaciones que a que Hughes se enfrenta en los meses previos a la publicación de *Ariel*, ya que durante años formarán parte de un discurso que él mismo teje para justificar sus decisiones sobre el texto de Plath y que legitima además desde su doble posición de autoridad: como heredero del legado de Plath y por su propia condición de poeta:

I was anxious that the collection should not falter in any way, and that her work should be recognized, yet I saw quite plainly that very few knew what to make of it. And I know what a person becomes while writing a review. So I had already started rearranging the collection, cutting out some pieces that looked as if they might let in some facile attack, cutting one or two of the more openly vicious ones, and a couple of others that I thought might conceivably seem repetitive in tone and form. Two or three I simply lost for a while in the general fog of those days. I would have cut “Daddy” if I’d been in time (there are quite a few things more important than giving the world great poems). I would have cut others if I’d thought they would ever be decoded. I also kept out one or two that were aimed too nakedly (I kept them out in vain, as it happened. They were known and their work was done). I added two pre-*Ariel* poems “Little Fugue” (...) and “Hanging Man”. Also, I added about nine of the last poems, because they seemed to me too important to leave out. The uncertainties about this cutting and adding were naturally very thick. I’m still not sure whether *Ariel* would not be a better book if I had kept out everything that followed the Bee poems, as in her version. (*Winter Pollen* 167)

De esta manera, Hughes admite abiertamente haber alterado de manera más que significativa el texto de Plath, una acción que se convertirá en una de las más polémicas y cuestionadas de las muchas que lleva a cabo sobre su *corpus* por su enorme simbolismo—una acción de poder masculino sobre la voz y el texto femenino—pero también por sus profundas repercusiones en el destino del texto: al alterar su forma, Hughes altera también la recepción y fortuna de *Ariel*. Como el mismo Hughes admite, realizó cambios importantes en la selección y orden de los poemas, cambios que no está seguro de si contribuyeron a mejorar la versión original de Plath. Nobles intenciones como las de proteger a Plath parecen enmascarar en este

párrafo un vano deseo de protegerse también a sí mismo en tanto que destinatario de composiciones que, como ya he mencionado anteriormente, consideró ataques personales.

En cualquier caso, ya fuera porque este artículo tuvo una difusión limitada, por el estatus y respeto del que Hughes gozaba en los círculos literarios británicos o porque la crítica feminista no tenía la misma pujanza en Inglaterra que en Estados Unidos, esta confesión de Hughes no tuvo en absoluto ni la misma respuesta ni la misma repercusión que la que realizará en 1981 dentro del marco de su prólogo a la edición de *Collected Poems* de Sylvia Plath:

Some time around Christmas 1962, she gathered most of what are now known as the “Ariel” poems in a black spring binder, and arranged them in a careful sequence. (At the time, she pointed out that it began with the word “Love” and ended with the word “Spring”. The exact order of her text is given in the Notes p. 295) This collection of hers excluded almost everything she had written between *The Colossus* and July 1962—or two and a half year’s work (...) The *Ariel* eventually published in 1965 was a somewhat different volume from the one she had planned. It incorporated most of the dozen or so poems she had done on to write in 1963, though she herself, recognizing the different inspiration of these new pieces, regarded them as the beginnings of a third book. It omitted some of the more personally aggressive poems from 1962, and might have omitted one or two more if she had not already published them in magazines—so that by 1965 they were widely known. The collection that appeared was my eventual compromise between publishing a large bulk of her work—including much of the post-*Colossus* but pre-*Ariel* verse—and introducing her late work more cautiously, printing perhaps only twenty poems to begin with. (Several advisers had felt that the violent contradictory feelings expressed in those pieces might prove hard for the reading public to take. In one sense, as it turned out, this apprehension showed some insight).

(15)

A pesar de las similitudes entre ambas declaraciones, una lectura atenta arroja luz sobre interesantes diferencias entre este texto y el que fue publicado en 1971. En el texto más temprano, Hughes se hace responsable de todos los cambios: en las frases que describen las modificaciones que realizó—y las que hubiera hecho si hubiera tenido oportunidad—sobre el texto siempre aparece el pronombre “I” en tanto que sujeto que lleva a cabo estas acciones. Hughes se señala abiertamente a sí mismo como artífice de las modificaciones sobre el original. Sin embargo, en el texto de 1981, tras años de sentirse expuesto y atacado, decide cambiar el sujeto en primera persona por un impersonal “It”, difuminando hasta intentar hacer desaparecer su papel como agente directo de dichos cambios en las frases donde se aluden a los poemas incluidos y excluidos, especialmente los “more personally aggressive poems from 1962”. No solo esto, sino que Hughes evita ahora referirse a su editorial americana como hiciera en 1971, optando ahora por un mucho más general “several advisers”. Sin embargo, estos ajustes en el texto no pudieron evitar el alud de críticas al descubrirse que el *Ariel* de 1965 no se correspondía con el manuscrito original de Plath. Asistimos así a un ejemplo más de la relevancia de los paratextos: el prólogo de *Collected Poems* tuvo una difusión muchísimo mayor que el artículo del *Observer* y Hughes se vió envuelto en una polémica más sobre su gestión de la obra de Plath, y sobre un texto ya considerado una obra clave de la poesía del siglo XX. El éxito que acompañó a *Collected Poems*, impulsado además por el premio Pulitzer que le fue concedido en 1982, fue sin duda beneficioso para Plath puesto que contribuyó enormemente a establecerla en el panteón poético pero, como apunta Linda Wagner-Martin, también tuvo un efecto exonerante para Hughes:

Perhaps her then-estranged husband, Ted Hughes, who had edited the collection also benefited. Although readers were disturbed at the editorial changes he had made in creating the published book *Ariel* from Plath’s ordered *Ariel* manuscript, a collection she

left ready for publication at the time of her death, the consensus was that Hughes's editing of the poetry was sensible and accurate. In 1984, Hughes was named Poet Laureate of England, a sinecure he held until his death in 1998. (*Literary Life* 147)

Los reconocimientos institucionales a Hughes no acallaron por completo las voces críticas, especialmente entre las filas de la Crítica Feminista. Una de las autoras que fueron más activas a este respecto fue Marjorie Perloff, que publica su artículo "The Two Ariels: The (Re)Making of the Sylvia Plath Canon" en 1984, el mismo año en que Hughes se convierte en Poeta Laureado. En dicho artículo Perloff escribe en relación a las explicaciones de Hughes sobre las modificaciones de *Ariel*:

On a first reading, this sounds reasonable enough: the addition of the 1963 poems, the exclusion of "the more personally aggressive" ones—presumably because they failed to formalize or distance Plath's experience—and the respect for the "reading public" which so "several advisers had felt" was not ready for "the violent contradictory feelings" expressed in certain poems. The fact remains that Plath herself had arranged the future *Ariel* poems 'in a careful sequence', plotting out every detail including the first and the last words of the volume" (311).

Este argumento es el más esgrimido por la Crítica Feminista en su condena de las acciones de Hughes sobre el último libro de Plath, en un claro posicionamiento a favor de la *intentio auctoris*, rodeado además de un discurso en el que la lectura que se hace de estos cambios es la de un atentado contra los últimos deseos de Plath, un acto de silenciamiento y de dominación simbólica sobre un doble *corpus*: el textual y el femenino. Como explica Jacqueline Rose, las acciones de Hughes sobre el manuscrito de Plath "have received ample commentary—outrage at the destruction of a piece of Plath's writing, anger at what seems a fairly straightforward violation of the poet's own intention, her own sense of the appropriate



contents and order of her work” (69-70). Podríamos decir que en este caso no solo lo personal, sino también lo textual, es político. Perloff fue además una de las primeras estudiosas en llevar a cabo un análisis detallado de ambas versiones del poemario. Al no tener acceso al manuscrito original de Plath, Perloff sigue las indicaciones que Hughes proporciona en su introducción a *Collected Poems* y en la sección de notas de dicho volumen para reconstruir el orden de lectura marcado por Plath.<sup>577</sup> Una vez hecho esto, Perloff concluye que:

To compare what we may call Plath’s *Ariel* to the book that actually appeared—which is to say, to Hughes’s construction of *Ariel*—turns out to be something of a shock. For both *Ariel 1* and *Ariel 2*, as I shall call them, have a plot, but two plots are so different that we cannot help but wonder what it means to reconstruct a poetic sequence after the fact (...) In putting together his version of *Ariel*, Hughes has eliminated eleven of the forty-one poems on Plath’s own list, eight of them dating from the period October-November 1962. Further, he adds nine poems from the last six weeks of Plath’s life in 1963. The result is that the volume is skewed in quite a different direction. What Hughes himself calls Plath’s “careful sequence” has, I shall argue, a particular narrative structure; it begins with the birth of Frieda (hence the inclusion of the earlier poem “Morning Song”) and moves through the despair Plath evidently experienced when she learned, in April 1962, that Hughes was having an affair with another woman, to the period of rage and misogyny that followed upon his actual desertion in mid-September, a rage best expressed in “Purdah” (a poem missing in *Ariel 2*) and then to a ritual death and a move toward rebirth, as chronicled in what many critics consider to be Plath’s finest poems, the Bee sequence. (...) *Ariel 1* thus ends on a note of hope. In *Ariel 2*, on the other hand, the poems that make only too clear that Hughes’s desertion was the immediate cause of Plath’s depression are expunged; instead the volume now culminates

---

<sup>577</sup> Ver Anexo 143: Índice del manuscrito original de Plath.

on ten death poems, poems written, as if it were, from beyond rage, by someone who no longer blames anyone for her condition and reconciles herself to death. ( 311-314)

No es difícil identificar las raíces de esta interpretación en la Crítica Feminista en una identificación del texto con las circunstancias biográficas de la autora a través de una constante conexión de los poemas con acontecimientos concretos de su vida. Si tenemos en cuenta la relevancia que para entonces la figura y la obra de Plath había cobrado para el feminismo, es fácil comprender por qué era tan importante para Perloff recuperar y reconstruir la versión primigenia de *Ariel*: era una manera de reclamar un texto ya canónico dentro del *corpus* feminista a la vez que rescatar la auténtica voz de Plath y su mensaje, ambos acallados por las decisiones editoriales de Hughes: “Perhaps Sylvia Plath’s publishers will eventually give us the original *Ariel*. But it is not likely, given the publication of the *Collected Poems*, which now becomes our definite text. How ironic, in any case, that the publication of Plath’s poems have depended, and continues to depend, on the very man who is, in one guise or another, their subject” (331). El resultado final del análisis de Perloff es una lectura que responde al doble parámetro de lucha y solidaridad que establece el discurso feminista. De este modo, *Ariel* se convierte en un texto que refuerza la posición de Plath como *exemplum*, sus experiencias se hacen extensibles a todas las mujeres a través del mecanismo de identificación con ella, en todo momento asimilada al sujeto lírico de sus poemas: “Plath’s arrangement emphasizes not death but struggle and revenge, the outrage that follows the recognition that the beloved is also the betrayer. (...) For as long as the poet can struggle, as long as she still tries to defy her fate, as she does in ‘The Jailer’ or ‘The Other’ or ‘Purdah’, the reader identifies with her situation; the ‘Cut thumb’ is not only Plath’s but ours” (Perloff 330).

Este artículo pionero de Perloff se ha convertido en una referencia ineludible en cualquier estudio sobre *Ariel*, proporcionando un punto de partida desde el cual se continúa e impulsa la conversación crítica en las décadas siguientes. Por ejemplo, en su estudio de 1993

*Revising Life*; Susan Van Dyne afirma que: “While I agree with Perloff in her assessment of Plath’s intended selection, I see a continuation of struggle, rage and betrayal (though against a more complicated array of forces than the husband betrayer) even in the very last poems” (193). Se observa aquí un distanciamiento de la exégesis biográfica alineada con el discurso feminista, que va quedando cada vez más ensombrecido por los nuevos horizontes de análisis que abre el cada vez mayor acceso al manuscrito. Tres años antes de su publicación en 2004, Lynda K. Bundtzen realiza en *The Other Ariel* el que es hasta la fecha el examen más exhaustivo del texto original de Plath, que si bien guarda relación con la contribución de Perloff, busca también aportar nuevas ideas y perspectivas:

Perloff and others have read Plath’s original plan for *Ariel* as ending with her imagined survival and rebirth beyond the difficult winter she was about to confront alone. I will argue, however, that the allegory of the Bee Poems has a more complicated narrative than this suggests; and further, that the manuscripts of *Ariel*—unavailable to Perloff when we first approached this problem of *Ariel*’s authorship and integrity—add additional layers of prophetic ambiguity to the bee sequence (5)

Por su parte, Hughes permanece al margen de dicha conversación crítica, si bien en el marco de una de sus últimas entrevistas, concedida a la revista *Paris Review* tres años antes de su muerte en 1998, vuelve a intentar explicar el porqué de sus decisiones sobre el manuscrito:

But the real problem was, as I’ve said, that the U.S. publishers I approached did not want Sylvia’s collection as it stood. Faber in England were happy to publish the book in any form. Finally it was a compromise—I cut some things out and I put others in. As a result I have been mightily accused of disordering her intentions and even suppressing part of her work. But those charges have evolved twenty, thirty years after the event. They are

based on simple ignorance of how it all happened. Within six years of that first publication all her late poems were published in collections—all that she'd put in her own *Ariel* and those she'd kept out. It was her growing fame, of course, that made it possible to publish them. And years ago, for anybody who was curious, I published the contents and order of her own typescript—so if anybody wants to see what her *Ariel* was it's quite easy. On the other hand, how final was her order? She was forever shuffling the poems in her typescripts—looking for different connections, better sequences. She knew there were always new possibilities, all fluid.<sup>578</sup>

Estas palabras suenan muy similares a las de 1971, una vez más Hughes identifica las objeciones de la editorial americana Harper & Row como razón de las modificaciones de *Ariel*. De acuerdo a esta versión de los hechos, las modificaciones en el manuscrito fueron el precio que hubo que pagar para conseguir su publicación, en lo que se convertiría en “one of his most important and most unpopular editorial acts” (Wurst 128). Al final de su respuesta, Hughes intenta legitimizar sus acciones afirmando que todos los poemas del volumen se publicaron en los seis años siguientes, y que fue él mismo quien facilitó la información necesaria para que los lectores pudieran recrear el orden original de las composiciones. No existen aquí, como sí encontrábamos en el artículo de 1971, dudas sobre las acciones que estaba llevando a cabo. Las preguntas que un Hughes más joven se hacía a sí mismo sobre lo acertado de sus decisiones han desaparecido por completo. En su lugar, un consagrado Hughes en el ocaso de su vida asume una posición de autoridad desde la que justifica sus decisiones y su versión de *Ariel* cuestionando la misma naturaleza “final” del manuscrito. Ciertamente, y como ya expliqué en el capítulo 5, el primer poemario de Plath sufrió un sinnúmero de transformaciones tanto de contenido como de título a lo largo de varios años, hecho que parece apoyar la afirmación de Hughes, si bien podría contraargumentarse que fue Plath quien tomó dichas decisiones sobre sus propios textos. A este

---

<sup>578</sup> <http://www.theparisreview.org/interviews/1669/the-art-of-poetry-no-71-ted-hughes>. Consultado el 8.8. 2015.

respecto, es muy interesante considerar la aportación de Tracy Brain, quien afirma, tras un profundo estudio de las evidencias físicas y materiales, que:

The existence of sound recordings of *Ariel* poems that differ from the versions of Plath's last known typescript, the circumstance that Plath did not actually send *Ariel* to a publisher, the fact that there are small corrections dotted throughout the manuscript, the practice of continuous editing that is evident throughout Plath's manuscript—all these might suggest that, had she lived, Plath would have done more work to *Ariel*. The *Ariel* that we have, as polished as it is, should only be regarded as Plath's latest draft.

Indeterminacy—and I use the word to stand in for doubts, hesitations, ambiguities, and discontinuities of various kinds—comes to play with Plath to an extent that doesn't apply to most writers because, with the exception of *The Colossus* and *The Bell Jar*, she simply wasn't around to review proofs, negotiate with the publisher, and make final decisions. (“Unstable Manuscripts” 121)<sup>579</sup>

Si regresamos de nuevo a las declaraciones de Hughes, percibimos su auto-representación como un editor que lejos de arrepentirse de sus decisiones, las defiende y justifica utilizando dos perspectivas fundamentales: en primer lugar, el tratamiento de la literatura como producto, sujeto a unas condiciones impuestas por las editoriales, pieza fundamental en el proceso de publicación y comercialización de un texto. Por otra, en su condición de escritor, evoca la realidad de la volubilidad de la *intentio auctoris*, los cambios que sufren los textos a manos de sus propios autores. La muerte de Ted Hughes el 28 de octubre de 1998 contribuye a amainar esta polémica, algo también debido a la publicación de *Birthday Letters* en febrero del mismo año: en su último libro, Hughes sustituye por poesía los silencios mantenidos durante años alrededor

---

<sup>579</sup> Brain continúa esta idea en la siguiente nota al final de su artículo: “As outraged as scholars have been by Hughes's changes to Plath's last known plans for *Ariel*, it is not inconceivable that she herself would have added some of the later poems that Hughes included” (“Unstable Manuscripts” 36).

de su relación con Plath.<sup>580</sup> El libro está dedicado a sus hijos, Frieda y Nicholas, quienes se convierten ahora en los principales gestores del legado poético de sus progenitores. La publicación de *Ariel: The Restored Edition* en 2004 responde a este cambio en el seno del *Plath Estate*, el paso de la antorcha del patrimonio literario de Ted Hughes a su hija, quien—como ya hiciera su padre cuando publicó *Collected Poems*—firma un interesante prólogo que sirve como marco para *Ariel: The Restored Edition*.<sup>581</sup> Frieda Hughes, consciente de la polémica que ha rodeado a este libro, procede a presentar la edición de la siguiente manera:

This edition of *Ariel* by my mother, Sylvia Plath, exactly follows the arrangement of her last manuscript as she left it. As her daughter, I can only approach it, and its divergence from the first United Kingdom publication of *Ariel* in 1965 and subsequent United States publication in 1966, both edited by my father, Ted Hughes, from the purely personal perspective of its history within my family. (ix)

Un solo párrafo le basta a Frieda Hughes para establecer su posición de autoridad en tanto que hija de ambos poetas—a quienes se referirá intencionadamente a lo largo del prólogo como “my mother” y “my father”—afirmar la existencia de dos versiones del poemario y presentar su posición al respecto. De hecho, gran parte del prólogo está dedicado precisamente a explicar, siempre desde el marco de su familia, las razones que llevaron a Ted Hughes a alterar el orden de los poemas en el manuscrito. Frieda muestra su apoyo a su padre a la vez que intenta zanjar la polémica generada alrededor de la labor editorial de Hughes en *Ariel*. Se hace patente ya desde la primera página de su prólogo su intención de aclarar las circunstancias únicas que han marcado el destino del libro: “When *Ariel* was first published, edited by my father, it was a somewhat different collection from the manuscript my mother left behind” (ix). Tras resumir brevemente los cambios que incluyó Ted Hughes en el manuscrito, Frieda Hughes sitúa *Ariel*

---

<sup>580</sup> Ver Anexo 144: Portadas británicas y americanas de *Birthday Letters*.

en un contexto no literario o histórico, sino biográfico y personal, como evidencian las siguientes líneas:

In considering *Ariel* for publication my father had faced a dilemma. He was well aware of the extreme ferocity with which some of my mother's poems dismembered those close to her—her husband, her mother, her father, and my father's uncle Walter, even neighbours and acquaintances. He wished to give the book a broader perspective in order to make it more acceptable to readers rather than alienate them. He felt that some of the nineteen late poems, written after the manuscript was completed, should be represented. "I simply wanted to make it the best book I could" he told me. (xiii)

En este párrafo Frieda Hughes apunta el deseo de protección como el motivo que llevó a Hughes a alterar el manuscrito. No es un deseo egoísta de protegerse a sí mismo—como aducía la Crítica Feminista—sino a los lectores, a quienes también deseaba ofrecer el mejor libro posible. Posteriormente, como sigue narrando Frieda:

In 1981 my father published my mother's *Collected Poems* and included in the Notes the content list of her *Ariel* manuscript. This inclusion brought my father's arrangement under public scrutiny, and he was much criticized for not publishing *Ariel* as my mother left it, though the extracted poems were included in *Collected Poems* for all to see. My father had a profound respect for my mother's work in spite of being one of the subjects of its fury. For him, the work was *the* thing, and he saw the care of it as a means of tribute and responsibility (...) Criticism of my father was even levelled at his ownership of my mother's copyright, which fell to him on her death and which he used to directly

---

<sup>581</sup> Ver Anexo 145: Portada de *Ariel: The Restored Edition* (2004).

benefit my brother and me. Through the legacy of her poetry my mother still cared for us, and it was strange to me that anyone would wish it otherwise. (xiv)

Con esas palabras, Frieda Hughes insiste aún más en el afán de protección de Hughes, protección que ahora extiende a la obra de Plath y a sus hijos. A sus ojos los ataques dirigidos a Hughes son no solo injustos sino también desproporcionados, puesto que las acciones de su padre estuvieron guiadas siempre por un sentimiento de responsabilidad hacia la obra de Plath y hacia sus hijos. En un texto que se aleja de la objetividad para hundir sus raíces firmemente los recuerdos familiares, Frieda no menciona—como sí hizo Ted Hughes—el papel desempeñado por las editoriales en la gestión de la obra ni tampoco la reacción de los críticos. Solo dos cosas parecen prioritarias: la poesía y sus hijos. El testimonio de Frieda Hughes aporta su propia perspectiva en el encendido debate crítico que rodea a la última obra de Plath, una visión que humaniza tanto a Hughes como a Plath rechazando su imagen como mitos literarios. El prólogo se convierte así en un vehículo para exonerar a Hughes y legitimar ambas versiones de *Ariel*, en cada una de las cuales Frieda Hughes encuentra un reflejo de sus dos progenitores:

When she [Plath] died leaving *Ariel* as her last book, she was caught in the act of revenge, in a voice that had been honed and practiced for years, lately with the help of my father. Though he became a victim of it, ultimately he did not shy away from its mastery. This new, restored edition is my mother in that moment. It is the basis for the published *Ariel*, edited by my father. Each version has its own significance though the two histories are one. (xvii)

Frieda Hughes vuelve a pronunciarse a este respecto en 2013, en el doble marco del cincuenta aniversario de la muerte de Plath y de la publicación de *Sylvia Plath: Drawings*. En la



introducción a este volumen, legitimando una vez más las dos versiones existentes de *Ariel*, dice: “I very much like having both volumes available, as my father’s edition is influenced by his own preferences and what I consider to be his incredibly astute editorial eye, whereas my mother’s edition is very much a work in progress, halted in his evolution at the point of her death”( vi)

Al llegar al final de la interesantísima historia de las dos versiones de *Ariel*, es inevitable hacernos preguntas que quedarán sin respuesta. ¿Hubo alguna otra razón para alterar el orden de los poemas?, ¿eran ciertas estas demandas por parte de Harper & Row o las modificaciones del manuscrito—como argumenta la Crítica Feminista—fueron una estrategia de Hughes para protegerse de los ataques de Plath? Si la editorial americana hubiera expuesto sus condiciones a Plath, ¿habría ella accedido a alterar *Ariel* como ya hiciera con *The Colossus* para garantizar su publicación en Estados Unidos?, ¿cuáles hubieran sido los cambios que ella hubiera realizado? Y la que es, a mi juicio, la más importante de todas ellas: ¿Cuál hubiera sido el destino de *Ariel* si se hubiera publicado la versión de Plath en 1965 en vez de en 2004?

Frente a estos interrogantes, algunas certezas. La más obvia es la existencia de dos versiones del poemario, ambas con idéntico título pero muy diferente contenido. Otra es que la primera de las versiones de *Ariel* corresponde a la última voluntad de su autora, hecho que le otorga una legitimidad aparentemente incuestionable. Por otra parte, la versión que resultó de la edición de Hughes se ha convertido en una obra de referencia en la geografía poética del siglo XX y ha llevado el nombre de Sylvia Plath hasta el centro del canon literario. Perspectivas de acercamiento al texto literario de corte más tradicional así como la Crítica Feminista sitúan el foco firmemente sobre las cuestiones autoriales, iluminando la ilegitimidad de la versión de *Ariel* de Hughes. Sin embargo, disciplinas como la Bibliografía Material y los Estudios Textuales socavan los mismos pilares de los conceptos de autor y la *intentio auctoris* y reorientan dicho foco hacia cuestiones como la recepción o la sociología de la literatura. Es en este marco teórico donde la versión de *Ariel* de 1965 cobra legitimidad, un marco teórico en el que se inserta la presente tesis doctoral. Y si bien ambas versiones son importantes y necesarias, puesto que

ambas escriben y completan una misma historia, desde el punto de vista de la confluencia entre ediciones y canonización que alienta a este estudio, parece más apropiado circunscribir nuestro análisis a las ediciones de la versión alejada del manuscrito original: la versión que ha circulado en el mercado literario desde 1965 hasta la actualidad, período durante el cual la han legitimado generaciones de lectores y críticos, los estudios que se han hecho sobre ella, las décadas de análisis sobre sus textos. Es, en definitiva, la versión “which Plath criticism has, until now, taken as its focus” (Gil, *Cambridge Introduction* 51).

Para una reconstrucción de los procesos de canonización de Plath y creación de su imagen y su mito es necesario acercarse a la versión cuya presencia en el mercado literario se ha visto garantizada por medio de las distintas reediciones de la obra. Ediciones que son el eje mismo de este estudio, encarnaciones materiales del texto, reflejo de su relevancia en la historia literaria. Frente al manuscrito original de Plath, que hasta 2004 permaneció en el archivo del Smith College, la versión de 1965 ha dado lugar a una rica historia literaria y a un legado paratextual preservado en sus múltiples ediciones. Por todas estas razones, mi análisis se centrará en una versión *a priori* ilegítima, pero que ha alcanzado ya una importancia e identidad propia después de sus más de cincuenta años de historia y recepción. En conclusión, será a través del rico tapiz paratextual de las ediciones de esta versión desde donde llevaremos a cabo un análisis transatlántico que nos permita comprender mejor la creación del mito de autor de Sylvia Plath junto con su transición hacia el canon literario desde 1965 hasta la actualidad.

## 8.2. *Ariel*: ediciones británicas (1965-2015)

Apenas seis días separan la muerte de Plath de uno de los primeros y más breves documentos que conformarán su mito: el epitafio publicado el domingo 17 de febrero de 1963 en el *Observer* y en el cual, en poco más de una página, la fotografía de Plath, sus últimos poemas y el texto de

Alvarez consiguen transmitir un gran *pathos* dramático.<sup>582</sup> En primer lugar, la imagen en blanco y negro de la joven poeta sosteniendo entre sus brazos a su hija pequeña evoca a una trágica *madonna*.<sup>583</sup> Paul Alexander escribe: “In the shot, her face appears delicate and innocent, its tenderness enhanced by the black turtleneck she wears and by her dark hair curving inward against her ashen cheeks” (*Rough Magic* 335).<sup>584</sup> Bajo dicha fotografía, el lector encuentra los primeros versos de “Edge”: “The dead woman is perfected / her dead body / wears the smile of accomplishment”. De esta manera, se representa la idea de la muerte, más concretamente de la muerte de una mujer joven y hermosa y que además era “the American poetess and wife of Ted Hughes”. Como muestra de su talento, se incluyen en el epitafio cuatro de sus poemas, cuidadosamente seleccionados y que contienen versos que conjuran las ideas de muerte y sufrimiento. Así, podemos señalar además de los ya citados versos de “Edge” otros tan impactantes como “She would rather be dead than fat / Dead and perfect like Nefertiti” en “The Fearful”, los ya célebres “The blood jet is poetry / there is no stopping it” en “Kindness” o “Color floods to the spot, dull purple / The rest of the body is all washed out / The color of pearl” en “Contusion”.

Las composiciones de Plath están acompañados por un texto que firma Al Alvarez, ejerciendo plenamente su función de crítico literario al informar a los lectores británicos, desde su posición de autoridad, del descubrimiento de un nuevo talento poético:

In these last poems, she was systematically probing that narrow violent area between the viable and the impossible, between experiences which can be transmuted into poetry and that which is overwhelming. It represents a totally new breakthrough in modern verse,

---

<sup>582</sup> Como apunta Paul Alexander en *Rough Magic*, hubo otras publicaciones que incluyeron en sus páginas la noticia de la muerte de Plath como por ejemplo el artículo “Tragic Death of a Young Authoress” en el periódico local *Saint Pancras Chronicle* el 22 de febrero, también el *The Spectator* “ran a brief remembrance” (337). En Estados Unidos aparecen dos obituarios el 21 de febrero y el 7 de marzo en el *Wellesley Townsman*, y en abril de 1963 el *Smith Alumnae Quarterly* se hace eco de la muerte de Plath.

<sup>583</sup> Ver Anexo 146: “A Poet’s Epitaph”, *Observer* 1963.

<sup>584</sup> La fotografía, en la que Plath aparece con Frieda y no con Nicholas, corresponde a 1960-1961, no a 1963.

and establishes her as the most gifted woman poet of our time. The following poems were all written within a few weeks of her death. She leaves two small children. The loss to literature is inestimable.

En este párrafo se corroboran el sentido de inevitabilidad de los poemas, que—según Alvarez—surgen de experiencias extremas sin precedente en la poesía moderna. Se marca así el tono en el que se interpretará la obra de Plath en los años siguientes: en términos de intensidad, tragedia y muerte. Se inicia así la consagración de Plath en tanto que un nuevo valor descubierto por Alvarez, como explica Elaine Feinstein “what he said in his column of *The Observer*, and the poems he selected to print in that paper, defined what was important on the literary map” (*apud* Egeland 271). Similar tono admirativo y canonizador encontramos en la carta que Hughes le envía a Aurelia Plath el 15 de marzo de 1963, más concretamente en frases como “Sylvia was one of the greatest truest spirits alive, and in her last months she became a great poet, and no other woman poet except Emily Dickinson can begin to be compared to her, and certainly no living American” (*Letters* 216). Hughes establece así a Plath dentro de la tradición literaria, situándola a la altura de Emily Dickinson, la gran dama de la poesía americana.

El efecto del obituario y las palabras de Alvarez no se hizo esperar, generando un mayor interés por su poesía, y muy especialmente por sus últimas composiciones. A este respecto, Gayle Wurst indica que “immediately after Plath’s death, Alvarez began to mount a vigorous campaign in behalf of his interpretations of her poetry, and much of the notoriety her works had already attained before the publication of *Ariel* was due to his efforts” (87).

En este periodo podemos observar dos interesantes procesos entrelazados: el de mitificación de la autora y su transformación en un producto dentro del mercado literario. Y dos fueron los grandes beneficiados de dichos procesos. Por una parte, “grounding his opinions in personal knowledge, Alvarez promoted Plath’s work within various quarters, while at the same

time gaining a reputation as an authority in the subject” (Egeland 52). Por otra, Ted Hughes “as executor of the Plath Estate (...) was a major force in the posthumous reception of Plath’s writing” (Wurst 116). Hughes, al morir Plath sin testamento, se convierte en el principal gestor de su legado:

Now it was Hughes’s responsibility to see that Plath’s work remained in circulation. He found her list of poetry submissions and on March 12, 1963 performed his first deed as executor of her estate by sending some of her newer poems from the previous autumn and late January to the *Critical Quarterly* and the *New Statesman*. Hughes was familiar with Plath’s desk and organizational system; he found the manuscript of *Ariel*, along with the late January and early February poems. (Steinberg 121)<sup>585</sup>

En los meses siguientes, poemas de Plath que en vida de la autora habían sido rechazados por las revistas comienzan a aparecer en sus páginas, como respuesta al renovado interés por su obra. Hughes describe así la recepción que los poemas de Plath recibieron antes de su muerte:

When she died in February 1963, her audience was quite small. Many more editors were rejecting than were accepting the *Ariel* poems, which were beginning to appear here and there. Among magazine editors, a clear recognition of her talent seemed confined to only two or three. But they would publish everything she wrote (Alan Ross at the *London Magazine*, Brian Cox and Tony Dyson at the *Critical Quarterly*, and Alvarez himself). (“Publishing Sylvia Plath”164)

---

<sup>585</sup> Hughes describe así esta lista en su artículo “Publishing Sylvia Plath”: “She kept a neat list of what she sent out, where to, what was bought, by whom, when, how much for, and what was sent back. That reading makes interesting reading now” (*Winter Pollen* 164).

Tras el fallecimiento de Plath, Hughes comienza a recibir solicitudes de revistas literarias y editoriales interesándose por su obra inédita. Buena prueba de ello es la carta manuscrita del 15 de marzo de 1963 firmada por David Machin, editor de William Heinemann, en la que solicita su permiso para desvelar la identidad real de Victoria Lucas como Sylvia Plath, algo que indudablemente aumentaría las ventas de la novela publicada en enero. Pero esto no es todo, Machin también escribe: “I am taking this opportunity to ask you whether you would consider publication of another volume of your wife’s poetry. I don’t know how much she left and whether it would be enough, but if you find there is anything in this idea I would be very glad to hear from you”.<sup>586</sup> Dado que Heinemann había publicado tanto *The Colossus* como *The Bell Jar*, no resulta de extrañar que expresaran su deseo de publicar también los últimos poemas de Plath, conscientes de que la creciente demanda por sus textos es augurio de un gran éxito comercial. Tampoco Hughes es ajeno a este nuevo interés por Plath que él mismo alimenta enviando sus poemas a las revistas literarias. Queda al descubierto una concepción de la poesía como producto dentro de un mercado que sigue las leyes de la oferta y la demanda. Al igual que Plath en ocasiones anteriores, Hughes hace gala ahora de una actitud pragmática y mercantilista: mostrando una clara visión comercial y con el objetivo de obtener el mayor beneficio posible, Hughes planea vender los poemas primero a las revistas para, posteriormente, comenzar a negociar con las editoriales su publicación en un volumen completo.

Así, tras la muerte de Plath encontramos dos poderosos agentes dentro del campo literario británico, cuyos intereses personales y profesionales se habían alineado para dar a conocer la obra de Plath. En primer lugar, un influyente crítico literario. En segundo, un preeminente poeta. Ambos gozaban de una posición de poder, respeto y autoridad reconocida en la comunidad literaria y por tanto, tenían fácil acceso al circuito comercial necesario para promocionar los poemas de Plath. Para ello, se sirven de otros agentes cuyo papel es clave en el campo literario: los medios de comunicación. Las revistas literarias y muy especialmente la

---

<sup>586</sup> Ver Anexo 147: Carta manuscrita de David Machin a Ted Hughes.

BBC—vehículo cultural por excelencia en el ámbito británico—desempeñaron un papel fundamental al proporcionar las condiciones y espacio necesarios para dar mayor visibilidad a Plath. Para todos ellos, la figura de Plath y su trabajo eran ahora un capital de enorme valor simbólico y económico, por lo que sería inocente considerar sus acciones como fruto del altruismo o guiadas únicamente por la admiración hacia su poesía. Prueba de esto es el contexto en el que se emitió el programa “New Poems”, el último que Plath grabó para la BBC y al que me referí en diversas ocasiones en el capítulo 7. Este material inédito se convierte en la base para el programa-tributo emitido el 23 de septiembre de 1963, en el que Alvarez se erige como intérprete de la poesía oracular de Plath, cuya voz él parece invocar tras varios meses fallecida. Rescatadas del más allá, sus palabras envuelven los versos en un halo de fatalidad, un sentido trágico que Alvarez reforzará con sus valoraciones e interpretaciones donde, invariablemente, Plath queda identificada con el sujeto lírico de sus poemas, cristalizando así un mito literario en el cual vida, poesía y muerte se hacen inseparables.<sup>587</sup> Sirvan dos ejemplos como prueba más de la exégesis biográfica llevada a cabo por Alvarez, ejemplos que explican además el origen de interpretaciones que aún circulan en la actualidad de los dos poemas más antologizados y emblemáticos del *corpus* de Plath:

“Lady Lazarus” is a stage further from “Fever 103°”; its subject is the total purification of achieved death. It is also far more intimately concerned with the drift of Sylvia Plath’s life. The deaths of Lady Lazarus correspond to her own crises: the first just after her father died, the second when she had her nervous breakdown, the third perhaps a presentiment of the death that was shortly to come. (*Beyond Fiddle* 52)

She seemed convinced, in these last poems, that the root of her suffering was the death of her father, whom she loved, who abandoned her and who dragged her after him into

---

<sup>587</sup> En una carta del 3 de octubre a Assia Wevill Hughes comenta que “Everybody down here [Devon] listened to

death. And in her fantasies her father was pure German, pure Aryan, pure anti-semite. It all comes together in the most powerful of her last poems, “Daddy”. (*Beyond Fiddle* 53)

Este programa tuvo un gran éxito y avivó aún más el interés por Plath, a quien Alvarez describe en detalle al inicio de su programa, pintando con sus palabras un evocador retrato para los oyentes: “She was a tall, spindly girl with waist-length sandy hair, which she usually wore in a bun, and that curious, advertisement-trained transatlantic air of anxious pleasantness. But this was merely a nervous social manner; under it, she was ruthless about her perceptions, wary and very individual” (*Beyond Fiddle* 46).

Gracias en gran medida a este tributo radiofónico, cuya difusión se ampliará al ser incluido en el número de octubre de 1963 que *The Review* dedica a Plath, su obra inédita resulta aún más atractiva para las editoriales británicas. A la propuesta que Hughes recibió de Heinemann en marzo se une en octubre otra de Faber & Faber. Se trataba de la editorial que había publicado todos los libros de Hughes desde *Hawk in the Rain* en 1957, un hecho que les daba ventaja frente Heinemann, principalmente porque Hughes no estaba complacido con la manera en que habían promocionado y distribuido *The Colossus* y consideraba que Faber & Faber podía realizar una mejor labor con *Ariel* (*Letters* 225). Otra razón que hizo a Hughes decantarse por esta editorial fueron las condiciones añadidas a una generosa oferta, como explica a Aurelia Plath en una carta de octubre, “Also, they have offered a special royalty, which would go into an account for Frieda & Nicholas—so I shall send the manuscript to Fabers” (*Letters* 225). Gracias a una carta del 13 de noviembre de 1964 entre Judith Jones, agente de la editorial americana Alfred A. Knopf y el propio Hughes conocemos los detalles que hacen tan atractiva la propuesta de Faber & Faber: un 15% de beneficios en derechos de autor, considerablemente más alto que el usual 10% estipulado en un contrato estándar.<sup>588</sup> Para asegurarse los derechos de publicación de *Ariel*, Faber & Faber añade a dicha oferta inicial otras condiciones extremadamente ventajosas,

---

Sylvia’s broadcast. They’re all painfully friendly” (*Letters* 223).



que Hughes detalla a Judith Jones en un intento de obtener el mismo trato con la editorial americana:

Considering that this is the last and major work of such an extraordinarily talent as hers was, Faber very generously offered me a 15% royalty, and several other (to me) very important concessions, so that they take no percentage of Broadcasting or Anthology payments. This cash will go into an account in our children's names, and thinking purely of them I would like to request the same terms from Knopf.

Si bien en su carta de octubre de 1963 a Aurelia y Warren Plath Hughes se muestra decidido a enviar inmediatamente el manuscrito del poemario a la que él considera la editorial más adecuada para publicarlo, una carta algo posterior a Donald Hall desvela que a finales de 1963 Hughes aún no ha remitido el manuscrito a ninguna editorial: "I hope you got a few more poems of Sylvia's before the proofs went too far. Her MS is still here with me. I'm negotiating with publishers" (*Letters* 225). A juzgar por el intercambio de cartas entre William A. Koshland de Knopf y Peter du Sautoy de Faber & Faber durante diciembre de 1963 y posteriormente, en febrero de 1964, entre Elizabeth Anderson de Heinemann y Koshland, Hughes acepta la oferta de Faber & Faber entre finales de enero y principios de febrero de 1964, si bien el contrato no se formalizó hasta mediados de marzo de 1964, aproximadamente un año después de la muerte de Plath. En la primera de estas cartas con fecha del 9 de diciembre de 1963 du Sautoy escribe a Koshland: "I am afraid we have not yet got to the stage of making a contract and don't really know whether we shall be handling American rights, or even publish the book at all. At the moment we don't seem to be getting any replies from Ted Hughes—this does happen from time to time".<sup>589</sup> La situación parece haber cambiado en febrero, cuando Koshland recibe desde Heinemann una

---

<sup>588</sup> Ver Anexo 148: Carta de Ted Hughes a Judith Jones, 13 de noviembre 1964.

carta del 19 de febrero de 1964 para informarle de que: “We will not be publishing the next volume of poems by Sylvia Plath. We made an offer which was turned down. We know that another offer has been accepted, but we don’t know who is the publisher”.<sup>590</sup>

Koshland, por su parte, sí conoce bien la identidad de la editorial, por lo que contacta nuevamente con du Sautoy para iniciar los trámites que le permitan obtener los derechos de publicación de *Ariel* en Estados Unidos:

I have just heard from Heinemann that their offer to publish the next volume of poems by Sylvia Plath was turned down, and they suggest that I write Hughes directly care of them to see what the situation is for this country. Before doing that, in view of our previous correspondence, I thought it would be better to write you. You can advise me whether to write Hughes or to deal directly to you.<sup>591</sup>

Cartas como estas nos proporcionan una visión privilegiada de los entresijos de las negociaciones que preceden a la publicación de una obra literaria para comprender mejor la intrahistoria de uno de los títulos más celebrados de la poesía moderna. Se desprende de esta correspondencia una clara voluntad de colaboración entre editoriales en el proceso de negociación. Observamos también el lugar central de Hughes en dicho proceso. Su posición de poder es innegable, y se hace realidad no solo en los cambios en el orden original del manuscrito, sino también en sus decisiones de quiénes, y en qué términos económicos, publicarán el libro en Inglaterra y Estados Unidos. Dicho de otro modo, Hughes tiene en sus manos el destino de *Ariel*. Coincido plenamente con Tracy Brain cuando apunta que:

---

<sup>589</sup> Ver Anexo 149: Carta de Peter du Sautoy a William Koshland.

<sup>590</sup> Ver Anexo 150: Carta de Elizabeth Andersen a William Koshland.

<sup>591</sup> Ver Anexo 151: Carta de William Koshland a Peter du Sautoy.

Admittedly, Hughes's treatment of Plath's work can be frustrating for her readers: the omissions, the misplaced manuscripts, the inconsistent accounts of what actually happened to her work. Yet his actions are themselves worthy of study; they are part of an unique publishing history, the still-unfolding stories of two of the twentieth century's most important bodies of work. (*Other Plath* 211)

También a este respecto las cartas entre editoriales abren una pequeña ventana al comportamiento de Hughes durante este periodo decisivo para la obra inédita de Plath. Y aunque no arrojan luz sobre sus razones para alterar el manuscrito, sí dan testimonio de su tendencia a guardar silencio durante amplios periodos de tiempo, lo que retrasa el cierre de las negociaciones, como podemos ver en la respuesta de du Satoy a una carta de Koshland el 25 de febrero de 1964:

Thank you for your letter of February 25<sup>th</sup> about Sylvia Plath. The position here is more or less unchanged, except that I did happen to meet Ted Hughes the other day and he gave me more or less the same information as you have about Heinemanns. (...) But he has not told us formally that we can proceed. I think that the point has now been reached where it would be a good idea for you to write to Ted himself either C/o Heinemann or C/o us, to see if you can get some answer from him. It might in fact help us by prodding him to reach a decision for both editions. We keep on writing to him but never get any reply.<sup>592</sup>

El consejo de du Satuy parece surtir el efecto deseado, y tras recibir el 19 de marzo una carta de la agente de Knopf Judith Jones—designada para negociar con Hughes los derechos de *Ariel* precisamente por haber trabajado con Plath en la publicación de *The Colossus* en Estados Unidos—la respuesta de Hughes es la siguiente: “Thank you for your letter. There has been a

long delay about getting the poems of my wife, Sylvia Plath, together and negotiating the publishing over here, but Faber and Faber are now going to do it, as you've heard, and I'll send you a copy of the manuscript, for Knopf's considerations, when I send off a copy to Faber, which should be within a few days".<sup>593</sup> Una vez alcanzado el acuerdo, firmado el contrato y ya con el manuscrito en la editorial, los siguientes meses transcurren entre preparativos para el lanzamiento del libro. Durante este tiempo, todo parece indicar que será finalmente Knopf quien edite el libro en el mercado americano, razón por la cual agentes de Faber & Faber mantiene una comunicación fluida con esta editorial, compartiendo los avances en el paso del manuscrito al libro, como se refleja en esta carta del 6 de julio de 1964 escrita por Charles Monteith de Faber & Faber para Koshland: "I'm just sending ARIEL, Sylvia Plath's posthumous volume of poems, to production; and I hope we'll have page proofs sometime in the early autumn. As soon as they arrive I will, of course, see that that a set goes straight off to you".<sup>594</sup> En esta misma página encontramos también información que nos ayuda a entender los motivos por los cuales se decide que la edición británica preceda a la americana, a la espera de que se formalizara el acuerdo de publicación entre Knopf y Hughes:

There is one specific point of some importance to us which I thought I ought to mention you now. We very much want to submit ARIEL to the Poetry Book Society as a candidate for their Spring 1965 choice—it should be a strong one; and if I'm to do this it is essential that our publication date should precede the American one. This is to meet the requirements of the Society. Since the spring choice is to be published in March, we'll aim to bring out the book out sometime that month; and I'd be most grateful if you'd make sure that you—if you take it on—don't publish before 1<sup>st</sup> April 1965.<sup>595</sup>

---

<sup>592</sup> Ver Anexo 152: Carta de Peter du Sautoy a William Koshland.

<sup>593</sup> Ver Anexo 153: Carta de Ted Hughes a Judith Jones.

<sup>594</sup> Ver Anexo 154: Carta de Charles Monteith a William Koshland.

De esta manera se fija marzo de 1965 como fecha de publicación de *Ariel* en Inglaterra, decisión motivada por el deseo de obtener el apoyo de un agente canonizador dentro del campo literario británico como la *Poetry Book Society* fundada en 1953 por T.S. Eliot, cuya figura contribuye a incrementar su prestigio.<sup>596</sup> Los pronósticos de Monteith se cumplen cuando *Ariel* resulta elegido como el libro de poesía más importante de la primavera de 1965, un respaldo crítico extremadamente importante para el poemario, puesto que—recordemos—el nombre de Sylvia Plath estaba avalado por Alvarez y Hughes, pero no contaba con ningún premio literario en su haber. Como veremos más adelante, una línea en la solapa interior izquierda de las primeras ediciones británicas hará referencia a este hecho a la vez que actúa como paratexto de canonización. A esto se añade que al resultar seleccionado como la *Spring Choice* por los *Poet Selectors*, *Ariel* conquista un lugar dentro del espacio de honor que son las páginas del *Poetry Book Society Bulletin*: más concretamente en el número 44 publicado en febrero de 1965. En dicho boletín aparecerá un texto en prosa firmado por Hughes, uno de sus más tempranos análisis del poemario. En el marco de la prosa de Hughes encontramos por primera vez algunas de las imágenes que reaparecerán en textos posteriores y cristalizarán en el mito de Plath, como por ejemplo el retrato de Plath componiendo los poemas de *The Colossus* con ayuda del diccionario. Hughes se inspira en sus recuerdos, embellecidos o manipulados por la memoria, para invocar una imagen de Plath inmersa en su labor de poeta metódica y meticulosa primero para luego evolucionar hacia los poemas incluidos en *Ariel*, en los cuales:

She controls one of the widest and most subtly discriminating vocabularies in the modern poetry of our language, and these are poems written for the most part at great

---

<sup>595</sup> Ver Anexo 154.

<sup>596</sup> Encontramos la siguiente información sobre la Poetry Book Society en su página web: “Set up by T.S. Eliot and friends in 1953 ‘to propagate the art of poetry’, the Poetry Book Society is a unique poetry society, providing information, reviews and discounts on the best contemporary poetry for an international community of readers. The Poet Selectors choose the best new poetry collection of the quarter, which is sent to full members as part of their membership. All members also receive the Bulletin, the quarterly review of new poetry, which contains the Poet Selectors’ reviews of the Choice and Recommendations and the selected poets’ comments on their own work” (<http://www.poetrybooks.co.uk/about>. Consultado el 12. 08. 2015).

speed, as she might take dictation, where she ignores meter and rhyme for the rhythm and momentum, the flight of ideas and her music. The words in these odd-looking verses are not only charged with terrific heat, pressure and clairvoyant precision, they are all deeply related within any poem, acknowledging each other and calling to each other in deep harmonic designs. It is this musical almost mathematical hidden law that gives these explosions their immovable finality. (“*Sylvia Plath: Ariel*” 161)

Resuenan en esta descripción ecos de la imagen del poeta como un ser poseído que escribe aquello que le dicta la musa durante su visita, una herencia del mundo clásico que viene refrendada también por las referencias de Hughes a la música, la armonía y las leyes matemáticas que gobiernan secretamente los poemas de Plath. Sin duda, conocer la cosmovisión poética de Hughes es fundamental para poder comprender mejor esta imagen de Plath, resultado de la concepción que él mismo tiene de la experiencia de escribir poesía, una experiencia que él relaciona con la Antigüedad clásica y con el universo místico y visionario que se desprende del término *clairvoyant*, presente también en este texto de Hughes. Me gustaría señalar aquí la opinión de Heather Clark al respecto: “Although Hughes seems to be ‘authoring’ Plath’s life in his various introductions to her work, he is also re-authoring his own, reasserting his own aesthetic prerogatives, and co-opting Plath into his own poetic ‘system’” (*Grief of Influence* 171).<sup>597</sup> En la conclusión de este texto escrito explícitamente para la *Poetry Book Society*, Hughes subraya de nuevo la imagen de Plath como una poeta cuyas composiciones son “incredibly beautiful lines and hallucinatory evocations”, provenientes de una evolución poética sin precedentes, intensificada y acelerada tras su maternidad:

---

<sup>597</sup> Clark continúa explicando la aplicación de Hughes de su propia filosofía poética: “While Hughes’s statements about Plath do at times sound reductive, one must remember that such characterizations mirror his understanding of the internal creative process. Hughes’s attitude toward the role of the poet is Romantic, Coleridgian; his reluctance to grant Plath agency as a writer stems not so much from chauvinism, but from his own belief about poetic inspiration” (*Grief of Influence* 175).

All at once she could compose at top speed, and with her full weight. Her second child brought things a giant step forward. All the various voices of her gift came together, and for about six months, up to a day or two before her death, she wrote with the full power and music of her extraordinary nature. *Ariel* is not easy poetry to criticize. It is not much like any other poetry. Everything she did was just like this, and this is just like her—but permanent. (“Sylvia Plath: *Ariel*” 162)

Al igual que Lowell, Hughes escribe aquí en una voz mitificadora, que reviste los poemas de Plath de originalidad—como ya hiciera Alvarez—al tiempo que les confiere un poder transfigurador. Sin embargo, el texto de Hughes no ha recibido tanta atención crítica como la introducción de Robert Lowell a *Ariel*, ni ha resultado tan trascendente en la creación de la legendaria imagen autorial de Plath, hecho debido en gran medida a una difusión considerablemente menor. Una realidad que habría sido muy diferente si en vez de publicarse únicamente en el *Poetry Book Society Bulletin* este texto hubiera sido la introducción de la primera edición británica de *Ariel*. A este respecto, me parece muy necesario señalar aquí que los planes originales de Faber & Faber para esta edición contemplaban que el libro sí incluyera una introducción firmada por Hughes, si bien su escritura sufrió numerosos retrasos, como explica du Sautoy a Koshland en una carta del 5 de agosto de 1964:

I am sorry I have not followed up before this to my letter of the 26<sup>th</sup> June, but at that time we were expecting to receive Ted’s introduction before the book went to production and I was hoping to have some information for you about that. However, as Charles has explained, we have sent the book to production now without the

introduction as it is going to be very short, and shall be sending you proofs before long.<sup>598</sup>

Unos días después, William Koshland recibe otra carta más desde Faber & Faber con fecha del 10 de agosto de 1964 informándole de un cambio de planes con respecto a la introducción de Hughes:

I've just had a letter from Ted Hughes to say that in fact there's going to be no introduction to *ARIEL* after all! What he actually says is the following: "After this horribly long delay, may I suggest that we have no introduction to Sylvia's poems. Looking at the piece I did in *Encounter*, I don't know what to think. The suitable thing, I'm sure, would be a collection of reminiscences—but at the present time that's impossible for me"<sup>599</sup>

De esta manera, y por expreso deseo de Hughes, las ediciones británicas pierden un paratexto crucial para la recepción de *Ariel* y de Plath. Se deja así una vía abierta para que la introducción de Robert Lowell, incluida en las ediciones americanas desde 1966 hasta la actualidad se convierta en un paratexto clave en la creación de su mito y la identificación de Plath con el confesionalismo. A modo de explicación, Hughes alega que se ve incapaz de escribir un texto que considera debe basarse en recuerdos a los cuales solo él tiene acceso, posicionándose así en un lugar estratégico como gestor principal de la imagen de Plath. Una autoridad que, como ya he referido anteriormente, ejercerá en sus introducciones a los títulos de Plath que Faber & Faber publicará en las décadas siguientes, si bien "it is questionable whether Hughes's constructions of Plath, like Plath's constructions of Hughes, are accurate" (Clark, *Grief of Influence*

---

<sup>598</sup> Ver Anexo 155: Carta de Peter du Sautoy a William Koshland.



177). Tras aceptar no incluir una introducción en *Ariel*, el proceso de preparación de la publicación del libro en Inglaterra continúa su curso, lo cual genera en Hughes una cierta inquietud, como se percibe en una carta dirigida a Richard Murphy con fecha del 9 de marzo de 1965, apenas dos días antes de que el poemario viera la luz en el mercado británico: “What an insane chance, to have private family struggles turned into best-selling literature of despair & martyrdom, probably a permanent cultural treasure” (*Letters* 240). Nos encontramos ante una reflexión que parece profetizar los acontecimientos que sobrevendrían a la aparición de *Ariel* en el mercado: el escrutinio de la vida personal de Plath—y de Hughes—que conllevarán las lecturas e interpretaciones biográficas, el éxito de ventas del volumen y la perpetuación del halo trágico que rodeará la obra de Plath. Pero también su consagración en el panteón literario y la conquista de la permanencia reservada a los clásicos.

De hecho, los críticos celebraron la publicación de *Ariel* el 11 de marzo de 1965 como uno de los acontecimientos literarios más importantes del año. El poemario tuvo también una magnífica acogida por parte del público, demanda que hizo necesaria una reimpresión en el mismo mes de marzo.<sup>600</sup> Un éxito así, especialmente en un género como el de la poesía, no puede atribuirse únicamente a la “calidad” del texto. Lo que es más, cualquier explicación que deje al margen las circunstancias extra-literarias alrededor de la publicación y recepción de *Ariel* encuentra pronto sus límites, como sugieren la Bibliografía Material y la Sociología de los textos. En el caso de estudio que nos ocupa, existen varios factores que configuran un contexto de recepción muy favorable para el poemario de Plath. En primer lugar, debemos recordar la labor de promoción de Al Alvarez, muy especialmente su tributo radiofónico emitido por la BBC en

---

<sup>599</sup> Ver Anexo 156: Carta de Charles Montieth a William Koshland. Hughes se refiere aquí al número de *Encounter* publicado en octubre de 1963 en el que aparecen “Death & Co.”, “The Swarm”, “The Other”, “Getting There”, “Lady Lazarus”, “Little Fugue”, “Childless Woman”, “The Jailer”, “Thalidomide” y “Daddy”.

<sup>600</sup> Si bien es difícil tener una cifra exacta del número de ejemplares vendidos de *Ariel* a día de hoy, sí existen algunos datos aproximados. Por ejemplo, Paul Alexander escribe que “Both *Time* and *Newsweek* reported that, in its first year of publication in England alone, the book sold more than fifteen thousand copies—probably a conservative estimate. Sales in America easily surpassed those in England. And as the years passed, the book continues to sell well. After its first twenty years in print, *Ariel* would sell upwards of a half-million copies, making it one of the best-selling volumes of poetry to be published in England or America in the twentieth Century” (*Rough*

septiembre de 1963 y recogido en el número de octubre de *The Review*. Las páginas de *The Review* otorgan aún más *auctoritas* a los comentarios e interpretaciones de Alvarez, marco exegético desde el cual se descifrará *Ariel*. Por otra parte, el papel que desempeña Hughes, agente central en la difusión de los poemas de Plath: “even before the publication of *Ariel*, there had been much notice of Plath’s last poems, published separately and in groups as they were soon after her death” (Wagner-Martin, *Critical Heritage* 11).

Otro acontecimiento reseñable que contribuye a generar interés por la obra y figura de Plath es la aparición del artículo “After the Tranquilized Fifties: Notes on Sylvia Plath and James Baldwin” firmado por C.B. Cox y A.R. Jones y publicado en *Critical Quarterly* en junio de 1964. Siguiendo las huellas de Alvarez, Cox y Jones consagran a Plath como representante del espíritu de la época, que ella plasma en los versos de “Daddy”:

The poem is committed to the view that this ethos of love/brutality is the dominant historical ethos of the last thirty years (...) The poem is more than a personal statement for, by extending itself through historical images, it defines the age as schizophrenic, torn between brutality and a love which in the end can only manifest itself, today, in images of violence. This love, tormented and perverse, is essentially life-denying: the only escape is into the purifying freedom of death. (*apud* Wagner-Martin, *Critical Heritage* 11)

Una vez más, el prisma de interpretación del poema es biográfico y teleológico—la muerte se presenta como fin inevitable, si bien los autores consideran que el sufrimiento de Plath trasciende los límites de la experiencia personal para describir y definir el momento histórico presente. No es de extrañar que afirmaciones como esta dieran lugar a encendidos debates críticos: “controversy raged: A.E. Dyson had called attention to the essay and the issues in a

---

*Magic* 343-344). También Peter K. Steinberg aporta datos a este respecto: “By 1981, *Ariel* had sold more than

two-page editorial that opened the number, and several letters from important critics appeared, challenging the assumptions, in a subsequent number of *Critical Quarterly*” (Wagner-Martin, *Critical Heritage* 11). Por su parte, Gayle Wurst dota de un sentido más amplio estos debates situándolos en un contexto que “Alvarez had established as early as ‘Beyond the Gentility Principle’: the issues at stake were ‘poetry and the conditions of its present existence’ in Britain as well as Plath’s status as representative of ‘the present tone of emotional life’” (86). Marianne Egeland va incluso más allá en su análisis, al explicar que:

Guising controversies as a battle of “moderns” against “ancients” are, according to Pierre Bourdieu, typical of how the cultural field as such functions. To acquire a powerful position, newcomers must dethrone the sitting rulers of taste and advance their own generation as a rupture with the past, whether they represent a renewal or not (...) Cox and Jones see the formality and decorum of The Movement of Philip Larkin, D.J. Enright, and others as a relapse into Edwardian modes that are totally inadequate for the needs of a violent time, and they elected Sylvia Plath as their prime example of the present and for the future. ( 76-77)

Se trataba, no obstante, de una conversación crítica bastante alejada del público general, atraído por aspectos más dramáticos de la vida de Plath, de los que esperan encontrar huellas en su poesía. Al Alvarez, desde su posición de autoridad, se refiere así al mito que ya estaba surgiendo en torno a Plath en su reseña “Poetry in Extremis” del 12 de marzo de 1965 en el *Observer*, solo un día después de la llegada de *Ariel* al mercado británico:

It is over two years now since Sylvia Plath died suddenly at the age of 30, and in that time a myth has been gathering around her work. It has to do with her extraordinary

---

170,000 copies in England” (123).

burst of creative energy in the months before her death, culminating in the last few weeks when, as she herself wrote, she was at work every morning, between four and seven, producing two, sometimes three, poems a day. All this last verse was intensely personal, nearly all was about dying. (Wagner-Martin, *Critical Heritage* 55)<sup>601</sup>

Como ya hiciera en su tributo radiofónico, Alvarez se auto-erige como portador de las palabras de Plath, que entrelaza con las suyas, envolviendo en autoridad sus propias opiniones. Y desde esta posición privilegiada como “descubridor” de Plath analiza su mito, con un enfoque de raigambre romántica, donde el artista, poseído por el don poético, compone frenéticamente sus mejores versos antes de morir. Al igual que ocurre con Hughes, el análisis de las ideas e interpretaciones que Alvarez vierte sobre Plath nos revelan más sobre su propia concepción y visión de la experiencia poética que sobre las de la autora, de ahí que el título de su reseña sea indicativo de la apropiación de la figura de Plath por parte de Alvarez para promocionar su propuesta del arte extremista. Igual de importante es, sin duda, el énfasis de Alvarez sobre el nexo entre la experiencia extrema y la muerte, marcando así dos coordenadas claves para la recepción e interpretación de *Ariel*.

### 8.2.1 *Ariel*: 1965. Primera edición de Faber & Faber (segunda impresión - marzo 1965)

Cuando en el 23 de junio de 1960, Plath asiste orgullosa a la consagración de Hughes como un *Faber Poet* en el cocktail organizado en honor de W.H. Auden, nada le hacía sospechar que solo cinco años después ella misma pasaría también a formar parte del canon poético de Faber & Faber. La publicación de *Ariel* el 11 de marzo de 1965 dentro del espacio de prestigio literario que representa esta editorial británica da inicio a una larga historia de cincuenta años de ediciones del poemario, historia que llega hasta nuestros días y que reportará a Faber & Faber grandes

---

<sup>601</sup> Alvarez se está refiriendo aquí a la presentación de sus últimos poemas que Plath escribió para el programa de la BBC “New Poems”.

beneficios simbólicos y económicos, ya que *Ariel* se convertirá en uno de los títulos más vendidos y celebrados de su catálogo.

Como veremos a lo largo de las páginas siguientes, la canonización de Plath en Inglaterra cobra diversas formas en el mosaico paratextual de cada una de las ediciones de Faber & Faber. A este respecto, podemos señalar que ya en la primera edición en 1965 Faber & Faber reclama a Plath como parte de su capital cultural de selecta nómina de autores. Y lo hace de dos maneras interrelacionadas que confluyen en el libro como objeto material y simbólico. La primera de ellas es la contraportada de *Ariel*, donde queda plasmado el canon poético de Faber & Faber al que accede ahora Sylvia Plath, una de las pocas mujeres que conquistan un lugar en este espacio patriarcal.<sup>602</sup> Junto a Plath, solo aparecen la respetada poeta modernista estadounidense Marianne Moore y la poeta británica Anne Ridler.<sup>603</sup> Es interesante el lugar transatlántico que Plath ocupa en esta lista, en tanto que poeta americana afincada en Inglaterra, estableciendo además un puente literario entre la poesía americana de Moore y la británica de Ridler.

No obstante, incluso antes de que su vista alcanzara la contraportada del libro, un lector de la época ya sabía que Sylvia Plath era ahora una *Faber Poet*. Esta era la conclusión a la que llegaba tras interpretar los códigos bibliográficos del libro, entre los cuales desempeña un papel principal el diseño de Berthold Wolpe, artífice de la creación de la imagen e identidad visual de los libros de Faber & Faber, imagen que contribuía a su prestigio y les proporcionaba un lugar propio en el mercado literario británico: “The genius of Wolpe was to make each and every title individual, unique, while still clearly identifiable as a Faber book. Penguin had achieved this by means of a rigid and colour-coded series, but at Faber there were no such easy formulae—just the head and hand of one man, to render every Faber publication singular and vigorous” (Connolly xvi).

---

<sup>602</sup> Ver Anexo 157: Contraportada primera edición *Ariel* (1965).

<sup>603</sup> Ridler había formado parte de Faber & Faber ya desde 1934 cuando comenzó a trabajar allí para Charles de la Mare. Un año después se convirtió en la asistente de T.S. Eliot, cuyo apoyo fue fundamental en su carrera literaria. Ver <http://www.theguardian.com/news/2001/oct/16/guardianobituaries.books>. Consultado el 16.08. 2015.

En tanto que diseñador principal de Faber, Wolpe tenía el privilegio de escoger los títulos para los que deseaba diseñar las portadas, como recuerda Shirley Tucker: “He would always snatch the authors and books he wanted—there was never any argument. No discussion” (*apud* Connolly xvi). No es de extrañar, dada la expectación que rodeaba al poemario póstumo de Plath que Wolpe decidiera hacer de él uno de los títulos que llevara su impronta gráfica. Como explica Paul Connolly: “Auden, Eliot, Larkin, Hughes, Golding, Plath and Beckett—among many others—came to be defined by these bold, colourful and stylish graphics” (xvi). El diseño de Wolpe para *Ariel* es fiel a su estilo y a la imagen que había creado para Faber & Faber “based mainly on lettering and plain colours” (Powers 98).

La visión de Wolpe para la portada hace que se decante por una combinación de colores neutros: azul, blanco, negro y rojo. Con ellos crea tres franjas horizontales de muy diferente tamaño en gradación visual: cada una de ellas ocupa aproximadamente la mitad de espacio que la anterior, estableciendo así una jerarquía entre los elementos textuales. De esta manera, la primera y más amplia de las tres, se reserva para el título: sobre un fondo azul, puede leerse la palabra *Ariel* en grandes letras mayúsculas.<sup>604</sup> Una vez más, el uso que hace Wolpe de las letras o *lettering* tiene una función expresiva y estética: el contraste de las letras blancas con el fondo azul junto con el cuidado desnivel existente entre cada una de ellas crea un efecto visual de gravitación y movimiento. Justo debajo y sobre un fondo blanco, las minúscula negras en la misma tipografía aclaran al lector que esta es la esperada colección de “Poems by Sylvia Plath”, integrando así el nombre de la autora en el diseño que se cierra la banda roja en la base inferior de la portada. Es probable que Wolpe creara esta portada siguiendo su método habitual: “many of the jackets were entirely hand-printed—swiftly, often within an hour, and never altered or scrapped—and in them one can well see the flourish of Wolpe’s wrist, the artistry of his full intention” (Connolly xvi).

---

<sup>604</sup> Ver Anexo 158: Portada primera edición *Ariel* (1965).

El diseño de Wolpe se encuentra entre los más icónicos de la época, y esta portada constituirá la base de las ediciones de Plath hasta la década de los ochenta, cuando Faber & Faber decida renovar su imagen. Es difícil imaginar cómo habría sido la portada si Wolpe hubiera seguido los deseos de Hughes, quien en una carta del 7 de abril de 1964 le escribe a Charles Monteith, de Faber & Faber :

There are two things I ought to have mentioned before—could I have a say in the design of the jacket & the print used? For instance, I'd like the cover to be red, the print either black or yellow, preferably black. That is what she had imagined. Very simple, just the colour—the print. Another detail: she prided herself on having a remote Mongolian Ancestor. The national emblem of Mongolia is a horseman riding into the sunrise. Her title poem “Ariel” is about riding on horseback into the sunrise, and she played with the idea of having that emblem, small, on the cover, though she couldn't decide if she preferred a rose. For the print, she wanted it large—she was pained by the small print of the Heinemann “Colossus”. She liked the print of “The Hawk in the Rain”—big and black. I hope the designer will be willing to do something about this. (*Letters* 233)

Estas palabras de Hughes podrían interpretarse como un intento de controlar no solo el texto, sino también cómo debía ser representado en la portada. Para dar un mayor peso a sus ideas, Hughes las apoya en las que—según él—hubieran sido las preferencias de Plath. A esto le suma también una elaborada red de interrelaciones entre los ancestros de Plath, el símbolo nacional de Mongolia y el significado del poema que da título a la colección, una sugerencia que fue totalmente descartada en el diseño de la portada. Wolpe apenas tuvo en cuenta las indicaciones de Hughes, aunque sí incluyó el color rojo, las grandes letras y el uso del negro para la tipografía. Quizá Hughes creyera que tras presentar y argumentar sus ideas, las encontraría reflejadas en la portada de *Ariel*, de ahí su sorpresa al recibir una copia de la sobrecubierta, como

escribiera a Monteith en otra carta del 13 de enero de 1965: “I’ve just received a copy of the dust-jacket of *Ariel* from Mr. Wolpe. It was a bit of a shock: they always are. I’m writing him a little note about it” (*Letters* 233).<sup>605</sup> No obstante, Wolpe no se caracterizaba por cambiar un diseño ya terminado y además contaba con total libertad creativa, en palabras de Sue Shaw: “The department had complete *carte blanche*—we were in control of all aspects of book production, except for the selection of paper” (*apud* Connolly xvi).

En el ámbito de lo hipotético quedan también otras cuestiones, por ejemplo, cómo hubiera sido esta sobrecubierta si Heinemann hubiera obtenido los derechos para publicar *Ariel* en Inglaterra o incluso cómo habría cambiado el diseño de Wolpe si el último poemario de Plath hubiera tenido un título distinto. Y es que, como ya hiciera con *The Colossus*, Plath barajó distintos títulos para el volumen de sus últimos poemas. No obstante, esta información llegó al público de manera gradual, casi como si fuera un misterio que debía ser cuidadosamente revelado. La primera vez que Hughes hace referencia a los cambios que realizó Plath en el título es en 1971, en el contexto del artículo “Publishing Sylvia Plath” publicado en el *Observer*. Hughes explica aquí que en el mecanoscrito de Plath podía observarse el cambio de título de *Daddy* a *Ariel* (*Winter Pollen* 164). Más tarde, en la introducción a *Collected Poems* en 1981 escribe que “She had her usual trouble with a title. On the title-page of her manuscript, *The Rival* is replaced by *A Birthday Present* which is replaced by *Daddy*. It was only a short time before she died that she altered the title again, to *Ariel*” (15). No obstante, la explicación más completa de las vacilaciones de Plath y de las diferentes opciones que baraja para encontrar el título más apropiado para su obra la ofrece Frieda Hughes en su introducción a *Ariel: The Restored Edition*:

The first cleanly typed page of the manuscript gives the title of the collection as *Ariel and other poems*. On the two sheets that follow, alternative titles had been tried out, each title

---

<sup>605</sup> A este respecto Joseph Connolly explica que no todos los autores estaban totalmente contentos con los diseños de Wolpe para sus libros, algo que ilustra con una muestra de la correspondencia entre Wolpe y Lawrence Durrell:



scored out in turn and a replacement handwritten above it. On one sheet the title was altered from *The Rival* to *A Birthday Present* to *Daddy*. On the other, the title change from *The Rival* to *The Rabbit Catcher* to *A Birthday Present* to *Daddy*. These new titles poems are in chronological order (July 1961, May 1962, September 1962, and October 1962) and give an idea of early possible dates of her rearrangement of the working manuscript. (ix)

A través de estas vacilaciones se atisban los poemas que para Plath capturan el pulso de la colección en diferentes momentos, y que de acuerdo a Lynda K. Bundtzer muestran “a certain hesitancy about what the dominant narrative of the volume is” (*Other Ariel* 30). Me parece muy interesante la interpretación que hace Bundtzer de cómo el tono y significado del poemario varían según la composición que Plath elija como título:

The other titles Plath ponders tell us about the presence of competing stories central to Plath’s self conception. The presence of “Daddy” as an organizing principle reminds us of the Freudian and psychoanalytic exploration of identity in Plath’s work and the effort in many ways both to write an emphatic conclusion of this story and to include Ted Hughes and their marriage in its catastrophe (...) If “A Birthday Present” had remained the title poem, perhaps the narrative drive toward metaphysical revelation, the desire to unveil even devastating truths and to penetrate a world of appearances that hides the real, would have interpreted as the dominant impulse of these poems (...) In turn, if “The Rival” or especially “The Rabbit Catcher” had been Plath’s choice for a title poem, the primacy of the marital breakup would have been understood as the controlling narrative. (*Other Ariel* 30-31)

---

tras recibir la copia de la sobrecubierta de su novela *Justine*, Durrell —al igual que Hughes— decide escribir una carta a Wolpe con sus impresiones sobre el diseño y algunas sugerencias de cambio (xvi-xvii).

Como quedó reflejado en el capítulo 5, centrado en la larga creación de *The Colossus*, Plath solía apuntar las razones que la empujaban a modificar los títulos, anotaciones que presumiblemente también habría realizado para su nueva colección y que se perdieron con la destrucción de sus últimos diarios. Quedan tan solo los títulos tachados como crónica del proceso de reflexión metapoética de Plath que culmina en la decisión final de llamar *Ariel* a su nuevo libro. Se trata, sin duda, de un poema de gran carga simbólica que Plath escribe el día que cumple treinta años. En la esquina superior derecha del primer borrador, puede leerse *lioness of God*, prueba de que Plath había investigado la etimología del nombre y que la consideraba lo suficientemente relevante como para incluirla en uno de los versos principales del poema, presente ya su versión primigenia: “God’s Lioness, how one we grow!”.<sup>606</sup> A lo largo de los múltiples borradores, manuscritos y mecanoscritos, es posible vislumbrar cómo el poema surge “through beautiful lines and words, many ultimately discarded” (Brain, *Other Plath* 29). En su breve introducción al poema para el programa de la BBC, Plath lo describe simplemente como “another horseback riding poem, this one called ‘Ariel’ after a horse I’m especially fond of” (*Restored Edition* 194). No obstante, en estos versos Plath evoca una experiencia casi mística y trascendente, en palabras de Wagner-Martin:

In ‘Ariel’ the persona and the reader, is on a ride into the unknown, into a world that may be natural or spirit, real or imaginary, physical or emotional. What is known only is that the persona and God’s lioness, either as mythical or spiritual identity, are united, fused, into one (...) finding herself empowered to move forward (...) the persona does not fear what may be ahead. (*Literary Life* 114)

Para otros críticos como Christina Britzolakis, “the trope of the horse and rider unfolds an ambiguous celebration of embodied movement (...) as intensely pleasurable, yet

---

<sup>606</sup> Ver Anexo 159: Primer borrador de “Ariel”.

self-immolating. In the poem's dual register, images of darkness, earth, blood, orality and the female body give way to those of light, transcendence and disembodiment" ("*Ariel* and other poems 115). Se hace así evidente la profunda ambigüedad que rodea a la composición que Plath consagra como poema-título definitivo de su obra, poema que "with its reverberations of Shakespearean magic and biblical revelation, tells the critic that the poet is staking no mean claim to greatness" (Bundtzen, *Other Ariel* 30).<sup>607</sup> Por medio de este poema y esta obra, Plath reclama un lugar para sí misma en el canon literario, al igual que su título reclama la mirada del lector desde el tamaño y la centralidad que Wolpe le otorga en su diseño.

Y si bien, como recordamos, Wolpe apenas tomó en consideración las sugerencias de Hughes para la portada, esto no significa que Hughes no tuviera un papel activo en el proceso de producción del esperado poemario póstumo de Plath. De hecho, un estudio profundo de los paratextos de esta primera edición delata su presencia, a veces oculta, otras veces más que evidente. Ya he referido que Hughes fue responsable directo de que las ediciones británicas de *Ariel* no contaran con una introducción, texto que Faber & Faber esperó durante varios meses, hasta que el poeta confesó que se sentía incapaz de escribirlo. En la misma carta del 10 de agosto de 1964 en la que Charles Monteith comunica a William Koshland que la edición británica de *Ariel* saldrá al mercado sin introducción podemos leer también las siguientes palabras de Hughes: "Could we have, on the dust jacket, the simple details of her birth, education, book, etc—no more" sobre lo que Monteith escribe que "I've asked him [Hughes], incidentally, for the details—the bare biographical bones which he'd like to be included in the blurb, and as soon as they arrive I'll let you have a copy".<sup>608</sup> Una clara conclusión se deriva de estas cartas: que la biografía de Plath incluida en la solapa interior izquierda es producto de un acuerdo entre Faber & Faber y Hughes, quien presumiblemente dió su aprobación. El resultado es un paratexto que

---

<sup>607</sup> Dadas las poderosas connotaciones del título y su relevancia, parece un tanto sorprendente que los editores del *Observer* insistieran en publicar el poema con otro nombre: "The Horse" (Alexander, *Rough Magic* 312).

<sup>608</sup> Ver Anexo 156.

consta de dos párrafos diferenciados.<sup>609</sup> El primero, de corte literario, sitúa *Ariel* en el marco de la producción de Plath y el hecho ineludible de su muerte: “The poems in this book were all written between the publication in 1960 of Sylvia Plath’s first book and her death in 1963”. A continuación, este paratexto se hace eco de las reacciones que habían despertado los poemas en diversos medios de comunicación. Se confirma además en el texto una de las opiniones de Alvarez que más repercusión tendrán en el estudio de la obra de Plath durante los años siguientes: la distinción entre dos voces poéticas muy distintas en *The Colossus* y *Ariel*. Tal y como reza el paratexto, los poemas de este volumen “represent a striking development on the mode of her earlier collection”, palabras que no están muy alejadas de las pronunciadas por Alvarez en su tributo radiofónico desde la BBC :

This change of tone and access of strength is partly, as she said herself, a technical development. (...) The difference, in short, is between finger-count and ear-count, one measures the rhythm by rules, the other catches the movement by the inner disturbances it creates. And she could only “write poems out loud” when she had discovered her own speaking voice, that is, her own identity. The second main difference between this and her earlier verse is in the direct relevance of the experience. (*Beyond Fiddle* 48-49)<sup>610</sup>

Para terminar, la última frase de este párrafo alude a la popularidad que Plath había alcanzado incluso antes de la publicación de *Ariel*: “[These poems] are sure to add to the many admirers of her work.” Una predicción que se hizo realidad, a juzgar por la celeridad a la que se agotó la primera edición de la obra. A continuación, el segundo párrafo ofrece una breve biografía de Plath, aprobada por Hughes, en la que se menciona su formación académica, su

---

<sup>609</sup> Ver Anexo 160: Solapa interior izquierda *Ariel* (1965).

<sup>610</sup> Entre estas afirmaciones de Alvarez en el programa se inserta la voz de Plath. Más concretamente una de sus respuestas de la entrevista que le hizo Peter Orr sobre sus nuevos poemas: “May I say this: that the ones that I’ve read are very recent, and I have found myself having to read them aloud to myself. Now this is something I didn’t

matrimonio, su vida en Inglaterra y sus dos hijos, a quienes dedica *Ariel*. Podría considerarse ésta la primera biografía de Plath gestionada desde Faber & Faber, paratexto además que proporciona la base para otros también de carácter biográfico que aparecen en ediciones posteriores de *Ariel*.

Y si bien Hughes había expresado su deseo de que en la solapa interior del libro apareciera únicamente la biografía de Plath, Faber & Faber considera conveniente incluir citas de respetados críticos de la época, que emergen como voces canonizadoras desde estos paratextos. El primero de ellos está firmado por A.E. Dyson, editor de la revista *Critical Quarterly*, una de las publicaciones más importantes e influyentes de la escena literaria. Dos tipos de autoridad: la personal y la institucional, Dyson y la *Critical Quarterly*, se conjugan para otorgar a *Ariel* un lugar en el panorama poético británico, y también—como veremos más adelante—en el americano, puesto que esta cita de Dyson será parte de la polinización paratextual entre ediciones que tiene lugar a través del Atlántico.

El origen de esta cita es el número 6 de la revista *Critical Quarterly*, publicado en junio de 1964, donde también aparece el artículo al que me he referido en anteriores ocasiones “After the Tranquilized Fifties, Notes on Sylvia Plath and James Baldwin.” Es precisamente como prólogo a este artículo como Dyson escribe en el editorial: “And Sylvia Plath’s poems, written just before her death in 1963, have impressed themselves on many readers with the force of myth. These very remarkable poems, uniquely personal yet so much more than personal as well, are among the handful of writings by which future generations will seek to know us and give us a name”.<sup>611</sup> Con estas declaraciones, Dyson no está únicamente mitificando a Plath y su poesía—siguiendo la senda de Alvarez y Hughes, y que transitará posteriormente Robert Lowell—también está otorgándoles el valor de la permanencia en el tiempo, convirtiéndola en referente para generaciones futuras. Dyson parece compartir y apoyar aquí la tesis principal de CB. Cox y A. R. Jones: que la voz de Plath captura el espíritu de la era.

---

do. For example, my first book *The Colossus*—I can’t read any of the poems aloud. I didn’t write them to be read aloud. In fact, they quite privately bore me” (*Beyond Fiddle* 48).

<sup>611</sup> Ver Anexo 161: Primera página del editorial *Critical Quarterly*.

No obstante, si comparamos el párrafo completo con la cita que aparece en la solapa interior izquierda de esta edición de *Ariel*, encontramos que se ha optado por eliminar la frase donde la poesía de Plath se caracterizaba como “uniquely personal, yet so much more than personal”, refiriéndose precisamente a la vinculación entre lo personal y el *zeitgeist* tan contestada por distintos críticos a lo largo de 1964.

A continuación encontramos a otro de los nombres más importantes en la recepción y creación de imagen autorial de Plath. Desde 1963, Alvarez se había posicionado como una de las máximas autoridades en Plath y su presencia paratextual en *Ariel* es clave para Faber & Faber, como ya vimos en nuestro análisis de ediciones de *The Colossus*. Una asociación entre crítico, autora y la materialidad del libro que tiene sus inicios precisamente en esta primera edición de *Ariel*, y más concretamente en su segunda reimpresión. Como recordamos, la primera impresión del poemario sale al mercado británico el 11 de marzo de 1965. La reseña de Alvarez de la cual están tomadas las citas que aparecen en la solapa interior izquierda aparece en el *Observer* al día siguiente de dicha publicación. De ahí que sea a partir de la segunda impresión de la obra, a finales del mismo mes de marzo, cuando la voz de Alvarez se une a la de Dyson en este espacio del libro. Y, al igual que ocurre con el editorial de Dyson, se lleva a cabo una cuidadosa selección en la reseña de Alvarez, eligiendo las frases que mejor responden a los intereses de Faber & Faber. Así, por ejemplo, se prefieren citas en las que Alvarez destaca aspectos concretos de la poesía de Plath: su originalidad, su controlada violencia, su uso del lenguaje y, muy especialmente, su pureza artística. Rasgos que, por otra parte, crean una sugerente red de asociaciones y muestran hasta qué punto para Alvarez la violencia y la pureza artística parecen encontrarse en el centro mismo de los poemas de Plath, conduciéndola a una muerte inevitable: “when her death finally came it was prepared for and, in some degree, understood. However wanton it seemed, it was also, in a way inevitable” (Wagner-Martin, *Critical Heritage* 55).

La lectura comparada de este paratexto y la reseña de Alvarez muestra una vez más que tan importante es lo que está presente en el paratexto como lo que está ausente. Es innegable

que esta edición se nutre de los discursos de la época, si bien resulta también evidente que se establecen distancias con ciertos debates o tendencias críticas. Por ejemplo, se evita citar las frases del texto en las que Alvarez explica la muerte de Plath como resultado de sus últimos poemas, prefiriéndose afirmaciones menos enardecidas y más favorables para la promoción del libro: “the book is a major literary event”. Tampoco encontramos referencias a la poesía extremista, como en la conclusión de la reseña: “Sylvia Plath learned a great deal from the extremist art—the perceptions pushed to the edge of the breakdown—that Robert Lowell first handled in ‘Life Studies’” (Wagner-Martin, *Critical Heritage* 57). No obstante, y a pesar de no lograr un apoyo explícito de Faber & Faber para sus teorías, la posición de Alvarez como autoridad en Plath se ve indudablemente reforzada al conquistar sus palabras un espacio en la composición paratextual de esta primera edición de *Ariel*.

Por último, el colofón de la solapa interior izquierda es la línea que identifica a *Ariel* como “Choice of the Poetry Book Society for Spring 1965”, hecho al que ya me referí y que supone un sello de calidad destacado mediante el uso de una tipografía mayor. Bajo este paratexto de valor simbólico y literario, el precio del libro marca su valor económico en el mercado de 1965: doce chelines con seis peniques.

Me gustaría pasar ahora al análisis de la solapa interior derecha, en la cual constatamos de nuevo la presencia de Hughes en el libro, en un paratexto único en las ediciones de la obra de Plath.<sup>612</sup> En ningún otro momento encontramos otro ejemplo de hasta qué punto historia y poesía están entrelazadas paratextualmente en el caso de Sylvia Plath y Ted Hughes: el *corpus* literario de Hughes encuentra un lugar en el cuerpo material de esta primera edición de *Ariel*. Recordatorio quizás del doble papel de Hughes en Faber & Faber: respetado autor con una larga trayectoria literaria, pero también gestor principal del *corpus* de Plath en dicha editorial. De este modo, el uso del espacio de la solapa interior derecha para dar publicidad y promocionar la obra de Hughes cobra aún más sentido, puesto que es producto de la posición de Hughes como *Faber*

*Poet* y también responsable principal de que dicha editorial obtuviera los derechos para publicar los esperados últimos poemas de Plath. Por tanto, se trata de un paratexto que cobra pleno sentido dentro del contexto de la historia misma de *Ariel*, preservada así en el libro como objeto físico, histórico y simbólico. Finalmente, me gustaría subrayar cómo este paratexto tiende puentes entre la perspectiva de análisis del presente estudio y una de las tendencias críticas más fértiles en el campo de los estudios especializados en Plath y Hughes: la mutua influencia en sus obras. Igualmente destacable es también otra importante presencia en estos paratextos, pues una de las reseñas citadas para promocionar *Lupercal* (1960) está firmada por Alvarez y se publica en el *Observer* el 31 de marzo de 1960: una vez más se hace evidente la posición de poder que ostentaba Alvarez como crítico literario del *Observer*, así como la enorme importancia que tuvo su apoyo para Hughes y para Plath, cuyas obras contribuyó a situar en el mapa literario británico.

Un estudio comparado e histórico de ediciones nos demuestra que estos paratextos referentes a las obras de Hughes son sustituidos por otros correspondientes a las de Plath a medida que en los dos años siguientes Faber & Faber va publicando otros títulos de la autora : *The Bell Jar* en 1966 y *The Colossus* en 1967.<sup>613</sup> Así, encontramos que en la cuarta impresión de *Ariel* en 1967, la solapa interior derecha se reserva ahora a citas sobre ambos libros, otorgando cohesión paratextual al *corpus* de Plath al tiempo que posicionan ambas obras en el mercado literario. En cuanto a los aspectos internos de esta edición encontramos, por ejemplo, que su diseño en octavo y pasta dura *clothbound* o forrada en tela junto con el papel escogido transmiten un mensaje a través de sus códigos bibliográficos que la mayoría de los lectores de la época descifrarían sin problema alguno: que se encontraban ante un libro de un *Faber Poet*, un libro cuya calidad literaria se corresponde con la calidad de la edición y composición. Al retirar la sobrecubierta quedan a la vista aspectos que contribuyen a transmitir la importancia del texto, como son la combinación del color rojo de la tela usada para la encuadernación con el color

---

<sup>612</sup> Ver Anexo 162: Solapa interior derecha *Ariel* (1965).

<sup>613</sup> Ver Anexo 163: Solapa interior derecha *Ariel* (1967).



dorado de las letras impresas en el lomo del libro.<sup>614</sup> Al igual que en la portada, el título también se convierte en el elemento más destacado en el lomo por medio de varios recursos visuales y tipográficos: un tamaño de letra mayor junto con el uso de un cuadro a su alrededor. Otros elementos como el nombre de Sylvia Plath o la editorial Faber ocupan distintos lugares del lomo, quedando así establecida una jerarquía visual.

Si seguimos avanzando en el libro con un conocimiento más amplio de las circunstancias que desembocaron en su publicación, nuestra experiencia de lectura se ve transformada: elementos que antes pasaban desapercibidos cobran ahora una nueva importancia en tanto que huellas de su historia. Por ejemplo, en el reverso de la portadilla se encuentra el canon de otros títulos de Sylvia Plath disponibles en el mercado en 1965, clasificados por género y en los que se puede leer entre paréntesis el nombre de Heinemann como editorial que los había publicado. También entre paréntesis Faber & Faber revela que la identidad real de Victoria Lucas es Sylvia Plath, señalándola así como autora de *The Bell Jar*.<sup>615</sup> Si comparamos este paratexto con su homólogo en la edición de *Ariel* de 1967, vemos que han desaparecido tanto los paréntesis como la información que contenían: para entonces, los dos títulos de Plath están integrados en el catálogo de Faber & Faber quienes publican *The Bell Jar* en 1966 usando el nombre real de la autora en la portada, quedando el pseudónimo anclado en 1963 y en las tempranas ediciones de Heinemann.<sup>616</sup> Ya he señalado que la publicación de *Ariel* supone la entrada de Plath en el canon poético de Faber & Faber, un hecho que queda plasmado de forma paratextual en la siguiente página, donde el título del poemario y el nombre de Sylvia Plath ocupan la parte superior, mientras que la información sobre Faber & Faber—incluida su mítica primera dirección en Londres—se encuentran al pie.<sup>617</sup> Una entrada al panteón poético de la editorial que continúa en la hoja de derechos, donde quedan registradas las diferentes reimpresiones del título: en la primera edición que analizamos se fecha la segunda reimpresión en marzo de 1965, mientras que

---

<sup>614</sup> Ver Anexo 164: Encuadernación y lomo *Ariel* (1965).

<sup>615</sup> Ver Anexo 165: Obras de Sylvia Plath *Ariel* (1965).

<sup>616</sup> Ver Anexo 166: Obras de Sylvia Plath *Ariel* (1967).

en la correspondiente a 1967 se puede ver que el título alcanza una reimpresión por año desde 1965 hasta 1967, claro indicador de su éxito de ventas.<sup>618</sup> A continuación, se expone la protección de derechos del texto y, en el pie de página encontramos el símbolo de *copyright* que identifica a Ted Hughes como beneficiario. Esta breve referencia textual es más que suficiente para recordarnos que al morir Plath sin testamento, Hughes se convierte en el heredero de toda su producción, lo cual será determinante para el destino y fortuna de la obra de Plath.

Solo dos paratextos separan la mirada del lector de los poemas de *Ariel*, cada uno de ellos con su propia relevancia. En primer lugar, la dedicatoria del volumen.<sup>619</sup> Como recordamos, Plath dedicó en 1960 *The Colossus* a Hughes, mientras que su segundo poemario es para sus hijos, cuyos nombres destacan sobre el espacio de la página gracias al uso de la mayúscula. Es interesante señalar aquí que Plath tenía intenciones de dedicar la edición británica a Frieda y Nicholas, pero no así la americana, como podemos leer en una carta a su madre del 7 de noviembre de 1963: “I am dedicating my second book of poems (almost done) to Frieda and Nicholas in England...I’ll dedicate it to her [Mrs. Prouty] if it gets taken there” (*Letters Home* 478). De esta manera Plath pensaba agradecer a Mrs. Prouty su ayuda y apoyo, si bien su intención no llegó a convertirse en realidad ya que la edición americana de *Ariel* también estará dedicada a Frieda y Nicholas. En segundo lugar, encontramos en la siguiente página el índice de *Ariel*, resultado de las decisiones de Ted Hughes sobre el manuscrito original, y el que desde 1965 han recibido como de autoría de Plath varias generaciones de lectores e investigadores.<sup>620</sup> Junto con el del manuscrito original de Plath, desvelado en la edición de 2004 de *Ariel: The Restored Edition*, son la mejor representación de cómo circunstancias extraliterarias determinan la forma y destino de los textos al tiempo que simbolizan las dos versiones del poemario, dos arcos poéticos que, aún partiendo del mismo inicio en “Morning Song” presentan trayectorias muy diferentes. Una

---

<sup>617</sup> Ver Anexo 167: Entrada al panteón poético de Faber & Faber.

<sup>618</sup> Ver Anexo 168: Hoja de derechos *Ariel* (1965).

<sup>619</sup> Ver Anexo 169: Dedicatoria de *Ariel* (1965).

<sup>620</sup> Ver Anexo 170: Índice *Ariel* (1965).

dualidad que nos lleva de nuevo a preguntarnos qué hubiera ocurrido si en vez de el índice que contemplamos, la primera edición de *Ariel* hubiera contenido el del manuscrito original.

La realidad, por su parte, nos deja una única historia de recepción por reconstruir en el estudio de la formación de imagen y canonización de Plath: “*Ariel* was met with phenomenal interest, helped along by influential critics and scholars (...) from day one, *Ariel* incited varied, contradictory, and strongly worded reactions well suited for attracting attention” (Egeland 57-58).

He mencionado anteriormente la temprana reseña “Poetry in Extremis” desde la cual Alvarez convierte a Plath y su poesía en encarnación de su propia teoría poética y artística al tiempo que “he rejects the competing term ‘confessional’ as suitable for describing her poetry” (Egeland 55). De este modo, “arguing for extremist poetry and against labeling Plath’s work as confessional, he could be seen as participating in the games of distinction that characterize the restricted field, where contestants compete for recognition and authority to legitimize their discourse” (Egeland 271). Para profundizar aún más en la figura de Alvarez dentro del contexto del campo literario, me parece importante reproducir aquí las certeras palabras de Marianne Egeland:

Alvarez in particular resembles the kind of avant-garde critic described by Bourdieu: one who has the power to define what is good and interesting, who corroborates his own position by attesting to the genius of a certain artist he has discovered, and who acts as a spokesman and impresario for the artist as well as a theoretician for the school she belongs. Such a power to consecrate ensures an effective canonization. A vital element of the dual consecration of critic and artist is the insistence that they represent something new, original and fundamentally different compared to the generation they are trying to replace. ( 270-271).

No obstante, las teorías de Alvarez sobre la poesía de Plath no eran las únicas. Otras voces participan activamente en la conversación crítica sobre *Ariel*, algunas—como la de M.L. Rosenthal—en clara rivalidad con Alvarez. Es dentro de este contexto donde debemos situar uno de los debates más encendidos de la época, en la competencia entre dos formas de definir a Plath como poeta extremista o confesional, dos términos que contienen ecos de distintos sistemas literarios: el británico y el americano. Una pugna entre dos poderosos críticos y dos propuestas bajo la que subyacen intereses geoliterarios y una clara lucha por reclamar el capital cultural en el que se había convertido Sylvia Plath—como ya analicé en el capítulo 4.2—y que comienza en las reseñas de *Ariel* cuando solo una semana después de la publicación de “Poetry in Extremis”, M.L. Rosenthal responde a Al Alvarez desde el *Spectator* con “Poets of the Dangerous Ways”.<sup>621</sup> En su texto, Rosenthal define a Plath como discípula de Robert Lowell y miembro, por tanto, de la escuela confesional cuyas peligrosas prácticas la condujeron a la muerte:

Only a few poems in her first book *The Colossus* (1960) hint that she was destined to fulfill the implied suicidal programme of irreversible anguish beyond his [Lowell’s] limits. She was only thirty when, two years later, she threw herself into that passionate burst of writing that culminated in *Ariel* and in her death, now forever inseparable”.

(Wagner-Martin, *Critical Heritage* 60)

En esta reseña Rosenthal intensifica los vínculos de Plath con la tradición poética americana, y no únicamente con el confesionalismo sino también con quien está considerado el padre del verso moderno en Estados Unidos: Walt Whitman. Podemos ver esta estrategia de canonización en dos momentos del texto, en primer lugar, cuando señala a Whitman como

---

<sup>621</sup> Rosenthal recuperará este texto en su obra *The New Poets* (1967) como parte de la sección sobre Sylvia Plath en su capítulo “Other Confessional Poets”, lo que le dio una difusión aún mayor. Seguimos aquí a Gayle Wurst: “The American public was familiarized with the ‘confessional’ as a term pertaining to Sylvia Plath most notably through the section on her writing in *The New Poets*. This piece was anthologized in 1970 by Charles Newman’s *The Art of Sylvia Plath* as ‘Sylvia Plath and Confessional Poetry’” (91).

maestro de Plath al afirmar que: “There is rhythmic experimentation looking to the future, in particular with an adaptation of Whitman’s characteristic line” (Wagner-Martin, *Critical Heritage* 61). En segundo lugar, cuando establece que solo a través de una interpretación biográfica y personal—característica de la poesía confesional—puede desentrañarse el significado de poemas que son “hard to penetrate in their morbid secretiveness, or that make a weirdly incantatory black magic against unspecified persons and situations, and these often call for a biographical rather than poetic explanation” (Wagner-Martin, *Critical Heritage* 61).

Otro de los primeros críticos americanos que se apresuran a reclamar a Plath como capital simbólico de la tradición poética estadounidense es Robin Skelton, quien en su reseña publicada en el *Massachusetts Review* en otoño de 1965 afirma: “It is clear that these last poems belong to the ‘confessional’ school of poets, of whom Robert Lowell and Anne Sexton are the most brilliant members. Sylvia Plath was, of course, an American. She owes much to Theodore Roethke, and her work occasionally suffers from this debt” (Wagner-Martin, *Critical Heritage* 90-91). Tras situar a Plath en el canon poético americano de los años sesenta, Skelton concluye: “Sylvia Plath is dead herself now, but she has left us poetry that seems to be central to the fifties and sixties in which poetry of violence and ‘confessional’ poetry became more in evidence than ever before, and many poets began to explore the worlds of hysteria, fear and neurotic tension” (Wagner-Martin, *Critical Heritage* 91)

En este texto, al igual que en la reseña de Rosenthal, encontramos otra de las constantes en la temprana recepción de *Ariel*: las referencias a la presencia de la muerte. Rosenthal se refiere a ello en afirmaciones como la siguiente: “Under all other motifs, however, is the confusion of terror at death with the fascination by it. The visions of the speaker as already dead are so vivid that they become yearnings toward that defintion” (Wagner-Martin, *Critical Heritage* 61). En otra reseña publicada en el *Listener* el 11 de marzo de 1965—día de la publicación de *Ariel*—P.N. Furnbank denomina la poesía de Plath “sick verse” y continúa: “The poem ‘Lady Lazarus’ is frank enough, she obviously felt, in these poems of her last year, like someone brought back

from death to disturb and terrify us. There is something essentially desperate in her using her wild child-like fantasies to express her new anguish and horror” (Wagner-Martin, *Critical Heritage* 72). El 7 de octubre de 1965 *The Reporter* publica otra reseña de *Ariel* titulada “Dying is an Art”, verso tomado de “Lady Lazarus” y del que George Steiner se apropia para resumir las líneas maestras de su análisis desembocando en la siguiente conclusión: “These poems take tremendous risks, extending Sylvia Plath’s essentially austere manner to the very limit. They are a bitter triumph, proof of the capacity of poetry to give to reality the greater permanence of the imagined. She could not return from them” (218).

En noviembre de 1965 puede leerse en las páginas de *The Times* que: “Her [Plath’s] poems at their best combine an exact and powerful delineation of cruel or self-destructive emotion, with a brave wit or a determined hanging-on to happiness” (Wagner-Martin, *Critical Heritage* 62). Pocos días después, en el *Times Literary Supplement*, se encuentra una idea similar en la reseña “Along the Edge”: “Nearly all her poems are full of these gods, inexorable and often terrible forces driving through her mind and body regardless of any consequences (...) the forces are fears, or nightmarish impulses towards brutality or suicide, or often they are simply obsessive images of death that press a confused set of feelings, horror and fascination and pain, on her” (Wagner-Martin, *Critical Heritage* 58). Esta idea de muerte aparece incluso en el título “Warnings from the Grave” reseña que firma el poeta británico Stephen Spender y publica la revista americana *New Republic* el 18 de junio de 1966: “She is writing out of a pure need of expression, certified, as I say, by death. The miracle is an effect of controlled uncontrolledness” (Wagner-Martin, *Critical Heritage* 70).

En una relectura de estas citas tomadas de las reseñas de la época se vislumbra fácilmente el vocabulario hiperbólico y extremo donde se apoyaba el análisis de *Ariel*: *morbid secretiveness*, *black magic*, *hysteria*, *fear*, *neurotic tension*, *confusion*, *terror*, *disturb*, *terrify*, *anguish*, *horror*, *fears*, *brutality*, *nightmarish impulses*, *pain*... todos términos que construyen una red de relaciones asociadas al

nombre de Plath, rodeándolo de un aura de malditismo que se sumará a su mito durante las décadas siguientes.

### 8.2.2 Ediciones de 1968 y 1972: *Faber Paper Covered Editions*

Las ventas alcanzadas por *Ariel* y la popularidad de la que gozaba el volumen llevaron a Faber & Faber a incorporarlo a su colección *Faber Paper Covered Editions*, su contestación al éxito de las *paperback editions* de Penguin Books. Como ya analicé en profundidad en el capítulo 6, Faber buscaba un nuevo formato que diera respuesta a la creciente demanda de libros más ligeros y asequibles, pero que mantuviera las señas de identidad y la calidad que les caracterizaban como editorial. En su deseo de distanciarse de los *paperbacks* de Penguin, Faber bautiza a sus ediciones *paper covered*, término que queda emplazado entre “Faber” y “Editions” en el interior de la franja que recorre el borde derecho de las portadas y el izquierdo en la contraportada, configurando así en el libro un elemento paratextual identitario reforzado con la icónica tipografía Albertus. Por medio de esta franja lateral se obtiene también un elemento de cohesión entre los distintos títulos editados en este nuevo formato desde finales de los años sesenta hasta los años ochenta.

Nos hallamos, pues, ante unas ediciones de formato reducido a duodécimo en las que Faber reedita gran parte de su celebrado catálogo, como indica la contraportada de la edición de 1968 de *Ariel*.<sup>622</sup> En ella, bajo el epígrafe “Some Faber Paper Covered Editions”, podemos ver una selección de títulos publicados en este nuevo formato. Así, este espacio se pone al servicio de la editorial, en tanto que vehículo de promoción y difusión de su capital cultural, ahora en el cada vez más importante y competitivo mercado del *paperback*. En este catálogo poético de Faber & Faber se hace evidente el predominio de voces masculinas, auténticos gestores de la poesía como bien simbólico ya sea en el papel de autores o editores. Si lo analizamos con mayor atención, podemos destacar la amplitud, tanto histórica como geográfica de este canon: verso medieval e isabelino seleccionado por R.T. Davies o W.H. Auden, erigidos en guardianes de la

tradición, la poesía de Robert Browning, los versos del mayor poeta escocés Robert Burns o del padre de la poesía moderna americana Walt Whitman, el testimonio de la presencia británica en la India que es la poesía de Kipling hasta llegar a la poesía del siglo XX con figuras tan destacadas como el autor irlandés James Joyce, el modernismo americano de Ezra Pound y Wallace Stevens, la primera guerra mundial vista a través de Siegfred Sassoon, la figura indispensable para Faber & Faber de T.S. Eliot o los “Faber Poets” definiendo la nueva poesía británica en la década de los sesenta.

Todo un recorrido desde los orígenes de la poesía escrita en inglés hasta el momento actual, un canon literario de excelencia del que parecen estar excluidas las mujeres y en el que Faber se auto-representa como agente cultural clave. A través de las selecciones de versos y antologías poéticas, Faber refuerza su lugar como editorial entre la tradición y la vanguardia. Asistimos así a una estrategia de auto-canonización por parte de la editorial británica, que proyecta hacia sí misma el prestigio de su catálogo.

A este respecto, es muy interesante comparar este paratexto situado en la contraportada de esta edición de *Ariel* (1968) con la obra de Hughes *Hawk in the Rain*, reeditado en 1970.<sup>623</sup> En los dos años transcurridos entre ambas ediciones se observa un importante cambio en el canon literario que constituyen las *Paper Covered Editions* de Faber & Faber. Se trata de la inclusión de mujeres: la poeta británica Kathleen Raine como editora de *A Choice of Blake's Verse*, las autora modernista Marianne Moore con sus *Selected Poems*, Emily Dickinson cuyos poemas selecciona Ted Hughes, Laura Riding y la propia Sylvia Plath con *Ariel*.<sup>624</sup>

En su mayoría, poetas americanas que llegan desde Emily Dickinson como madre literaria hasta Riding o Plath, mostrando así una corta genealogía femenina en un panorama

---

<sup>622</sup> Ver Anexo 171: Contraportada *Ariel* (1968).

<sup>623</sup> Ver Anexo 172: Contraportada *The Hawk in the Rain* (1970).

<sup>624</sup> Ted Hughes habla abiertamente de su fascinación por Emily Dickinson en sus cartas. Por ejemplo, el 22 de agosto de 1960 escribe a Aurelia y Warren Plath que “We have both [Plath and Hughes], with a great shock, discovered Emily Dickinson. There is a 3 volume edition of her poems & I would like to get it for Sylvia's birthday (...) She's America's greatest poet without a doubt” (*Letters* 169-170). Tras la muerte de Plath, Ted Hughes le escribe a Aurelia Plath en una carta del 19 de mayo de 1966 que “I've just finished re-reading all Emily Dickinson for a small selection, and my final feeling is that she comes a way behind Sylvia” (*Letters* 259).



literario poblado por figuras masculinas. En esta nueva configuración del canon hay también una mayor presencia de poetas americanos como E.E. Cummings, Theodore Roethke o Robert Lowell. Si contrastamos este nuevo canon de *Faber Paper Covered Editions* con el anterior, se observa una clara voluntad de diversidad por parte de Faber & Faber así como una apertura a la contribución de las mujeres a la literatura y a la poesía americana contemporánea.

Sin embargo, solo dos años después observamos que en la cuarta reimpresión de *Ariel* en 1972, este canon situado en la contraportada de las ediciones se ha sustituido por citas promocionales de los poemarios de Plath publicados por Faber & Faber hasta entonces: un escueto “Also by Sylvia Plath” sirve de presentación a *The Colossus, Crossing the Water y Winter Trees*.<sup>625</sup> El estudio comparado ahora de la *Faber Paper Covered Edition* de *Ariel* de 1972 con la de *The Colossus* revela que ambas comparten mucho más que el año de publicación. De hecho, ambas presentan los mismos paratextos en su contraportada y en el interior, organizados de igual modo: las citas promocionales de *Crossing the Water y Winter Trees* en el exterior, y de *The Bell Jar y The Art of Sylvia Plath* en el interior. Puesto que ya llevé a cabo un análisis detallado de estos paratextos en el capítulo 6, no me detendré aquí en ellos, pero sí me gustaría apuntar la simetría existente entre estas ediciones: en la de *Ariel* la contraportada presenta en su espacio superior las citas promocionales de *The Colossus* y en la de *The Colossus* podemos leer en este mismo espacio las citas promocionales de *Ariel*. De esta manera se estrechan las relaciones entre poemarios, convirtiéndose el libro en lugar de unión para todo el *corpus* de Plath.<sup>626</sup>

Frente a estos cambios paratextuales, la portada de estas ediciones da muestras de una enorme estabilidad durante su recorrido en el mercado literario: este elemento de las *Faber Paper Covered Editions* de *Ariel* se mantiene inalterado, estableciendo vínculos visuales con la portada de la primera edición de 1965 y la portada original de Wolpe, sobre la que se han introducido dos variaciones: la eliminación de la franja roja en el extremo inferior de la portada y el uso de mayúscula para el nombre de Plath, que cobra ahora mayor relevancia gracias también al

aumento de tamaño de la tipografía.<sup>627</sup> Se otorga así individualidad a la edición en pasta blanda a la vez que se preserva la filiación entre los distintos formatos de las ediciones de *Ariel* dentro del mercado británico.

La portada no es, sin embargo, el único elemento a través del que se refuerzan dichos lazos. A nivel de paratextos internos—portadilla, página de derechos, dedicatoria o índice—existe también correspondencia entre ediciones, siendo de especial interés para este análisis el reverso de la portada, convertido ahora en el equivalente a la solapa interior izquierda de la edición en *hardback*. Y a pesar de la eliminación de la biografía de la autora, en el espacio interior de la portada de la *Faber Paper Covered Editions* de 1968 encontramos las mismas voces canonizadoras que conquistaron tres años antes un lugar en la solapa interna de la primera edición de *Ariel*: A.E. Dyson y Al Alvarez.<sup>628</sup> Al igual que en 1965, el orden en el que se presenta a ambos críticos responde a una jerarquía, según la cual las palabras de Dyson se consideran más importantes y favorables para el volumen, unas palabras que, no obstante, se desvanecerán de ediciones británicas posteriores, pero que encuentran una vida e influencia mucho mayor en las ediciones americanas. Al texto mitificador de Dyson se unen algunas frases tomadas no ya de la reseña de Alvarez a *Ariel* “Poetry in Extremis” sino de su tributo radiofónico posteriormente publicado en *The Review* en 1963 y en *Tri-Quarterly* en 1966. Esto se explica desde los cambios en las reimpresiones de la edición en tapa dura de *Ariel*: ya en 1968 esta edición está presente en el mercado con paratextos diferentes a los de sus antecesoras en las solapas interiores de su sobrecubierta. En la sección anterior referí que el *corpus* literario de Hughes había sido sustituido por el de Plath en la solapa interior derecha, cambio al que se suma la modificación de la cita de Alvarez en la izquierda.<sup>629</sup>

---

<sup>625</sup> Ver Anexo 173: Contraportada de *Ariel* (1972).

<sup>626</sup> Ver Anexo 174: Contraportada de *The Colossus* (1972).

<sup>627</sup> Ver Anexo 175: Portada de *Ariel* (Faber Paper Covered Editions).

<sup>628</sup> Ver Anexo 176: Reverso Portada *Ariel* (Faber Paper Covered Editions).

<sup>629</sup> Ver Anexo 177: Solapa interior izquierda *Ariel* (1968).

Se demuestra una vez más el principio de dinamismo que parece gobernar las ediciones de Plath, cuyos paratextos se sitúan entre el cambio y la permanencia, amoldándose a los nuevos tiempos, nuevos discursos críticos y a las necesidades de la editorial en el mercado literario. Dada la repercusión transatlántica de “Sylvia Plath”, texto correspondiente al tributo radiofónico de Alvarez, no es extraño que Faber & Faber lo prefiera a la reseña “Poetry in Extremis”, cuya menor difusión conllevaba la pérdida de su relevancia. Por otra parte, como veremos más adelante, la editorial americana Harper & Row también había optado en 1966 por usar citas del texto “Sylvia Plath” en la primera edición de *Ariel* en suelo estadounidense. De este modo, el tributo de Alvarez adquiere centralidad en tanto que análisis crítico para la explicación de la poesía y figura de Plath, perpetuándose implícitamente el retrato trágico de la autora que dibuja Alvarez. Por otro lado, estamos ante un texto que responde a las expectativas del público lector y afianza el halo dramático que envuelve a Plath, un poderosísimo reclamo del que ambas editoriales capitalizan para promocionar el poemario e incrementar sus ventas.

No obstante, debemos tener en cuenta también que Faber & Faber selecciona cuidadosamente la cita del texto de Alvarez, evitando los aspectos más sensacionalistas, aunque sí subrayan aspectos de su mito la composición de sus últimos poemas: “It was only by her determination both to face her most inward and terrifying experiences, and to use her intelligence in doing so—so as not to be overwhelmed by them—that she managed to write these extraordinary last poems.” Se afianza así una poderosa idea: el compromiso de Plath con su poesía, por el cual “[she] sets out deliberately to explore the roots of his emotions, the obscure springs of his personality” (Alvarez, *Beyond Fiddle* 57).

No obstante, este paratexto tendrá una corta vida en las *Faber Paper Covered Editions* ya que en la década de los setenta—como demuestra la edición de 1972 de *Ariel*—se verá sustituido por una nueva cita tomada del prólogo de Robert Lowell a la edición americana del poemario.<sup>630</sup> Se crea así una situación en la que la autoridad del crítico británico es superada por la del

condecorado poeta americano, una voz canonizadora con la que Alvarez no puede competir. Además de central en la iconografía de Plath desde 1966 hasta nuestros días, el prólogo de Robert Lowell a *Ariel* supone el único ejemplo de polinización paratextual desde las ediciones americanas a las británicas, en un movimiento a través del Atlántico que tiene otras ramificaciones en cuanto a la crítica y al canon. En gran medida, el texto “Sylvia Plath” de Alvarez simbolizaba el sistema literario británico al bautizar a Plath como integrante de su tradición poética: la proclamación de autora como “artista extremista” por parte de Alvarez es un intento de evitar que Plath se identificara con el movimiento confesional, y por tanto, reclamada como parte de la tradición poética americana. De ahí que en su reseña a *Ariel* en marzo de 1965 Alvarez escriba: “For the verse has an originality that keeps it apart from any poetic fads. It is too concentrated and detached and ironic for ‘confessional’ verse, with all that implies of self-indulgent cashing-in on misfortunes, and it is violent without any deliberate exploitation of horrors and petty nastiness” (Wagner-Martin, *Critical Heritage* 56). Junto con la velada alusión al confesionalismo como *poetic fad* y la peyorativa caracterización de dicho movimiento, el concepto de originalidad es aquí clave, puesto que Alvarez lo usa para diferenciar a Plath de los poetas confesionales, valor que además la convierte en un talento único que le garantiza un lugar en el campo literario.

A pesar de su influencia y del apoyo que encontró entre agentes culturales británicos, la pujanza y vigencia del término “confesional” abogado por M.L. Rosenthal y refrendado por Robert Lowell gana la batalla, haciendo que la teoría de Alvarez caiga pronto en el olvido. En la década de los setenta, tal y como nos muestra la edición de *Ariel* de 1972 en las *Faber Paper Covered Editions*, la sustitución de la cita de Alvarez por la de Lowell es testimonio paratextual de la derrota del crítico británico. Dicha cita de Lowell tiene un enorme poder mitificador—como ya analicé minuciosamente en la sección 5.2—y aún es uno de los paratextos más permanentes e influyentes en la recepción de Plath, evidencia además de las conexiones transatlánticas entre

---

<sup>630</sup> Ver Anexo 178: Solapa interior izquierda *Ariel* (1972).

ediciones, pues es exactamente la misma cita presente en las ediciones de Harper & Row desde 1966 hasta la actualidad.

### 8.2.3 *La colaboración entre Faber & Faber y Pentagram: ediciones de 1983, 1999 y 2001*

La nueva década se inaugura en Faber & Faber con una ambiciosa operación de redefinición de la marca que le permitiera conservar su posición en el campo literario británico. El responsable de esta arriesgada apuesta por la modernización fue Mathew Evans, cuyo intento de revigorar la editorial pasaba necesariamente por revisar el legado de Berthold Wolpe, propuesta de diseño que había cumplido su ciclo. Como detallé en el capítulo 6, Evans encomienda a la compañía de diseño Pentagram la misión de forjar un nuevo estilo e identidad para Faber & Faber, proceso que culminará en la creación del logotipo de la doble efe ligada que se ha convertido en el emblema de la editorial. De forma general, otra de las aportaciones de Pentagram es el nuevo diseño para las obras literarias, un diseño basado en el género literario al que pertenecen. Más concretamente, las obras poéticas se hacen inmediatamente reconocibles gracias al juego de simetría que forman dos rectángulos centrales en la portada y contraportada sobre un fondo del nuevo logotipo de Faber & Faber.<sup>631</sup> El libro, por tanto, se convierte un lugar donde coexisten dos mensajes complementarios que emiten sus códigos bibliográficos: se identifica como libro de poesía, y como obra de un *Faber Poet*.

Otra de las constantes de estas ediciones es la tipografía utilizada para el nombre del autor, siempre en mayúscula en la parte superior del rectángulo blanco de la portada, y separado del título en cursiva por medio de un pequeño guión. Bajo el título encontramos una imagen cuya función no es únicamente ornamental, sino que también es representación gráfica de la obra, como símbolo donde cohabitan texto e imagen. Cuando en 1983 sale al mercado esta nueva edición de *Ariel* se añade una nueva capa a esta relación entre ambos elementos, ya que la

---

<sup>631</sup> Ver Anexo 179: Ejemplos de ediciones de poesía Faber & Faber y Pentagram.

imagen tiene un claro referente poético: el jarrón de tulipanes evoca a la composición “Tulips”, uniendo el texto con el paratexto, el interior del libro con su exterior.<sup>632</sup>

Este poema al que remite visualmente la xilografía de la afamada artista Charlotte Everest-Phillips—mejor conocida como Charlotte Cory—se ha visto ensombrecido por la popularidad de otras composiciones tan determinantes para la iconografía de Plath como “Daddy” o “Lady Lazarus”. “Tulips”, escrito el 18 de marzo de 1961, es una de las composiciones más tempranas del volumen.<sup>633</sup> Plath lo presenta en el *Mermaid Poetry Festival*, celebrado entre el 16 y el 23 de julio de 1961, como “occasioned quite simply by receiving a bouquet of red, spectacular tulips while convalescing in hospital” (*Spoken Word*), palabras que recoge una grabación anterior a su publicación en el *New Yorker* en abril de 1962.<sup>634</sup> En esta breve introducción Plath no deja entrever las ambiguas asociaciones que adquieren dichos tulipanes para la paciente a lo largo de las nueve estrofas de siete versos yámbicos que lo conforman. Por su parte, Ted Hughes considera “Tulips” un punto de inflexión en la obra de Plath: “[it] was the first sign of what was on its way. She wrote this poem without her usual studies over the Thesaurus, and on top speed, as one might write an urgent letter. From then on, all her poems were written this way” (“Notes on the Chronological Order” 193).<sup>635</sup> De esta forma Hughes, voz y agente principal en la creación de imagen de Plath, la describe componiendo sus poemas laboriosamente y ayudándose del diccionario, un fuerte contraste con el método que—siempre según la memoria de Hughes—Plath adoptará a partir de la primavera de 1961: una escritura rápida, urgente, dejándose llevar por una nueva e incontrolable inspiración. Es este un evocador recuerdo, de enorme efecto mitificador y canonizador, que responde claramente a modelos clásicos en su representación del poeta poseído y que refleja

---

<sup>632</sup> Ver Anexo 180: Portada *Ariel* (1983).

<sup>633</sup> Para más información sobre Charlotte Cory: <http://www.charlottecory.com/Home/View/Biography>.

<sup>634</sup> Esta lectura tiene lugar el 17 de julio de 1961. Para más información sobre el Mermaid Poetry Festival, ver Edward Butscher, *Sylvia Plath: Method and Madness* 271-212.

<sup>635</sup> Ted Hughes regresará a esta idea en 1993 en su ensayo “Sylvia Plath’s Collected Poems and *The Bell Jar*”, donde afirma que es en la primavera de 1961 cuando Plath encuentra su voz poética. Como apunta Linda Wagner-Martin: “His theory is that she had found that voice in 1959, with the writing of the Johnny Panic Story, but that the

además la concepción poética de Hughes. Durante años esta imagen de autor de Plath gozó de gran aceptación entre la crítica especializada puesto que encajaba bien con las ideas dominantes que distinguían entre la voz poética presente en *The Colossus* y *Ariel*.

La importancia de “Tulips” dentro del corpus de *Ariel* queda reforzada por medio de la imagen de la portada, que le otorga una visibilidad mayor, si bien esto parece restarle protagonismo a “Ariel”, la composición que—después de tantos cambios—Plath había designado como poema-título de su última obra. Esto no ocurre, por ejemplo, en las portadas de las ediciones de los años ochenta de *Hawk in the Rain* o *Crow*, en las cuales la imagen respeta y representa fielmente el título del poemario.<sup>636</sup> Y es al poner frente a frente las ediciones de Hughes y las de Plath cuando surgen otras cuestiones relacionadas con el género del autor y su representación paratextual: las connotaciones de fuerza y masculinidad presentes en las portadas de Hughes contrastan con las de fragilidad femenina en la portada de *Ariel*. Ciertamente, no resulta fácil trasladar visualmente el complejo significado de las metáforas del poema que da título a la colección, pero si tenemos en cuenta que “Ariel” es el nombre de un caballo y las sensaciones que transmiten los versos de Plath surgen desde la experiencia de montar a pleno galope, podríamos preguntarnos por qué no se optó por una representación más cercana a esta clave de la composición, quizá rescatando y modificando la sugerencia que Hughes hizo a Charles Montieth, o buscando inspiración en el mundo animal, como en la portada de *Hawk in the Rain*. De esta manera se preservaría la conexión entre la imagen y el título del libro, inexistente con el jarrón de tulípanes en el diseño de portada de Pentagram. Y si bien puede aducirse que la referencia visual es uno de los poemas incluidos en la colección, esta relación paratexto-texto se hace evidente solo para alguien que está muy familiarizado con los contenidos de *Ariel* o ha leído con detenimiento el índice del poemario. Muy probablemente, aquellos lectores que tengan un conocimiento más limitado de la obra de Plath o que vean la portada por

---

complexities of her life—‘change of country, home-building, birth and infancy of her first child’—interfered so that it was not until 1961 that she was able to resume that voice in her writing” (*Literary Life* 70).

<sup>636</sup> Ver Anexo 180: Ediciones de *Hawk in the Rain* y *Crow* (diseño de Pentagram).

primera vez la interpreten de una manera muy distinta, guiados por las expectativas que suscita la poesía escrita por mujeres junto con la extendida convención cultural que asocia a la mujer poeta con elementos naturales como las flores, evocadoras de adjetivos como “*graceful, subtle, elegant, delicate, cryptic, and, above all, modest*” (Ostriker, *Stealing the Language* 3).

En el caso de estudio que nos ocupa, esto nos lleva a una pregunta esencial: ¿pueden las ediciones de *Ariel* escapar la doble trampa de representar a Plath como trágica víctima de su propio don poético o como una figura feminizada por medio de las flores? Y en términos más generales, ¿cómo queda representado el género del autor en el diseño de libros y portadas de obras literarias? Si nos fijamos únicamente en las ediciones de *Ariel* y *Hawk in the Rain* de Plath y Hughes, parece claro que existen unos códigos de género operando desde parámetros culturales que identifican la poesía masculina de Hughes con ideas de fuerza y violencia, ideas en consonancia con los tonos azulados del dibujo y el mosaico de logotipos de Faber & Faber que lo rodea. El poemario de Plath, por el contrario, está dominado por la unión de feminidad, belleza y la delicadeza de las flores envuelta en un manto de colofones rojos de Faber & Faber a juego con los tulipanes. Dos visiones de la naturaleza muy distintas, la agresividad del halcón frente a la pasividad de los tulipanes, en portadas que tienen un enorme poder evocador y de creación de imagen de autor. Se demuestra una vez más de la diferente percepción y consideración que la poesía escrita por mujeres ha tenido frente a la escrita por hombres, y de cómo los estereotipos de género se perpetúan también desde la realidad material de los libros. Por primera vez en las ediciones de *Ariel*, el género se convierte en un aspecto evidente y visible en el diseño de la edición, avanzando una tendencia que tendrá continuidad: la portada de esta edición de 1983 mira hacia el futuro y abre una vía de representación de Plath basada en su carácter de mujer-poeta que resurgirá en ediciones posteriores.

Y si la portada de esta edición a cargo de Pentagram se orienta hacia el futuro, su contraportada vuelve la mirada hacia el pasado, hacia el legado paratextual de ediciones



previas.<sup>637</sup> Más concretamente, en el recuadro de la portada se revisitan las primeras impresiones del poemario en marzo de 1965. Es decir, los dos textos que aparecen en el rectángulo de la contraportada son prácticamente los mismos que acompañaron a *Ariel* en su primera encarnación material. Antes de examinar con más detenimiento las modificaciones en los paratextos de 1965 que regresan en la edición de 1983, me gustaría equiparar esta contraportada con un palimpsesto, espacio donde el texto más antiguo aún resulta legible bajo el más reciente. Comprobamos así que las frases “The poems in this book, including many of her best known such as ‘Lady Lazarus’, ‘Daddy’ and ‘Fever 103’” were all written between the publication in 1960 of Sylvia Plath’s first book *The Colossus* and her death in 1963” son prácticamente idénticas a las utilizadas en la edición de 1965. La única diferencia entre ambos textos es la mención de tres poemas cardinales en la recepción y mito de Plath, tres de sus poemas más célebres usados ahora en representación de todo el volumen. Se diseña así una estrategia simbólica dirigida a alinear el libro con el horizonte de expectativas sobre Sylvia Plath de los lectores y persuadirlos para que lo adquieran. En otras palabras, Faber & Faber está capitalizando el mito de Plath, ya plenamente convertida en una mercancía en el marco del mercado literario al evocar en la mente de los lectores una imagen de la autora asimilada a “Lady Lazarus”, que hizo de morir un arte, la Electra que odiaba a “Daddy” y la poeta envuelta en las llamas de la “Fever 103”.

Y a pesar de que el premio Pulitzer concedido en 1982 había cimentado la presencia de Plath en el panteón poético del siglo XX, la cita que encontramos en la parte inferior del cuadro apunta a que *Ariel* aún se publicaba acompañado del “sello de calidad” que es la voz masculina, de la *auctoritas* de un crítico literario. Al igual que hicieron en la edición de 1965 y desvelándose un lazo más con el pasado, se recuperan citas de “Poetry in Extremis”, la reseña que Alvarez escribió para el *Observer*. Si situamos frente a frente las citas tomadas de esta reseña y convertidas en paratextos de las ediciones de 1965 y 1983 es fácil hallar puntos de contacto, más concretamente “they are works of great artistic purity and (...) great generosity (...) the book is a

---

<sup>637</sup> Ver Anexo 182: Contraportada *Ariel* (1983).

major literary event”, frases de la edición de 1965 que encuentran eco en la de 1983, dejando atrás las demás. Ahora, en su nuevo lugar—el recuadro de la contraportada—las acompañan otras citas rescatadas de su contexto original: “If the poems are despairing, vengeful and destructive, they are at the same time tender, open to things and also unusually clever, sardonic, hardminded”. Una vez más, si bien será la última en las ediciones de *Ariel*, Faber & Faber recupera a Alvarez como experto para explicar la naturaleza de los poemas de Plath, distanciándose de Lowell y evitando el discurso confesional, más denostado en los años ochenta que en décadas anteriores. El análisis de las citas que forma este paratexto vuelve a situarnos en la búsqueda de Alvarez de un cierto equilibrio entre los adjetivos *despairing, vengeful and destructive* y *clever, sardonic, hardminded*, entre el sentimiento y la técnica, entre el extremismo y la habilidad de Plath para controlarlo. El párrafo que precede a esta afirmación de Alvarez nos ayuda a comprender mejor el sentido de sus palabras: “In order to tap knowingly the deep reservoirs of feelings that are released usually only in breakdown she was deliberately cutting her way through poetic conventions, shedding her old life, old emotions, old forms. Yet she underwent this process as an artist” (Wagner-Martin, *Critical Heritage* 55). Se desprende, por tanto, que la intención de Alvarez era reivindicar a Plath como una artista en cuyos versos conviven las emociones extremas con notables dotes intelectuales. A pesar de apreciaciones como esta, en los años transcurridos desde que la reseña de Alvarez se publicó por primera vez se había forjado una imagen de Plath muy cercana a los adjetivos *despairing, vengeful and destructive*, ejemplos de toda una terminología trágica que apuntala la violencia como elemento central en su lírica.

La siguiente edición de *Ariel* se sitúa en 1999, al borde del fin del milenio. El poemario continúa su andadura en el mercado dentro del contexto de la colección *Faber Pocket Poetry*, una apuesta por parte de Faber & Faber de acercar la poesía a un público más amplio, llevando el formato de *paperback* a un tamaño incluso más reducido, abaratando los costes para conseguir un peso menor, mayor flexibilidad de la cubierta y un precio más atractivo para el consumidor. A través de esta estrategia de mercado, Faber & Faber busca superar las connotaciones de elitismo

e inaccesibilidad que rodean al género poético y acercar las mejores obras de su catálogo al gran público. De ahí que el nombre de la nueva serie sea tan apropiado para referirse a estas ediciones: a la marca de prestigio que supone el nombre de la editorial y el género literario se suma el término “pocket”, alusión al tamaño y peso de libro.<sup>638</sup>

El interés de Faber & Faber por posicionar títulos seleccionados de su catálogo en el mercado y de democratizar la poesía tiene un evidente impacto sobre la realidad material del libro: sujeto a las nuevas restricciones de precio y tamaño, las ediciones de *Faber Pocket Poetry* presentan unos códigos bibliográficos que se disocian de las expectativas de un libro de poesía, y que resultan más cercanas a una novela. No es, desde luego, la primera incursión de Faber & Faber en las ediciones de pasta blanda, como recordamos, las *Faber Paper Covered Editions* sentaron un importante precedente que continuarán las ediciones de Pentagram a principio de los años ochenta, aunque es en las nuevas ediciones de *Faber Pocket Poetry* donde el libro como objeto muestra con mayor claridad los reajustes derivados de su precio por debajo de cuatro libras. La comparación de esta edición más económica con la anterior demuestra alteraciones importantes: la reducción del tamaño del libro en dieciseisavo, la cartulina de la cubierta ofrece una menor protección al texto, así como una peor calidad del papel: poroso, sin satinar y más rugoso al tacto. A pesar de estas modificaciones materiales, Faber & Faber conserva su marca de calidad en aspectos como la *mise en page*, manteniendo los espacios y márgenes necesarios para preservar el texto y la experiencia de lectura.<sup>639</sup>

Otro de los aspectos destacables que distingue esta edición de la anterior son los paratextos internos, donde se observa una clara transición hacia el futuro. Por ejemplo, la edición de 1983 aún conserva ecos tipográficos de su precedente en la portadilla y portada ausentes en la edición de 1999.<sup>640</sup> A esto se suma el reverso de la portadilla, donde Faber & Faber presenta el creciente *corpus* de Plath publicado bajo el sello de la editorial: en la edición de 1983 dicho *corpus*

---

<sup>638</sup> Ver Anexo 183: Ediciones *Faber Pocket Poetry*.

<sup>639</sup> Ver Anexo 184: “Morning Song” *Ariel* (1999).

<sup>640</sup> Ver Anexo 185: Portadilla y Portada de *Ariel* (1983-1999).

se amplía con la incorporación de nuevos títulos divididos en distintos géneros como la poesía, la ficción y la literatura infantil.<sup>641</sup> Para una mirada concedora de la obra de Plath no deja de resultar un tanto sorprendente la catalogación de *Letters Home* en la sección de obras dirigidas a niños. *The Bed Book* y *Letters Home* no podrían estar más alejadas una de la otra: entre las breves composiciones poéticas inspiradas en camas a las cartas dirigidas a su madre existen múltiples diferencias, por lo que designar *Letters Home* como un libro infantil parece un importante error por parte de Faber & Faber. Error que aparece ya enmendado en la edición de 1999, donde *The It-Doesn't-Matter Suit* ha sustituido a *Letters Home* en la categoría de libros para niños, y el volumen recopilatorio de cartas de Plath aparece en una nueva sección denominada “Biography”, re-organizándose así un canon ya prácticamente completo donde Plath queda consagrada no ya como *Faber Poet*, sino como *Faber Author*.<sup>642</sup> Por último, la hoja de derechos ofrece nuevas posibilidades para el análisis histórico, ya que la edición de 1983 aún reúne aquí la historia de las ediciones de *Ariel* en un arco temporal que abarca desde la primera edición en 1965, las múltiples reimpresiones en *Paper Covered editions* hasta 1981, que da paso a las ediciones a cargo de Pentagram en 1983 y 1999.<sup>643</sup> También se conserva la marca que identifica a Ted Hughes como beneficiario del *copyright*, y que a partir de la edición de 1999 se sustituirá por el *Estate of Sylvia Plath*, institución creada para gestionar los derechos y permisos para citar su obra. Una política de uso del texto que queda especificada en el siguiente paratexto, herencia directa de la primera edición de *Ariel* de 1965 y que aparece también en todas las reimpresiones de las *Paper Covered Editions*: “All rights in this book are reserved. No part of it may be reproduced in any manner whatsoever or read aloud in public without written permission, except in the case of brief extracts embodied in critical articles, reviews or lectures.” Se proporciona también la dirección a la que deben remitir las solicitudes para utilizar textos protegidos, una dirección que es primero la icónica 24 Russel Square y posteriormente Queen Square, una cambio ligado a la expansión de

---

<sup>641</sup> Ver Anexo 186: Reverso portadilla *Ariel* (1983).

<sup>642</sup> Ver Anexo 187: *Corpus* de obras de Sylvia Plath *Ariel* (1999).

<sup>643</sup> Ver Anexo 188: Hoja de derechos *Ariel* (1983-1999).

la editorial.<sup>644</sup> Es interesante señalar aquí que la edición de 1983 toma este paratexto de las *Paper Covered Editions* de la década de los setenta, la dirección 3 Queen Square como lugar de referencia ha desaparecido ya en la página de derechos de la edición *Faber Pocket Poetry* donde solo encontramos el pie de página justo debajo de la inscripción “Sylvia Plath is hereby identified as the author of this work in accordance with Section 77 of the Copyright Designs and Patents Act 1988”, líneas que refuerzan el concepto de autor como entidad legal a la que se refería Foucault en su afamado artículo de 1969 “Qu’est-ce qu’un auteur?”

Dichas diferencias entre las ediciones de 1983 y 1999 sitúan a cada una de ellas en dos posiciones distintas: la de 1983 parece aún estar ligada a décadas anteriores, mientras que la de 1999 adelanta ya elementos que conformarán el mapa paratextual de ediciones futuras. Por otro lado, existe un lazo importante que une las ediciones de *Ariel* de 1983 y 1999: la impronta de Pentagram. La propuesta de ediciones basadas en rectángulos simétricos en la portada y contraportada se agotó bastante rápidamente, debido en gran medida a la sensación de que este formato era demasiado restrictivo y limitaba la creatividad del diseñador. Por tanto, la serie *Faber Pocket Poetry* supuso una nueva oportunidad para repensar la edición de títulos de poesía.<sup>645</sup> El resultado es un nuevo formato en el que han desaparecido los márgenes ilustrados por el colofón de Faber & Faber, también se han eliminado los cuadros verticales en la contraportada, y ha quedado solo un vestigio visual: el cuadro horizontal en la portada, elemento unificador de la serie, si bien cada volumen de poesía preserva su individualidad por medio del distinto color escogido para dicho cuadro, la diferente disposición de este en la portada y la fotografía seleccionada para la misma.

Dicho cuadro se reserva para los elementos textuales: el primero es el nombre del autor, siempre en mayúscula y ocupando el centro del cuadro en todos los poemarios de esta serie, el segundo es el colofón de Faber & Faber bajo el que puede leerse *Poetry*, marca del género

---

<sup>644</sup> Faber & Faber volverían a su mítica dirección original en 2009.

<sup>645</sup> Ver Anexo 179.

literario de la colección. Por último, justo debajo del nombre del autor, se sitúa el título de la obra en letra minúscula, dándole un mayor protagonismo visual al nombre del poeta.

Si nos centramos en aspectos más concretos de esta edición de *Ariel*, una de las cuestiones más evidentes es la intensificación del vínculo entre la figura de Plath y dos poderosos estereotipos de género: el color rosa del cuadro de texto y el lomo del libro junto con la utilización de una fotografía de los jazmines en la portada.<sup>646</sup> Se sugieren así una poesía de autoría femenina que sí entronca con la arraigada imagería que identifica a la mujer poeta con la delicadeza de las flores. Como recordamos, esta problemática sobre representaciones de género ya estaba presente en la edición de 1983, si bien la elección de la xilografía de los tulipanes en la portada podía al menos explicarse como una referencia visual al poema “Tulips”. Una relación entre imagen, texto y paratexto totalmente ausente en el caso de la edición de 1999, en la cual la fotografía de Minori Kawana que Pentagram elige para ilustrar la portada está totalmente disociada del poemario, pero sí sirve para perpetuar una imagen determinada y estereotípica de Plath como mujer que escribe poesía, algo que, por otra parte, no ocurre en el diseño de portada de Wendy Cope, cuya obra *Making Cocoa for Kingsley Amis* (1986) también está incluida en la serie *Faber Pocket Poetry*.<sup>647</sup> En el caso de Cope, la elección de ilustración y fotografía para las dos ediciones de su obra están mucho más orientadas al significado del título que al género de la poeta, un contraste entre escritoras que considero digno de mención.

El protagonismo de los jazmines en la portada se hace aún mayor en la contraportada, donde la ampliación de la fotografía se convierte ahora en el fondo donde se inscriben nuevos paratextos.<sup>648</sup> El primero de ellos son unos versos extraídos de “Lady Lazarus” escritos en cursiva: “Dying / is an art, like everything else / I do it exceptionally well” y que tienen un doble efecto en el lector, ya que evoca la idea de la muerte, elemento ya central en el mito de Plath, pero también la identificación de la voz de Plath con la del sujeto lírico “Lady Lazarus”,

---

<sup>646</sup> Ver Anexo 189: Portada *Ariel* (1999).

<sup>647</sup> Ver Anexo 190: Portadas de *Making Cocoa for Kingsley Amis* (1986-1999).

<sup>648</sup> Ver Anexo 191: Contraportada de *Ariel* (1999).

convirtiendo el poema en una profecía del suicidio de la autora. Estas dos transacciones simbólicas entre el lector y el texto se nutren principalmente de la leyenda de Plath. Los versos funcionan como un reclamo publicitario de *Ariel*, y el estudiado contraste entre esta cita de “Lady Lazarus” y la inocencia de la flor de azahar envuelve el libro en un aura de *unheimlich*, generando una vaga sensación de inquietud en el lector. Justo debajo de estos versos se ofrece un breve contexto para los poemas de *Ariel*, “written in an extraordinary burst of creativity just before Sylvia’s Plath death in 1963”. De nuevo, la alusión recurrente a la muerte asociada a la poesía, como si—siguiendo aquí a Alvarez—“one could not exist without the other” (*Beyond Fiddle* 57). Resurge aquí de nuevo la noción del artista maldito, del genio romántico poseído por una intensa inspiración previa a su muerte. Se definen así los poemas de *Ariel* como la canción del cisne de Plath y se rescata una expresión que Alvarez utilizó en su tributo al identificar el nacimiento de Nicholas como un acontecimiento que “triggered off an extraordinary outburst: for two or three months, right up to her death, she was writing one, or two, sometimes three poems a day, seven days a week” (*Beyond Fiddle* 48). El legado crítico de Alvarez subyace en estas palabras de la contraportada, que perdurarán como paratexto en todas las ediciones posteriores. Tras situar los poemas de *Ariel* en un contexto biográfico, la siguiente frase los encuadra en el marco de la fortuna literaria de Plath, en tanto que es en esta obra donde “her reputation as one of the most original, daring and gifted poets of the twentieth century rests” o, dicho de otra manera, a la que debe su canonización. Por supuesto, los adjetivos de clara raigambre romántica *original, daring and gifted* resultan muy sugerentes para los lectores, respondiendo además a sus horizontes de expectativas.

Por primera vez desde 1965, una edición de *Ariel* muestra la biografía de Sylvia Plath, único paratexto que—como recordamos—Ted Hughes deseaba incluir en la primera edición. De hecho, es un texto biográfico aún más breve que el de la edición de 1965, y en el que se subraya especialmente la situación transatlántica de Plath. No hay apenas información sobre su vida en Estados Unidos más allá de su nacimiento en 1932, y ya la segunda frase indica que “she came to

England in 1955”, momento al partir del cual se destacan dos eventos vitales, el primero ligado al prestigio académico como es su condición de Fulbright Scholar en Cambridge University, y el segundo al prestigio literario derivado de su matrimonio con Ted Hughes. Se transmite así el mensaje de que, a pesar de su nacionalidad americana, los acontecimientos más importantes de la vida de Plath tuvieron lugar en suelo británico, perfilándose una sutil operación de apropiación de capital cultural y simbólico.

Dos años después, en 2001, *Ariel* será seleccionado como uno de los títulos inaugurales de la nueva serie de poesía lanzada al mercado por Faber & Faber y que Justus Oehler diseña desde Pentagram. Me estoy refiriendo a las *Faber and Faber Poetry Series*, concebida como un *paperback* de alta calidad donde se aúnan la versatilidad de la edición en pasta blanda con un exquisito cuidado en la selección de materiales, para obtener un libro que busca satisfacer a lectores más exigentes. Como ya expliqué en el capítulo 6, Oehler se inspira en los diseños originales de Wolpe para su propio proceso de creación de un formato que le permita crear una identidad común a todos los títulos de poesía a la vez que haga posible dotar de individualidad a cada uno de ellos. Dicho de otro modo, la mirada contemporánea de Oehler busca a la del diseñador que estableció la imagen de Faber & Faber para alcanzar una propuesta de diseño gobernada por dos máximas: en primer lugar transmitir y preservar la honestidad del texto, y en segundo difuminar las diferencias históricas entre autores de modo que las obras de los nuevos valores de Faber & Faber pudieran unirse a los más veteranos, y transformando así la *Faber and Faber Poetry Series* en un *continuum* de poesía. Siguiendo esta premisas, se abandonan las imágenes y se regresa al uso de las letras como única herramienta de diseño, tal y como se hacía en la primera época de Faber & Faber. De esta manera, además, se eliminan el resto de elementos ornamentales, restaurando el protagonismo a la tipografía *Perpetua*, al texto, a la palabra. La única concesión visual de la edición son los colores que distinguen cada uno de los títulos, siempre elegidos en grupos de tres—uno para el fondo, otro para el nombre del autor y otro para el título—y que, según palabras de Oehler, representan el tono y carácter de la obra.



Una importante modificación sale a la luz si comparamos, además, esta nueva edición de *Ariel* con la anterior: la desaparición de las marcas de género (sexual) en el diseño del libro.<sup>649</sup>

Dicho de otra manera: al igual que se ha hecho un esfuerzo consciente para superar las barreras de tiempo entre autores, también se hizo para borrar las diferencias entre autores y autoras, entre las obras escritas por hombres y por mujeres. Una ausencia de indicadores de género que sirve también para poner el foco en el texto poético como centro mismo de la experiencia de lectura, libre de estereotipos y de ideas preconcebidas sobre la poesía de autoría femenina o masculina tan perceptibles, por ejemplo, en las anteriores ediciones de 1983 y 1999.

La nueva andadura de los títulos clásicos del catálogo de Faber & Faber se inicia a principios del nuevo milenio, y entre las obras elegidas para aparecer primero en este nuevo formato está *Ariel*, elección que es más que indicativa del lugar privilegiado que Plath ocupaba ya en el canon poético de la editorial: su estatus como *Faber Poet* es ya indiscutible. En cuanto a su portada, Oehler optó por una sobria combinación de colores: el nombre de Sylvia Plath aparece—siguiendo el patrón establecido para todas las portadas de la serie—en la parte superior de la portada, y el color elegido para el nombre de la autora es el gris, que combinará tanto con el azul del fondo como el rojo destinado para el título. De esta tríada cromática, el color que más destaca es sin duda el rojo, que dirige la mirada del lector directamente al título, tal y como ocurría en la portada original de Wolpe en 1965, donde *Ariel* era el elemento más destacado de la portada. No nos hallamos, sin embargo, ante el único lazo entre esta edición y las anteriores, tejiéndose así una red de contactos paratextuales entre las ediciones de 1965, 1983 y 2001. Me refiero más concretamente al texto que aparece en la parte superior de la solapa interior izquierda y que reza: “The poems in this book, including many of her best known, such as ‘Lady Lazarus’, ‘Daddy’ and ‘Fever 103’ were all written between the publication of in 1960 of Sylvia Plath’s first book, *The Colossus*, and her death in 1963”.<sup>650</sup> Se trata, efectivamente, de las mismas palabras que ocuparon la contraportada de la primera edición de 1983 a cargo de Pentagram, un texto que

---

<sup>649</sup> Ver Anexo 192: Portada *Ariel* (2001).

a su vez se inspira en el de la primera edición de 1965. Como recordamos, en la solapa interior izquierda de la edición de 1965 se habían incluido varios paratextos: uno de corte biográfico y dos compuestos por citas de A.E. Dyson y Al Alvarez. Ahora, casi tres décadas después, otra voz canonizadora surge en el mismo lugar del libro: la del celebrado poeta irlandés Seamus Heaney. Heaney, a quien unía una profunda admiración y larga amistad con Ted Hughes, se había consagrado como un *Faber Poet* ya en 1966, tras la publicación de *Death of a Naturalist*. A los muchos galardones que Heaney recibió durante su carrera como autor, se suma en 1995 el Premio Nobel de Poesía, un reconocimiento que le sitúan en la primerísima línea de la literatura escrita en lengua inglesa. Por ello, en su posición de *auctoritas*, Heaney se convierte en el mejor de los candidatos para avalar con sus palabras a Sylvia Plath en esta nueva edición de *Ariel*. Su figura se prefiere ahora a la de Alvarez, quien ha perdido la importancia en el campo literario de la que había gozado en décadas anteriores. Tras la muerte de Ted Hughes en 1998, Heaney se perfila como su sucesor y embajador literario para *Ariel* en una operación paratextual en la que uno de sus poetas más importantes de Faber & Faber, ahora Premio Nobel, actúa como aval crítico de Plath. A estas credenciales se une además que la cita incluida en la solapa interior izquierda proviene de un texto que es a la vez un tributo a Plath y un análisis de su poética: “The Indefatigable Hoof-Taps: Sylvia Plath” dentro del contexto de las *T.S. Eliot Memorial Lectures* que Heaney impartió en octubre de 1986 en el Eliot College de la Universidad de Kent.<sup>651</sup> Se trata, sin duda, de un contexto donde se forma una constelación de elementos de canonización: el poeta consagrado como conferenciante, la conferencia académica en honor a T.S. Eliot, y el escenario canonizador de la universidad como lugar de excelencia literaria. La inclusión de Plath en el panteón poético se ve además refrendada por el hecho de que Heaney había dedicado sus conferencias anteriores a las figuras de T.S. Eliot, W.H. Auden y Robert Lowell, una genealogía poética en la que Heaney da ahora entrada a Plath. Al inicio de dicha conferencia, cuyo título

---

<sup>650</sup> Ver Anexo 193: Solapa interior izquierda *Ariel* (2001).

<sup>651</sup> La conferencia está recogida en *The Government of the Tongue: The 1986 T.S. Eliot Memorial Lectures and Other Critical Writings*.

proviene de un verso de “Words”, Heaney evoca las distintas ideas poéticas de Robert Frost, T.S.Eliot y Yeats:

I remind you of these different apologies, verifications and explanations of poetry, vocal, aural and dramatic/mythic because they are all germane to a consideration of the achievement of Sylvia Plath, a poet who grew to a point where she permitted herself identification with the oracle and gave herself over as a vehicle for possession; a poet who sought and found a style of immediate speech, animated by the tones of a voice speaking excitedly and spontaneously; a poet governed by the auditory imagination to the point where her valediction to life consisted of a divesting of herself into words and echoes. (149)

Como vemos, es evidente la mitificación y la creación de imagen que se lleva a cabo en esta definición de Plath y de su poética. Una identificación con la poesía oracular que nos recuerda a afirmaciones anteriores de Al Alvarez y Ted Hughes, pero sobre todo a la concepción romántica del poeta heredada del siglo XIX y la tradición clásica, una imagen a la que Christina Britzolakis se refiere con el término “fully Dionysian Romanticism” (*Theatre of Mourning* 180). Si bien la valoración de Heaney de la poesía de Plath no es tan positiva como podría parecer en una primera lectura, tras una larga consideración de su poética, Heaney concluye que:

There is nothing poetically flawed about Sylvia Plath’s work. What may finally limit it is its dominant theme of self-discovery and self-definition, even though this concern must be understood as a valiantly unremitting campaign against the black hole of depression and suicide. I do not suggest that the self is not the proper arena of poetry. But I believe that the greatest work occurs when a certain self-forgetfulness is attained, or at least a fullness of self-possession denied to Sylvia Plath. (168)

Unas afirmaciones que cobran más sentido si recordamos que el enfoque de Heaney sobre la obra de Plath es principalmente biográfico, en el que las vivencias del poeta se consideran las del yo lírico, una característica que a los ojos de Heaney aleja a Plath de la gloria literaria. No obstante, este tipo de apreciaciones no son las que busca Faber & Faber para su nueva edición de *Ariel*, muy al contrario, escoge dos citas de dicha conferencia en las cuales expresa valoraciones positivas del poemario:

The great appeal of *Ariel* and its constellated lyrics is the feeling of irresistible given-ness. There inheres in this poetry a sense of surprised arrival, of astonishing being (...) [The poems] are, in Lowell's words, events rather than the records of events, and as such represent the triumph of Sylvia Plath's romantic ambition to bring expressive power and fully achieved selfhood into congruence.

Dos son los aspectos más relevantes de estas afirmaciones. En primer lugar, la capacidad de sorprender y asombrar de unos versos que suponen una entrega, de tal intensidad que presentan no ya el recuerdo de una vivencia, sino la vivencia misma. Heaney inserta a Plath en la tradición del poeta romántico, haciéndola partícipe de una poética de lo personal que posteriormente considerará—como ya he mencionado—uno de los peores excesos de su lírica. Por otra parte, la referencia que Heaney hace a Lowell perpetúa la influencia del poeta americano sobre el destino crítico de Plath, al tiempo que refuerza la posición de autoridad del vate americano. Queda así reflejada la presencia en el paratexto de la solapa interior izquierda de la edición británica de *Ariel* de 2001 de dos figuras masculinas representantes de la tradición poética.

Ya señalé durante mi análisis de la edición de *The Colossus* de 2008 que la solapa interior derecha quedaba reservada para la información sobre el autor, en este caso de Plath.<sup>652</sup> Un breve recorrido biográfico en el que se perciben claros paralelismos con el texto utilizado en la edición de 1999, aunque con una diferencia destacable: el matrimonio con Hughes no es ya el último acontecimiento importante de la vida de Plath. En esta nueva edición de 2001, se añade la frase siguiente: “She published *The Colossus*, a volume of poems, and *The Bell Jar*, a novel, during her lifetime. *Ariel* was published posthumously in 1965”. Por medio de estas palabras, la identidad de Plath no queda reducida únicamente a su formación académica y a su matrimonio con Hughes. Ahora se define también a través de su labor literaria, en tanto que poeta y novelista, diferenciándose entre los títulos que aparecieron en vida de la autora y *Ariel*, publicación póstuma que actúa como frase de cierre.

Las evidentes diferencias en su formato y en la calidad de los materiales utilizados entre esta edición de *Ariel* y su antecesora en 1999 difuminan sus puntos de contacto, los cuales resurgen en la comparación de sus paratextos internos. Por ejemplo, en ambas se presenta el *corpus* de Plath en el reverso de la portadilla, paratexto que, como ya he indicado, es una de las constantes en las ediciones de Faber & Faber.<sup>653</sup> Por otra parte, existe una diferencia reseñable en dicho *corpus*, ya que en la edición de 2001 se hace eco de la última adición al mismo: *The Journals of Sylvia Plath 1950- 1962*. Publicado en el año 2000 y con el título *The Unabridged Journals of Sylvia Plath* en Estados Unidos, se trata de una revisión *The Journals of Sylvia Plath* (1982). Editado por Karen V. Kukil, esta nueva edición de los diarios reproduce “for the first time Smith College’s extensive holdings of Plath’s diaries. Running to almost 700 pages, the *Journals* are hugely valuable to our understanding of Plath’s writing practices and sources” (Gill *Cambridge Companion* xv).<sup>654</sup> En cuanto a su clasificación, esta obra acompaña a *Letters Home* en la sección *biography*, una categoría creada para facilitar la ordenación de los distintos títulos de Plath,

---

<sup>652</sup> Ver Anexo 194: Solapa interior derecha *Ariel* (2001).

<sup>653</sup> Ver Anexo 195: Corpus de obras de Plath *Ariel* (2001).

<sup>654</sup> Ver Anexo 196: Portada de *The Journals of Sylvia Plath* (2000).

y que suscita preguntas sobre la naturaleza misma de los géneros literarios, revelándolos como meras herramientas taxonómicas.

Por último, me gustaría apuntar aquí la importancia simbólica que cobra un paratexto tan relevante como es la dedicatoria.<sup>655</sup> Ciertamente, se trata de un elemento invariable, que refleja la voluntad del autor y que, en este caso, da testimonio de la faceta de Plath como madre. No obstante, como ocurría con la dedicatoria a Hughes en *The Colossus*, la recepción de este paratexto no es la misma en 1965 que en 1999 o 2001. Para comenzar, en 1965 la dedicatoria era un triste recordatorio de los dos niños que perdieron a su madre en trágicas circunstancias, niños que—del mismo modo que la obra inédita de Plath—quedan a cargo y cuidado de Hughes. Otras circunstancias extraliterarias influyen, años después, en la percepción de esta dedicatoria. Como recordamos, Hughes fallece en 1998, pocos meses después de publicar *Birthday Letters*. Tanto este título como la muerte de su autor marcan una nueva etapa en el estudio de la obra de Plath, abriendo las puertas a una re-evaluación, a una relectura de los textos de ambos autores y muy especialmente, por la visión—y versión—poética de la relación con Plath que Hughes ofrece en su último poemario. En este momento de renovado interés por Plath, tiene también lugar el relevo generacional en el *Plath Estate*. Frieda y Nicholas son ahora mucho más que dos nombres sobre una página: son, de hecho, los herederos del legado de su madre, convirtiéndose la dedicatoria en su paratexto de legitimación. Se abre así una nueva etapa en la gestión de la obra de Plath: Frieda Hughes ocupa ahora el lugar de su padre, un cambio que coincidirá además con el final de la colaboración entre Faber & Faber y Pentagram. Es en este escenario donde surgen las nuevas ediciones de *Ariel* que confirman el lugar de Plath en el panteón literario más allá del siglo veinte.

---

<sup>655</sup> Ver Anexo 197: Dedicatoria de *Ariel* (2001).

#### 8.2.4 *Faber & Faber: entre la era digital y la celebración de su legado poético. Ediciones de 2006, 2010, 2013 y 2015*

Con la llegada del nuevo milenio, Faber & Faber se ve inmerso una profunda reflexión sobre su historia, su identidad y su lugar en un mercado literario ya no local sino global y sujeto a las profundas transformaciones que trae consigo la era digital. Las nuevas tecnologías han abierto todo un mundo de posibilidades y la presencia de Faber & Faber en el ciberespacio, junto con su actividad en las redes sociales y la blogosfera, son claros indicativos del dinamismo de una editorial que no deja de mirar hacia adelante a la vez que vuelve la vista atrás para celebrar su pasado y sus ochenta años de trayectoria.<sup>656</sup> Un punto de inflexión en la realidad de la era digital tiene lugar en 2013, como explica Stephen Page, director ejecutivo de la editorial:

Faber's trademark 'ff' colophon, created by Pentagram, has sat at the heart of our brand for nearly 30 years, and will continue to do so. In announcing a thrilling list for spring 2014, we are also unveiling a new design for our word marque. Reviewing our brand design in the light of the new world of reading, with its emphasis on readers online and digital publishing, we realised that we needed to find new ways to express our visual identity.<sup>657</sup>

La responsable del nuevo diseño del *word marque* es Donna Payne, directora artística de Faber & Faber, añade:

Over the last year, we have been considering how we bring the range of what we do more strongly into our visual branding. Making our identity work across a range of media and formats required a fresh approach. As a starting point it was essential to keep the

---

<sup>656</sup> Además de su página web [www.faber.co.uk](http://www.faber.co.uk), la editorial mantiene un blog llamado—en honor a Ted Hughes—"The Thought Fox". También son muy activos en redes sociales, con presencia en Facebook, Twitter (@faberbooks), Pinterest(<https://www.pinterest.com/faberandfaber/>), youtube

double-f colophon, which has become synonymous with our publishing identity, so the challenge was to come up with a complementary and strong word marque (...). For inspiration we turned to elegant art-deco fonts that were created around the time of Faber & Faber's inception in the 1920s: those with a "modern Deco" feel, a strong visual reference to what has made us a unique publisher for nearly a century.<sup>658</sup>

Como recordamos, no es esta la primera renovación y re-definición en el seno de la editorial británica sino que se suma al celebrado logotipo creado por Pentagram, emblema identitario tan imprescindible para Faber & Faber y a la tipografía *Albertus* de Wolpe. Muy diferente es, no obstante, la situación que rodea al diseño de las portadas de los libros. Al seguir pareciendo la propuesta de Pentagram demasiado restrictiva, Faber & Faber decide restituir el departamento de diseño en el seno de la misma editorial, un gesto que connota la voluntad de recuperar su libertad creativa. A este respecto Joseph Connolly afirma:

A dedicated in-house art department is now established, although for original paintings the best of freelances continue to be used, the overlaying of type, colours and design detail all done by Faber. Freedom and creativity have been dramatically recaptured: absolutely anything at all is now possible for a jacket, any sort of finish from matt and textured to high gloss (with cut out if required), and often a blend of several treatments. Most importantly, the concept of that jacket begins—as of course it should—with the book itself, the art then being allowed to grow organically form within that kernel. (237)

---

(<https://www.youtube.com/user/faberandfaber>) e Instagram (<https://instagram.com/faberbooks/>), así como en Soundcloud (<https://soundcloud.com/faberbooks>) o Tumblr (<http://wearefaber.tumblr.com/>).

<sup>657</sup> <http://www.thebookseller.com/news/new-branding-faber>. Consultado el 7.9.2015.

<sup>658</sup> <http://www.faber.co.uk/blog/a-new-faber-word-marque/>. Consultado el 7.9.2015. Ver Anexo 198: Faber & Faber *Word Marque*.



Toda esta miríada de cambios tiene también su reflejo en las ediciones de *Ariel*, ligadas primero a la revisión de la huella de Pentagram y posteriormente a la conmemoración de la historia y legado de excelencia de Faber & Faber. El resultado son cuatro nuevas propuestas que son paradigma de la nueva filosofía de diseño. La primera de ellas—en formato *paperback*—llega al mercado literario—ya transformado por la realidad de los libros electrónicos y las ventas *online*—en el año 2006 dentro del marco de la colección *Faber and Faber Poetry Essentials*. Y si bien esta edición se encuadra en una revisión de la anterior propuesta de Pentagram *Faber Pocket Poetry Series* de 1999, está también íntimamente relacionada con una colección publicada en el año 2000 bajo el nombre *Poet to Poet: An Essential Choice of Classic Verse*.<sup>659</sup> Como bien indica su nombre, se trata esta de una selección de títulos de poesía considerados clásicos esenciales. En otras palabras, nos encontramos ante un canon literario. En la portada interior izquierda de la mayor parte de los volúmenes incluidos en esta colección puede leerse lo siguiente:

The response of one writer to the work of another can be doubly illuminating. In this series, a contemporary poet selects and introduces another poet of a different generation whom they have particularly admired. By their selection of verse and by the personal and critical reactions they express in their introductions, the selectors offer intriguing insight into their own work, as well as providing an introduction to the work of some of the most influential poets of our time.

Un somero análisis de estas líneas, que merecen ser examinadas en mayor profundidad, revela aspectos cruciales en la teoría y estudio de las dinámicas de canon. Por ejemplo, la canonización entre pares, entre escritores a sus maestros literarios, a las figuras a las que admiran y de las que se auto-erigen como sucesores, conformando su propia genealogía. En este caso concreto, los autores son los encargados de seleccionar los textos que, según su propio criterio,

---

<sup>659</sup> Ver Anexo 199: Colección *Faber and Faber: An Essential Choice of Classic Verse*.

merecen ser recordados y pasar a la posteridad, una decisión que viene refrendada por su autoridad, ejercida en las introducciones. Se trata, efectivamente, de un juego de espejos, en el que el poeta que selecciona se ve reflejado en el padre literario seleccionado. El resultado final es no solo la formación de un canon auspiciado por Faber y la excelencia de su catálogo, sino también la construcción de una historia de la poesía a través de sus textos cumbre. Una historia que tiene su origen en Homero, presente en *War Music*, donde el poeta británico Christopher Logue hace una versión de los libros 16 al 19 de la *Iliada*. A continuación, la poesía de Shakespeare seleccionada por Ted Hughes, para llegar después a la figura central del romanticismo inglés: John Keats seleccionado por Andrew Motion. Del siglo XIX, pasamos al simbolismo irlandés de W.B. Yeats de la mano de Seamus Heaney, y al modernismo americano de Ezra Pound, autor escogido por Thom Gunn. En la primera mitad del siglo XX, se destacan las figuras de T.S. Eliot y W.H. Auden, por elección de John Fuller. El canon se completa con la poesía escocesa elegida que elige Douglas Dunn y las figuras de Sylvia Plath, seleccionada por Ted Hughes, quien es a su vez elegido por Simon Armitage. Apenas puedo detenerme en esas páginas para profundizar en las interrelaciones de influencia y patronazgo entre poetas que surgen entre los diferentes volúmenes que componen la colección, pero sí me gustaría señalar dos aspectos que considero de gran relevancia. Para comenzar, el lugar privilegiado que ocupan T. S. Eliot y Ted Hughes: Eliot es el único que no parece necesitar el aval de un poeta contemporáneo, mientras que la posición central de Hughes viene reforzada por su doble labor de selección de los poemas de Shakespeare y de Plath, al tiempo que es él mismo nominado por Simon Armitage. Por otra parte, Plath es la única mujer que figura en este panteón de clásicos imprescindibles, si bien lo hace de la mano de Hughes, una muestra más de hasta qué punto él llega a ser clave en su canonización.

Seis años después de la aparición de esta colección de poesía, Faber & Faber regresa a la idea de reeditar a sus clásicos, denominando ahora la colección *Faber and Faber Poetry Essentials*, donde se reúnen diez títulos seleccionados de entre los *Faber Poets* más destacados del siglo

XX.<sup>660</sup> Al igual que ocurría en *Poet to Poet: An Essential Choice of Classic Verse*, todos los libros incluidos en el *Faber and Faber Poetry Essentials* tienen un formato único y se presentan dentro de un *box set*, una caja que les da unidad y los protege, y que es a su vez representación material del canon literario. Esta operación de canonización se lleva a cabo por medio de la recuperación de las ediciones en pasta blanda de los *Faber Pocket Poetry Series* que salieron al mercado en 1999 y a los que me referí más extensamente en la sección anterior. Los diez títulos se presentan ahora en una colección dentro de un *box set* que preserva y dignifica los libros en edición *paperback*, reunidos en su interior bajo el colofón de Faber & Faber, la doble efe ligada, símbolo de calidad y excelencia literaria.<sup>661</sup>

Si examinamos el canon resultante, es fácil concluir que para Faber & Faber T.S Eliot, figura fundamental en su historia, ocupa el centro del mapa poético del siglo XX, puesto que seleccionan dos de sus títulos: *The Waste Land and Other Poems* (1922) junto con *Old Possum's Book of Practical Cats* (1939). La primera mitad del principio del siglo XX está también representado por Siegfried Sassoon, Philip Larkin y W.H Auden, mientras que las otras cinco obras y poetas restantes se consideran como los más destacados de la segunda mitad de la centuria: Ted Hughes, Sylvia Plath, Seamus Heaney, Wendy Cope y Simon Armitage. En total, diez excelsos autores del catálogo de Faber & Faber en una reedición *paperback* a precio muy asequible. Se celebra a través de estos emblemáticos títulos el legado de la editorial, al tiempo que se revisa el diseño de Pentagram, sustituido ahora por las nuevas propuestas del restituido departamento de diseño de Faber & Faber, una manera adicional de reclamar el control y la libertad creativa sobre su catálogo. Se crea así una situación que recuerda a la primera época de Faber & Faber cuando, bajo la dirección de Wolpe, un equipo de diseñadores creaba las portadas de los libros, a través de las que se conformaba la identidad de los libros y de la editorial misma. De esta manera, la portada de cada uno de los títulos incluidos en la *Faber and Faber Poetry Essentials* en 2006 corresponde a la interpretación y visión de un miembro del nuevo departamento de diseño, si

---

<sup>660</sup> Ver Anexo 200: Colección *Faber and Faber Poetry Essentials*.

bien todas estás unidas por ciertas características comunes: se ha abandonado por completo el uso de los cuadros impuesto por Pentagram y se ha regresado al *lettering* en portadas que exploran la relación expresiva entre tipografía e imagen a través de juegos visuales.

En el caso de la edición en *paperback* de *Ariel*, el responsable de reimaginar la identidad de la obra es Darren Warren, cuyo diseño no parece alejarse demasiado del Minoru Kawana, su antecesor en Pentagram.<sup>662</sup> Warren crea una portada en la cual, sobre un fondo de color crema, un elaborado entramado de tallos, hojas y rosas componen el nombre de Sylvia Plath—que domina la práctica totalidad del espacio—y el del título *Ariel*. Solo el uso de un color diferente permite al lector diferenciar entre ambos elementos ya que el título, relegado al pie de la portada, aparece en tonos rosados. Una vez más, los estereotipos visuales de género marcan el tono de la portada de *Ariel*: los jazmines de la edición de 1999 se sustituyen ahora por cenefas de rosas y hojas, motivos naturales que pertenecen a un repertorio cultural de imágenes y expectativas sobre la poesía escrita por mujeres. El conjunto de la portada es más evocador de un jardín victoriano que de la comunión entre sujeto lírico y su caballo en un galope hacia la trascendencia que se desprende de versos como “God’s Lioness / How one we grow, / Pivot of heels and knees! The furrow”. En su lugar, el diseñador parece haberse inspirado en las estrofas de “Morning Song”: “All night your mouth-breath / Flickers among the flat pink roses./ I wake to listen: A far sea moves in my ear”.

Como ya ocurriera en las ediciones de *Ariel* de 1983 y 1999, se perpetúan ecos y connotaciones sobre la poesía de mujeres, cercanas también al término *poetess*, que distan bastante del tono del poemario póstumo de Plath. La asociación entre flores y la poesía femenina es clave en las ediciones de *Ariel*. Dobles estereotipos de género—*gender and genre*—están presentes en estas ediciones, siendo especialmente evidentes en las de 1999 y 2006, vinculadas entre sí por otros factores como son idéntico formato en pasta blanda, y los mismos paratextos

---

<sup>661</sup> Ver Anexo 201: Imágenes del *Faber Poetry Essentials Box Set*.

<sup>662</sup> Ver Anexo 202: Portada *Ariel* (2006).

en su contraportada: la cita de “Lady Lazarus” seguida de un breve párrafo sobre *Ariel*.<sup>663</sup> Solo una diferencia distancia ambas ediciones, y es que la biografía de Plath que estaba situada en la contraportada de la de 1999 pasa ahora a la primera página de la de 2006, paratexto que, por otra parte, es más cercano al que encontramos en la solapa interior derecha de la edición de 2001, diseñada por Justus Oehler dentro del marco de la *Faber Poetry Series*.<sup>664</sup> Esto no quiere decir, sin embargo, que ambas biografías sean exactamente iguales, ya que la edición de 2006 termina con la frase “She died in 1963”, una referencia a la muerte de la autora que no aparece en el texto de 2001.

En conclusión, podemos afirmar que la edición de *Ariel* de 2006 cobra pleno sentido únicamente si la situamos en el doble contexto de la creación de un canon poético por parte de Faber y de la redefinición de la misma editorial tanto en términos de *marketing* digital como de diseño. Algo similar ocurre con la siguiente edición de la obra póstuma de Plath, que verá la luz en el mercado en 2010. En este caso, la fecha clave para su contextualización es 2009, año que marca el 80 aniversario de Faber & Faber. Para conmemorar los ochenta años de historia de la editorial se decide reeditar los títulos más importantes de la *Poet to Poet Series* la cual, como recordamos, se había publicado anteriormente en un *box set* en el año 2000. Para la nueva edición, se eligen únicamente seis títulos considerados representativos de la excelencia del legado de Faber & Faber: los poemas seleccionados de W.B. Yeats, T.S. Eliot, W.H. Auden, Ted Hughes, Sylvia Plath y John Betjeman, elegidos por otros laureados *Faber Poets*.<sup>665</sup> La principal responsable de este proyecto editorial es la *Senior Designer* Miriam Rosebloom, quien lo explica de la siguiente manera:

I was asked to design a new series for six of Faber’s best-loved poets as part of its 80th birthday celebrations. These particular editions are from Faber’s “poet to poet” series:

---

<sup>663</sup> Ver Anexo 203: Portada *Ariel* (2006).

<sup>664</sup> Ver Anexo 204: Biografía de Sylvia Plath *Ariel* (2006) y Anexo 194.

<sup>665</sup> En la misma fecha, Faber & Faber publica la serie de novelas *Faber Firsts*, entre las cuales se incluye *The Bell Jar*.

poems selected by another poet. The brief was to create a set of beautiful hardback books reflecting both Faber's design history and the richness of its celebrated poetry list. With this wonderful beginning I turned to one of my all-time favourite art forms—printmaking. Faber has a long history of working with some of the best printmakers of the day for its covers, such as Edward Bawden and Edward McKnight Kauffer—this felt like a fantastic opportunity to revisit and revitalise that connection by working with some of the UK's best contemporary printmakers.<sup>666</sup>

Una vez más Plath se encuentra entre el canon de autores elegidos para conmemorar este aniversario de Faber & Faber, cuya obra se considera merecedora de publicarse en ediciones únicas, concebidas como lugar de convergencia entre arte y literatura<sup>667</sup>. Una centralidad en tanto que valiosísimo capital simbólico que se verá aún más reforzada un año después, cuando *Ariel* resulte elegido para formar parte de la *Faber Poetry Firsts Collection*, también a cargo de Miriam Rosenbloom. Es la misma diseñadora quien ofrece información detallada del proceso detrás de esta nueva serie de poesía, concebida en estrecha relación con la *Poet to Poet Series* de 2009:

This new set of books is based around a collection of some of our best-loved poet's first published editions with Faber. My brief for the series was for the covers to look like "cousins" rather than "siblings" to the first set. I took this to mean more colour than the mainly monochrome initial series. (...) The inspiration was this book of Frances Cornford's poems from 1960, illustrated with prints designed by her son Christopher.

---

<sup>666</sup> <http://www.faceoutbooks.com/Faber-80th-Poetry-Series>. Consultado el 8.9. 2015. Ver Anexo 205: Imágenes de la *Faber 80 Poetry Series*.

<sup>667</sup> Ver Anexo 206: Portada de Sylvia Plath: *Poems selected by Ted Hughes*. Sobre la portada de los *Selected Poems* de Sylvia Plath, Rosenbloom apunta que: "All of the works, apart from the cover for Sylvia Plath, were commissioned for the series. For Sylvia Plath I came across the work of Peter Lawrence at the Society of Wood Engravers. He has an existing piece of work that was so perfect it seemed wrong to not use it. He kindly allowed me to adapt it for the series look". <http://www.faceoutbooks.com/Faber-80th-Poetry-Series>. Consultado el 8.9. 2015.

The book used two- and three-colour prints with unusual colour combinations such as light grey with rust red and an inky purple with caramel and lime. Many of the prints used black ink to provide detail and pattern while the coloured layer provided texture and depth. This got me thinking about colour and how we could use it in a more dramatic way in the new series. I usually don't begin designs projects with a colour palette but I did for this poetry series. I set up a group of six Pantone colours which I then broke down further into three sets of two. I had decided that I wanted to have contrasting endpapers and covers, so each pair of colours would be used twice in the series, once as a cover and once as an endpaper. The next stage was finding artists to work on the series. After a lot of gallery trawling and internet dawdling I pulled together a list of artists I wanted to work with. Following this, I spent some time with one of our Poetry editors matching the style and tone of each printmaker to that of each poet. Surprisingly this was one of the simplest parts of the job as most of the matches were instinctively clear and we quickly sorted each poet's colours this way as well. So now we had the poets, the printmakers and a set of Pantone chips, it was time to get going.<sup>668</sup>

Solo seis autores formarán parte del selecto grupo de la *Poetry Firsts Collection*, donde Plath está acompañada por Simon Armitage, Wendy Cope, Phillip Larkin y nuevos valores de Faber & Faber, los ganadores del *T.S. Eliot Prize for Poetry* en 2002 y 2003 respectivamente: Alice Oswald y Don Paterson.<sup>669</sup> Es interesantes señalar que en esta ocasión Hughes no acompaña a Plath entre los poetas seleccionados: son tres hombres y tres mujeres entre los que Plath—la única americana—ocupa un lugar de veteranía junto con Philip Larkin. Seis autores que verán su título más emblemático publicado en una edición concebida como mucho más que un libro o un soporte textual: un objeto artístico. Me gustaría recordar aquí una de las premisas centrales del presente estudio: la importancia y sentido de las encarnaciones materiales del texto literario. La

---

<sup>668</sup> <http://thethoughtfox.co.uk/british-printmakers-and-faber-poetry>. Consultado el 8.9.2015.

edición de *Ariel* de 2010, al igual que la de los *Selected Poems* de Plath en 2009, constituye una auténtica celebración del diseño y la poesía. De este modo se tornan además en vehículos canonizadores, puesto que únicamente aquellos títulos que gozan de relevancia y permanencia alcanzan ediciones de tan gran calidad y tan cuidada producción, resultado de la colaboración entre Faber & Faber y reconocidos artistas cuidadosamente escogidos. Sin duda, la aportación de cada uno de ellos otorga aún más valor al libro a través de las reinterpretaciones visuales de sus propuestas de grabado. En palabras de Rosembloom:

All the printmakers provided roughs that were then approved by the poets or their estates as well as in-house at Faber before we got to the printing stage. These roughs were intriguing insights into the artists' differing printmaking techniques with some very closely resembling the finished prints while others were much looser evocations. It was also interesting to see the different approaches the printmakers used to engage with the subject matter.<sup>670</sup>

Por primera vez desde 1965, *Ariel* vuelve a publicarse en formato de tapa dura, un regreso de la mano de la visión e imaginación artística de Sarah Young. Una edición exquisita que refleja la posición canónica de Plath a través de sus códigos bibliográficos: su formato, la calidad de los materiales y muy especialmente su diseño. En su portada Young recrea el universo poético de *Ariel* diseñando un fascinante paisaje simbólico, donde se discierne fácilmente un entramado de imágenes inspiradas en los versos de Plath. Las múltiples metáforas y alusiones en *Ariel* a la luna, los árboles—especialmente el tejo y su forma gótica—el mar, la noche, las estrellas, flores y abejas se combinan para crear una composición visual tan inquietante e hipnótica como los poemas mismos.<sup>671</sup> Y entre la portada y el texto, el papel de guarda sirve de elemento

---

<sup>669</sup> Ver Anexo 207: *Faber Poetry First Collection* (2010).

<sup>670</sup> <http://thethoughtfox.co.uk/british-printmakers-and-faber-poetry/>. Consultado el 9. 9. 2015.

<sup>671</sup> Ver Anexo 208: Portada de *Ariel* (2010)



transicional, decorado con un mosaico de los símbolos más importantes de la portada, aportan, en palabras de Rosebloom, “an extra dimension to the series. And I was really happy with the way the slightly unusual color combinations worked together with the prints”.<sup>672</sup>

En lo referente a paratextos dignos de mención en el interior del libro, quizá el más interesante es el que se presenta en el reverso de la portadilla.<sup>673</sup> El lugar normalmente reservado al *corpus* de Plath, es ocupado ahora por la lista de títulos publicados dentro de la *Faber Poetry First Collection* ordenadas alfabéticamente: *Kid* (1992) de Simon Armitage, *Making Cocoa for Kingsley Amis* (1985) de Wendy Cope, *The Whitesun Weddings* (1964) de Philip Larkin, *Dart* (2003) de Alice Oswald y *Nil Nil* (1993) de Don Paterson. En total, seis libros que—incluyendo *Ariel* (1965)—ilustran un recorrido de excelencia literaria desde la segunda mitad del siglo XX hasta los primeros años del XXI, y que sirve para reforzar el papel de Faber & Faber en la geografía poética de Inglaterra. El sello de calidad de la editorial está, por supuesto, presente en el pie de pagina de la portada, la icónica doble efe ligada actúa asimilada a un recordatorio visual de prestigio.<sup>674</sup> Dos cualidades, calidad y prestigio, que denotan también las páginas del libro, hechas con un papel de alta calidad que ofrece una experiencia de lectura muy diferente a la de las anteriores ediciones de 1999 y 2006, publicadas en formato *paperback*.<sup>675</sup>

Esta experiencia de lectura se cierra al final del libro con el mismo papel de guarda, el cual conduce al lector hacia la contraportada.<sup>676</sup> En ella, el mosaico de símbolos del papel se fusiona con el diseño de la portada, integrándose ambos a través del color. Solo queda un espacio libre de ornamentación en la parte superior de la contraportada. Es ahí donde aparecen los cuatro primeros versos de “Cut”, poema en el que un accidente doméstico común sirve como detonante de toda una serie de metáforas e invocaciones históricas. Es interesante señalar

---

<sup>672</sup> <http://thethoughtfox.co.uk/british-printmakers-and-faber-poetry/>. Consultado el 10.9.2015. En el caso concreto de *Ariel*, el color elegido para complementar el grabado de la portada es el Pantone 564U, el cual se complementa con el Pantone 7428U. Ver Anexo 209: Papel de guarda *Ariel* (2010).

<sup>673</sup> Ver Anexo 210: Lista de títulos *Faber Poetry Firsts Collection* (2010).

<sup>674</sup> Ver Anexo 211: Portada interior *Ariel* (2010).

<sup>675</sup> Ver Anexo 212: “Morning Song” *Ariel* (2010).

<sup>676</sup> Ver Anexo 213: Contraportada *Ariel* (2010)

que en esta ocasión *Ariel* no se define a través de “Lady Lazarus” o “Daddy”, así como tampoco parecen ya necesarias las citas de críticos omnipresentes en anteriores ediciones. A pesar de esto, sería tan precipitado como erróneo afirmar que en la edición de *Ariel* de 2010 se han desvanecido las huellas de sus antecesoras. Así lo demuestra el acercamiento histórico a los paratextos, gracias al cual descubrimos que la descripción del libro proporcionada a los lectores desde la contraportada de esta edición: “*Ariel* (1965) contains many of Sylvia Plath’s best-known poems, written in an extraordinary burst of creativity just before her death in 1963”. Y si esta frase contiene ecos ya escuchados en las ediciones de 1965 y 1983, la siguiente—“It is the volume on which her reputation as one of the most original, daring and gifted poets of the twentieth century rests”—tiene su origen en la edición diseñada por Pentagram en 1999 y recuperada en 2006. Ambas afirmaciones aparecen engarzadas por las siguientes palabras: “The first of four collections to be published by Faber and Faber”, a través de las cuales la editorial británica reclama a Plath como parte de su capital simbólico-literario. Muy atrás en el pasado queda ahora la publicación de *The Colossus* por parte de Heinemann en 1960.

Tres años después de esta edición en el marco de las *Faber Poetry Firsts Collection*, Faber & Faber vuelve a lanzar al mercado *Ariel*, esta vez como parte de la celebración de un doble aniversario: los cincuenta años desde la publicación de *The Bell Jar* en enero de 1963 y de la muerte de Plath en febrero del mismo año. En una fecha tan señalada, Faber & Faber decide publicar el 3 de enero de 2013 una edición conmemorativa de *The Bell Jar*, sin embargo, la propuesta de portada de dicha edición fue muy criticada y generó un gran descontento.<sup>677</sup> Ante una reacción tan negativa y las acusaciones de haber convertido la única novela de Plath en un frívolo ejemplo de literatura para mujeres o *chick lit*, Faber & Faber responde con una nueva edición el 3 de octubre del mismo año, esta vez recuperando el icónico diseño de su primera

---

<sup>677</sup> Para más información ver: <http://jezebel.com/5978457/the-bell-jar-gets-a-hideous-makeover/>  
<http://www.theguardian.com/books/2013/feb/01/the-bell-jar-new-cover-derided>  
<http://www.bbcamerica.com/anglophenia/2013/02/cover-story-bell-jar-reprint-artwork-generates-furor-and-parodies/>

edición de la novela en 1966 y que corrió a cargo de Shirley Tucker.<sup>678</sup> Ese mismo día sale también a la venta la nueva edición de *Ariel*, inspirada asimismo en el diseño original de Berthold Wolpe.<sup>679</sup> Además de por la fecha de su publicación, estas dos nuevas ediciones de los títulos más representativos de Plath están unidas por el formato en octavo y en pasta dura, así como por el color negro como factor común. Ambas representan una mirada, un regreso al pasado, una nueva celebración de la historia y legado de Faber & Faber, no solo en términos literarios, sino también de diseños convertidos en referentes para la editorial.

Nos encontramos, pues, ante una edición donde los códigos bibliográficos denotan el prestigio y reconocimiento alcanzado por los textos. En el caso de *Ariel*, estas connotaciones vienen además reforzadas por la combinación del color plata con el negro en la construcción del libro. Al igual que el dorado, el tono plata contiene ecos de nobleza y por su alto coste se ha reservado históricamente para la ornamentación de textos sagrados o canónicos. Se manifiesta así, a través de las características materiales del libro, el estatus alcanzado tras sus casi cincuenta años de circulación en el mercado británico, en una nueva encarnación física donde confluyen elementos de todas las anteriores. Por ejemplo, el formato y calidad del papel utilizado es el mismo que la primera edición en 1965, mientras que el diseño de la portada corresponde al de las *Faber Paper Covered Editions*.<sup>680</sup> En la contraportada, el texto promocional del poemario es el mismo que ya apareciera en la edición de 2010 dentro de la *Poetry Firsts Collection*, líneas donde—como ya he mencionado anteriormente—confluyen ecos de la de 1965, 1983, 1999 y 2006.<sup>681</sup> El resultado es la conformación de un paratexto cada vez más depurado hasta alcanzar su versión definitiva, presente en las ediciones de 2010, 2013 y 2015. De este modo se perpetúan aspectos propios de la leyenda de Plath como son la inspiración o la creación de sus mejores poemas antes de morir, junto con su imagen autorial como “one of the most original and gifted

---

<sup>678</sup> Para más información sobre este diseño, ver: <https://vimeo.com/55871716>. Ver Anexo 214: Portadas de *The Bell Jar* enero y octubre 2013.

<sup>679</sup> Ver Anexo 215: Portada de *Ariel* octubre 2013.

<sup>680</sup> Ver Anexo 216: “Morning Song” *Ariel* (2103).

<sup>681</sup> Ver Anexo 217: Contraportada *Ariel* (2013).

poets of the twentieth century”. Al significado de estas palabras debemos añadir el efecto intensificador que se produce al leer las letras en color plata sobre el fondo negro, en un ejemplo más de comunión entre texto y forma que lleva el mito de Plath hacia la posteridad. Una estrategia que también contribuye a cimentar la identificación de Plath con “Lady Lazarus”, pieza fundamental de este engranaje mítico, a través de los dos últimos versos del poema que aparecen en la contraportada de la edición: “I rise with my red hair / and eat men like air”. Un pareado final donde el sujeto lírico “represents a resurgent subject, rising, renewed, from the ashes” (Gill, *Cambridge Introduction* 59).

Al igual que ocurre en la edición de 2010, la presencia del papel de guarda en esta edición se convierte en marca de valor y prestigio, envolviendo y protegiendo al texto.<sup>682</sup> El valor transicional de este elemento desde el exterior al interior del libro se mantiene, unificando las distintas partes que lo componen. Además de esto, contribuye a reforzar las asociaciones de tragedia y muerte vinculadas al color negro y al nombre de Plath. Y es a su biografía hacia donde nos conduce el papel de guarda, una paratexto que solo había aparecido en una ocasión en la primera página del libro: en la edición de 2006, perteneciente a la colección *Faber and Faber Poetry Essentials*.<sup>683</sup> No obstante, esta vez se ofrece al lector una biografía mucho más completa. Como ya indiqué anteriormente, la biografía de la edición de 2006 pasa de las credenciales académicas de Plath a su matrimonio con Hughes y a su muerte, dejando un gran vacío entre los años 1956 y 1963. En esta nota biográfica bajo el título *Ariel*, se traza la trayectoria literaria de Plath, comenzando por su temprana vocación—“She began writing poetry as a child and wrote stories from her mid-teens”—hasta sus publicaciones póstumas, entre las que se mencionan *Johnny Panic and the Bible of Dreams* y *Ariel*, pero con las significativas ausencias de *Winter Trees*, *Crossing the Water* o el galardonado *Collected Poems*. Publicada pocas semanas antes del suicidio de Plath, se destaca especialmente en esta biografía *The Bell Jar*: “her only novel and was originally published under a pseudonym in 1963”.

Cincuenta años después, el *corpus* de sus obras parece haberse completado, tal y como podemos ver en el reverso de la portadilla.<sup>684</sup> Dos interesantes adiciones destacan en esta lista de obras, adiciones que reflejan nuevas perspectivas y direcciones en el estudio de la producción de Plath. La primera de ellas, situada bajo la categoría Poetry, es *Sylvia Plath Poems*.<sup>685</sup> Es esta la primera vez que una persona distinta a Hughes, la poeta escocesa Carol Ann Duffy, lleva a cabo la selección de los poemas de Plath para una antología y la redacción de las páginas introductorias del volumen, páginas en las que encontramos afirmaciones como esta:

Although she had published her first collection, *The Colossus and Other Poems*, in 1960, and her novel *The Bell Jar*, which appeared just before her death, Plath's huge and lasting fame was to be posthumous—heralded by the publication of *Ariel* in 1965. She lived on as a poet in the most extraordinary way—"I am lost, in the robes of all this light"—not least as a heroine to the feminist movement of the 1960s and 1970s. Here was a uniquely radical, stylised poetic voice which claimed for its subject something that had not previously appeared in "the canon"—the experience of being a woman. Plath wrote about gender, motherhood and marriage, of betrayal and suicidal illness, in poems illuminated—like lightning over the moors—by love and fury. (ii)

Dos cuestiones centrales entrelazadas surgen en estas líneas. La primera de ellas es la ya indiscutible posición de Plath en el canon literario y como símbolo del movimiento feminista. La segunda, su condición de mujer poeta, que Duffy resalta a través de una lista de temas íntimamente conectados con experiencias femeninas, lista que concluye con una comparación que conjura el universo romántico de *Cumbres Borrascosas* creado por Emily Brontë. La voz de Duffy, cuya autoridad reemplaza ahora a la de Hughes y Alvarez, canoniza a Plath y la identifica

---

<sup>682</sup> Ver Anexo 218: Papel de guarda *Ariel* (2013).

<sup>683</sup> Anexo 219: Biografía de Sylvia Plath. *Ariel* (2013).

<sup>684</sup> Anexo 220: *Corpus* de obras de Plath. *Ariel* (2013).

como madre literaria y *exemplum*. A través de su introducción, Duffy celebra el legado y vigencia de Plath para la poesía contemporánea de autoría femenina.<sup>686</sup>

En cuanto al segundo de los nuevos títulos recogidos en este paratexto, se trata de una publicación también del 2013 y que figura en la categoría *illustrated*. Me estoy refiriendo a la edición de sus dibujos bajo el título: *Sylvia Plath Drawings* (2013) en cuya introducción Frieda Hughes explica que “as much as poetry dominated her purpose, however, art was always an important element of my mother’s life” (vi).<sup>687</sup> Se refleja así en este *corpus* de obras una de las perspectivas más fértiles en los *Plath Studies* durante los últimos años, el estudio interdisciplinar anticipado en las páginas de *Eye Rhymes: Sylvia Plath’s Art of the Visual* (2007). Sin duda, el hecho de que la producción de Plath—en sus diversas vertientes—continúe ofreciendo áreas por explorar para la crítica es prueba de la vigencia de su figura y del interés que sigue suscitando en los círculos de los estudios literarios, y contribuye a mantener la permanencia y relevancia inherentes a los autores canónicos.

Esta posición en el espacio de prestigio y reconocimiento literario vuelve a consolidarse en 2015, fecha más que importante, puesto que marca medio siglo desde la publicación *Ariel* en Inglaterra. Y si no se produce desde Faber & Faber ninguna edición conmemorativa de los cincuenta años del poemario, sí que puede considerarse un gesto de gran carga simbólica que *Ariel* se cuente entre los diez títulos permanentes escogidos para el lanzamiento de sus *Faber Modern Classics* en abril de 2015.<sup>688</sup> Una nueva colección sobre la que la editorial ofrece la siguiente información en su página web:

The list (...) draws upon Faber’s unique and diverse publishing since the company was first established in 1929, and will bring together its different strands, including fiction,

---

<sup>685</sup> Anexo 221: Portada de *Sylvia Plath Poems* (2012).

<sup>686</sup> La introducción a este volumen se publicó en el periódico *The Guardian* en 2012. Para más información ver <http://www.theguardian.com/books/2012/nov/02/sylvia-plath-poems-chosen-carol-ann-duffy>. Consultado el 12.9.2015.

<sup>687</sup> Anexo 222: Portada de *Sylvia Plath Drawings* (2013).

non-fiction, poetry and drama. *Faber Modern Classics* will collect in beautiful livery the books and authors who have earned Faber its reputation for publishing the most powerful and original writing of each generation.<sup>689</sup>

Se trata en otras palabras, de una colección de textos literarios del siglo XX pertenecientes al catálogo de Faber & Faber que ya han alcanzado el estatus de clásicos, y así se refleja en la portada de los libros que forman parte de la misma: el extremo superior izquierdo de la portada es el espacio reservado para el nombre *Faber Modern Classics*, marca textual de prestigio que se complementa con el elemento visual que es el colofón de Faber & Faber en la esquina superior derecha de cada portada. Al igual que ocurría con la colección *Poet to Poet: An Essential Choice of Classic Verse*, la selección de los títulos incluidos en *Faber Modern Classics* recae en otros autores, convertidos así en agentes canonizadoras: “Faber writers have been involved in the selection process, being asked to nominate their classic of choice.”<sup>690</sup> Observamos aquí una interesante tendencia en el campo literario británico, promovida en gran medida por una de sus editoriales de referencia: la autoridad del escritor consagrado sobre la del crítico, una canonización entre pares en la que intervienen elementos como la influencia, admiración y—por supuesto—la filiación con una figura literaria anterior de la que se aspira a ser sucesor. Como recordamos, en el año 2012 Faber & Faber publicó *Sylvia Plath: Poems Chosen by Carol Ann Duffy*, ejemplo del lugar de Plath en la tradición poética femenina y en el panteón literario. Una posición que se ve aún más apuntalada en 2015, cuando la autora irlandesa Edna O’Brien escoge *Ariel* de Sylvia Plath como clásico indispensable en la nueva colección de Faber & Faber. O’Brien, considerada una de las *grandes dames* de la literatura británica, actúa ahora como aval para Plath, afianzando así su estatus canónico. Observamos aquí como la autoridad de Alvarez, Hughes o Heaney encuentra

---

<sup>688</sup> Anexo 223: Colección *Faber Modern Classics* (2015).

<sup>689</sup> <http://www.faber.co.uk/blog/faber-modern-classics/>. Consultado el 12. 9.2015.

<sup>690</sup> <http://www.faber.co.uk/blog/faber-modern-classics/>. Consultado el 13.9. 2015.

relevo generacional en autoras consagradas: Duffy, O'Brien o—como veremos—también Joyce Carol Oates, reclaman a Plath como una figura central en el canon.

Una vez recogida la elección por parte de los escritores contemporáneos de los textos que ellos estiman merecedores de considerarse clásicos modernos por su relevancia y permanencia, el departamento de diseño procede a decidir la forma que tomará la colección. Sobre la concepción y diseño de esta colección, su máxima responsable—Donna Payne, la directora creativa de Faber & Faber—explica lo siguiente: “We used a flexible design that was clean and Modernist, so it could embrace a wide range of texts and a diverse lists of authors (...) We used the colour band wrapped all the way round so that the books are as strong on the shelf as on the table”.<sup>691</sup> La limpieza del diseño se hace patente en el fondo blanco común a todos los libros de la colección, fondo sobre el que se ordenan los elementos textuales y visuales obedeciendo siempre al mismo modelo: el título del libro, seguido por el nombre del autor en mayúsculas y negrita y “a bright band in one of the Faber colours (‘aged brights’) on a pale grey backdrop, with a single image and quote to summarise the book’s content”.<sup>692</sup> Otro de los elementos unificadores es la tipografía: “All text is in Faber’s brand font, Swiss 721 in different cuts and weights”.<sup>693</sup>

En su más reciente encarnación, *Ariel* regresa a una edición en formato de pasta blanda, pero con una calidad que recuerda a la de 2001 en el marco de la *Faber Poetry Series* diseñada por Justus Oehler, con la que se vincula—como mostraré más adelante—también a través de otras coincidencias paratextuales. Dentro de la imagen colectiva que se establece para la colección, cada uno de los títulos que la integran goza de una identidad propia que le otorga el distinto color de la franja, la imagen escogida para representarlo y la cita que aparece en el pie de la portada. Si examinamos con mayor atención la portada de la que es hasta el momento la última edición de *Ariel* por parte de Faber & Faber, encontramos diversos aspectos dignos de

---

<sup>691</sup> <http://www.itsnicethat.com/articles/faber-modern-classics>. Consultado el 13. 9. 2015.

<sup>692</sup> Ibidem.

<sup>693</sup> Ibidem.



mención.<sup>694</sup> En primer lugar, es importante señalar aquí el fundamental papel desempeñado por las imágenes y fotografías de Plath en la construcción y perpetuación de su mito, en palabras de Anita Helle: “Public fascination with Plath’s photographic image has been analyzed in relation to her ‘colossal celebrity’ and as a symptom of the objectifying gaze” (“Plath Photographs” 182). Esa objetificación se hace evidente en el diseño del libro como objeto de consumo, donde el texto y la imagen de Plath se combinan para crear una narración mítico-literaria que conecta con las expectativas de los lectores y lo que Hughes denominaba “Plath fantasía” como reclamo para su venta. De hecho, en la mayor parte de las publicaciones donde una fotografía de Plath—o las mismas fotografías de Plath—aparecen en la portada se trata de instantáneas que refuerzan—e incluso erotizan—la tragedia alrededor de su nombre.<sup>695</sup> No obstante, en el caso de esta edición de *Ariel*, Faber & Faber parece querer distanciarse de las imágenes más conocidas de Plath, eligiendo una fotografía inédita en el repertorio gráfico de Plath hasta su aparición en 2007 en la portada del estudio crítico *The Unraveling Archive: Essays on Sylvia Plath*.<sup>696</sup> En su artículo incluido en este volumen—del cual es editora—Anita Helle explica que:

The vast majority of Plath photographs available to scholars in published form are already drawn from family albums, cards or letters. Aside from studio portraits by Rollie McKenna, Siv Arb and several photojournalists, Plath did not live long enough to have many posed photographs for public consumption (...) In addition to photographic images presumed to be taken by Aurelia Plath or Ted Hughes, a number of private collections inviting thematic, historical or aesthetic considerations have been acquired by “official” Plath archives in recent years. (“Plath’s Photographs” 185)

---

<sup>694</sup> Ver Anexo 224: Portada *Ariel* (2015).

<sup>695</sup> Por ejemplo, la portada de *Johnny Panic and the Bible of Dreams*, donde Plath aparece posando en bikini en una foto tomada por Gordon Lameyer en 1954. Ver Anexo 225: Fotografía de Plath y portada de *Johnny Panic and the Bible of Dreams*.

<sup>696</sup> Ver Anexo 226: Portada *The Unraveling Archive: Essays on Sylvia Plath* (2007).

Entre estas colecciones privadas se cuenta la de Gordon Lameyer, novio de Plath durante 1954, colección adquirida en 1992 por el archivo de la Lilly Library en la Universidad de Indiana-Bloomington a la que pertenece la fotografía que ilustra primero la portada de *Unravelling Archive* en 2007 y posteriormente la edición de *Ariel* de 2015. De hecho, Anita Helle describe esta fotografía como “the casual snapshot of Plath in Paris at the south entrance of Notre Dame (reproduced on the frontispice of this volume) in late March or early April 1956, her gaze focused at the level of the street” (“Plath’s Photographs” 186).<sup>697</sup> Y si bien, como indica Helle, las anotaciones de Plath en su diario no nos dicen exactamente cómo interpretar esta instantánea “as a minor incident in accidental tourism, a footnote in the history of her visual education, or a souvenir of a relationship gone sour” (Helle, “Plath’s Photographs” 186), no cabe duda de que nos permiten reconstruir el contexto donde se tomó esta y otra fotografía de una Plath feliz y relajada paseando por las calles de París, como escribe el 29 de marzo de 1956: “walked everywhere, along quias to Notre Dame and everybody looked and marveled and smiled, sat in a park by Seine and watched children playing while eating ice-cream cones” (*Journals* 561).<sup>698</sup> Palabras que, junto a las imágenes testimonio de aquellos días, nos permiten vislumbrar a una imagen de Plath diferente, posteriormente eclipsada por el mito de la autora suicida.

Desde el departamento de diseño de Faber & Faber se opta por utilizar esta instantánea de vibrantes colores—alejándose además del blanco y negro—para ilustrar el poemario más conocido de Plath, en donde la autora aparece como una joven de 22 años, frente a otras más cercanas al momento de composición de *Ariel*, como por ejemplo las fotografías realizadas por Siv Arb en abril de 1962, en las que se muestra a una Plath más madura junto con sus hijos.<sup>699</sup> Y es que ciertamente los versos de “Lady Lazarus”—ya utilizados en la contraportada de la edición de 2013—cobran más sentido e intensidad al acompañar a la imagen de un Plath más joven que

---

<sup>697</sup> Ver Anexo 227: Sylvia Plath en París (1956).

<sup>698</sup> En el Apéndice 7 del volumen *The Journals of Sylvia Plath 1950-1962* podemos encontrar todas las anotaciones de Plath sobre este viaje.

puede identificarse más fácilmente con la voz lírica de esta composición, en un juego de espejos que crea un nuevo marco mítico-poético para la foto, alejándola de su dimensión histórica real. Se establece así un diálogo entre texto y fotografía donde convergen la creación de imagen de Plath y su mitificación, convertida ahora en “Lady Lazarus” por medio de versos que, a su vez, contienen claras reminiscencias del discurso feminista. Y es que en esta edición se hace más que evidente la importancia que ha adquirido Plath para la tradición literaria femenina en Inglaterra y Estados Unidos, una posición transatlántica que se manifiesta en el mosaico paratextual que cubre la contraportada.<sup>700</sup>

En su parte superior podemos leer la misma información sobre el poemario que ya aparecía en ediciones previas, en tanto que elemento de continuidad que contribuye a reafirmar la reputación de Plath. A continuación, destacado en el interior de la banda gris que recorre el libro, se encuentra la primera de las citas canonizadoras. Esta vez es la influyente autora americana Joyce Carol Oates quien declara que: “The most memorable of Sylvia Plath’s incantatory poems (...) read as if they’ve been chiseled, with a fine surgical instrument, out of artic ice”. Tomada de la reseña “Raising Lady Lazarus” publicada en el *New York Times* el 5 de noviembre de 2000, Oates revisa el legado de Plath con ocasión de la publicación en Estados Unidos de los *Unabridged Journals of Sylvia Plath: 1950-1962*. En la expresiva cita seleccionada para acompañar a *Ariel* en su última edición, se subraya la cualidad mágica de los poemas de Plath través del término *incantatory*, evocándose el efecto que ejercen los hechizos o conjuros sobre aquellos que los escuchan, cualidad que Oates matiza al equiparar la técnica de Plath con la de artista que esculpe con enorme precisión sobre un bloque de hielo. Se encuentran aquí elementos contrapuestos: Dionisio y Apolo, la concepción romántica de la poesía frente al elogio de la técnica y la exactitud. De acuerdo a Oates, Plath se erige aquí no solo como una maestra, sino como una sucesora de la poeta más importante del canon feminista americano: “Like the greatest

---

<sup>699</sup> Ver Anexo 228: Fotografía de Sylvia Plath tomada por Siv Arb (1962). Esta fue la imagen preferida por Frieda Hughes para la edición de *Ariel: The Restored Edition*. Ver Anexo 229: Solapa interior derecha de *Ariel: The Restored Edition*.

of her predecessors, Emily Dickinson, Plath understood that poetic truth is best told slantwise, in as few words as possible”.<sup>701</sup> Se revela así en los paratextos de un poemario que goza ya plenamente de la consideración de clásico una línea descendente entre Dickinson, Plath y Oates, una genealogía poética en la que Oates reserva un lugar para sí misma.

Pero la presencia paratextual de Oates revela mucho más que procesos de canonización y auto-canonización. De hecho, abre la puerta a una reflexión sobre la metamorfosis de los paratextos entre 1965 y 2015: de Alvarez a Oates se ha pasado de un hombre a una mujer, de la autoridad de un crítico a la de una escritora, del *Observer* al *New York Times*, de Inglaterra a Estados Unidos. Un viraje hacia lo femenino que continúa en la figura de Frieda Hughes, a quien pertenece la siguiente cita. Si Plath se erige como “madre literaria” de Duffy, O’Brien y Oates, Frieda Hughes escribe, desde la legitimidad que le otorga ser la hija de Plath, “Since she died, my mother has been dissected, analysed, interpreted, reinvented, fictionalized and in some cases completely fabricated”. Unas duras acusaciones en las que Frieda Hughes denuncia la expropiación y mitificación de su propia madre. Frente a las opiniones de aquellos que durante años se han apoderado de la figura de Plath proclamando conocerla—críticos, estudiosos, lectores e incluso el movimiento feminista—Frieda Hughes esgrime el argumento de que la verdad reside en las palabras de su madre: “It comes down to this: her own words describe her best, her ever-changing moods defining the way she viewed the world and the manner in which she pinned down her subjects with her merciless eye”. Frieda Hughes rechaza el falso ídolo en el que se ha convertido Plath, humanizándola al señalar sus defectos y las acciones menos nobles que llevó a cabo a través de su escritura. No resulta difícil identificar la procedencia de esta cita de Frieda Hughes: el prólogo que—tomando el testigo de Ted Hughes—escribe para la edición de *Ariel: The Restored Edition* en 2004. En consonancia con el espíritu de este prólogo, que daba valor a ambas versiones del poemario, fragmentos de un paratexto perteneciente a la edición de la versión de *Ariel* contenida en el manuscrito original de Plath se utilizan ahora para legitimar

---

<sup>700</sup> Anexo 230: Contraportada *Ariel* (2015).

una nueva edición de la versión de Hughes, que mantiene su vigencia y relevancia en el mercado literario.

Este coro de voces femeninas se completa con la de la autora irlandesa Edna O'Brien, responsable directa de que *Ariel* sea parte de los *Faber Modern Classics*. O'Brien representa—al igual que Oates en Estados Unidos—la tradición de mujeres escritoras que descienden de Plath, colocándola también dentro del canon británico: una vez más vemos reafirmada su posición midatlántica. O'Brien utiliza su propia experiencia como lectora de Plath para justificar su elección: “when I first read Sylvia Plath’s *Ariel* in 1965, the poems spoke to me so utterly of motherhood, murderousness, yew trees, graveyards, cold moons and witch women”. Al igual que Alvarez en la década de los sesenta, O'Brien presenta la obra de Plath como oracular, si bien para ella el mensaje está profundamente conectado con experiencias femeninas como la maternidad o las ceremonias y encuentros bajo la luna entre hechiceras y brujas: una reivindicación de símbolos y figuras tradicionalmente asociadas con la magia y el poder de la mujer de gran simbología en el discurso feminista. Del mismo modo que Oates describía los poemas de Plath como *incantatory*, O'Brien conjura la idea de una ceremonia espiritual basada en la fertilidad y lo ancestral femenino. En sus recuerdos, O'Brien también evoca la presencia de la muerte en las imágenes del tejo y de los cementerios. Se trata, sin duda, de un discurso mitificador similar al que Lowell tejió en su introducción a *Ariel* en 1966, con la significativa diferencia de que O'Brien reclama a Plath como parte de una tradición cultural y simbólica femenina. Ahora, cincuenta años después de este primer encuentro con la poesía de Plath, y con la perspectiva obtenida con la madurez, O'Brien retorna a estos poemas y encuentra que “they still speak to me but with a greater depth, a greater truth, a lastingness”. Diferentes lecturas e interpretaciones en distintos momentos, profundidad, verdad y permanencia: estas son las cualidades atemporales que para O'Brien convierten a *Ariel* en un clásico.

---

<sup>701</sup> <https://www.nytimes.com/books/00/11/05/reviews/001105.05oatest.html>. Consultado el 14.9. 2015

Me gustaría terminar el estudio de la más reciente edición británica del poemario con un breve recorrido por los paratextos internos del volumen, la mayor parte de los cuales son herencia directa de la edición de 2001. Para comenzar, la biografía de la autora que en 2015—al igual que en 2013 y 2006—se presenta en la primera página del libro, es exactamente el mismo texto que se incluyó en la solapa interior derecha de la edición de 2001.<sup>702</sup> Esto también ocurre con el *corpus* de Plath impreso en el reverso de la misma página, donde se incluyen únicamente las obras publicadas hasta 2000.<sup>703</sup> Podemos concluir ante estas evidencias que la serie *Faber Modern Classics* y la anterior *Faber Poetry* están vinculadas a nivel interno y de formato, puesto que los libros tienen exactamente las mismas dimensiones. No obstante, dos interesantes paratextos nos hacen recordar que la edición pertenece al 2015. El primero de ellos es el *word marque* al que me referí al principio de esta sección, creado por Faber & Faber para mejorar su imagen en la realidad de la era digital: en el pie de la portadilla, bajo el emblema de la doble efe ligada, encontramos la actualizada identidad de la editorial.<sup>704</sup> En segundo lugar, al final de este libro—y de todos los que componen la colección—Faber & Faber explica a sus lectores las razones detrás de los *Faber Modern Classics* a las cuales ya he aludido, y razones que obedecen a una estrategia por parte de la editorial de reivindicar la importancia de su legado, de su reputación, y, en definitiva, de su posición preponderante en el campo literario.<sup>705</sup> Todas estas ideas subyacen en el segundo de los párrafos que ocupan el recuadro de dicha última página:

Faber & Faber is one of the great independent publishing houses. We were established in 1929 by Geoffrey Faber, with T.S. Eliot as one of our editors. We are proud to publish award-winning fiction, and non-fiction, as well as an unrivalled list of poets and playwrights. Among our writers we have five Booker Prize-winners and twelve Nobel

---

<sup>702</sup> Ver Anexo 231: Biografía de Sylvia Plath. *Ariel* (2015).

<sup>703</sup> Ver Anexo 232: *Corpus* de obras de Plath. *Ariel* (2015).

<sup>704</sup> Ver Anexo 233: Portadilla de *Ariel* (2015).

<sup>705</sup> Ver Anexo 234: *Faber Modern Classics*.

Laureates and we continue to seek out the most exciting and innovative writers at work today.

Avalados por su enorme capital cultural—T.S. Eliot, premios Booker, premios Nobel, una catálogo de prestigiosos autores—Faber & Faber mira hacia su glorioso pasado y hacia su prometedor futuro. Y, cincuenta años después de su publicación, *Ariel* goza de un indiscutible estatus de clásico dentro del catálogo de la editorial. Superado el paso del tiempo, el poemario póstumo de Plath se presenta a los lectores en la forma de una edición en la que convergen operaciones de canonización del texto y de la autora, la creación de la imagen y mito de Plath. La autoridad de Ted Hughes ha sido sustituida por la de su hija Frieda en un entramado paratextual polifónico, donde Al Alvarez ya no identifica a Plath como una *Extremist poet*, sino que las voces de Joyce Carol Oates y Edna O'Brien la reclaman como parte de la tradición literaria escrita por mujeres a ambas orillas del Atlántico.

### 8.3 Análisis de ediciones americanas

Aunque la noticia del fallecimiento de Sylvia Plath tuvo menor repercusión en Estados Unidos, es innegable que este hecho contribuyó—al igual que en Inglaterra—a reavivar el interés de Alfred A. Knopf y Harper & Row por su última obra. Así se evidencia a través del largo proceso de negociación con Ted Hughes que tiene lugar entre marzo de 1964 y octubre de 1965, una negociación en la que Knopf—que partía en una clara posición de ventaja—acabará perdiendo los derechos de publicación de *Ariel*: a pesar de los intentos por llegar a un acuerdo económico con Hughes, las generosa oferta de Harper & Row en octubre de 1965 resultará imposible de batir. El mejor testimonio de esto es la correspondencia entre Knopf y Hughes, documentos en los que queda reflejada—quizá de manera más evidente que en ninguna otra parte del presente estudio—la realidad de la literatura en tanto que producto en el mercado literario. Dedicaré, por

ello, las siguientes páginas al análisis de la mencionada negociación, clave para comprender la historia de *Ariel* en el Estados Unidos.

Según muestran las cartas entre la editorial americana Knopf y la británica Heinemann, los primeros pasos hacia la publicación de una nueva obra de Plath en Estados Unidos se dan el 15 de marzo de 1963. Apenas un mes después de la muerte de Plath, Blanche W. Knopf escribe a Charles Pick en Heinemann: “Although we turned down THE BELL JAR by Sylvia Plath (pseudonym Victoria Lucas) last september I would like to reconsider it if it is not already sold. Would you let me know? I find we have a set of uncorrected proofs here”.<sup>706</sup>

Por supuesto, la revelación de la auténtica identidad de la autora es un importante factor para reconsiderar su postura ante esta novela, si bien Knopf optará por mantener su decisión inicial, como leemos en una carta del 3 de abril: “But again I’m afraid that the answer is the same, that we cannot undertake it and would not have a chance in the world of finding a market for it”.<sup>707</sup> Una decisión que, por muy errónea que pueda parecer a ojos contemporáneos, podemos comprender mejor desde una perspectiva histórica. Si recordamos que a principios de 1963 Plath era aún autora desconocida para el gran público y que la publicación de *The Colossus* había resultado en pérdidas para Knopf, es comprensible que la editorial prefiriera no arriesgarse a un nuevo fracaso económico.

Sin embargo, hacia finales de ese mismo año tiene lugar un cambio sustancial en la actitud de Knopf hacia los textos de Plath. La atención generada en torno a sus últimos poemas—debida en gran parte al tributo radiofónico de Alvarez—junto con los elogios críticos condujeron a William A. Koshland de Knopf a escribir a Peter du Sautoy en Faber & Faber, en una carta del 4 de diciembre de 1963: “You’ll recall that we published her first volume of poems over here under contract with Heinemann, and I think we would very much like to do the posthumous volume if it could come our way”.<sup>708</sup> A esta misiva du Sautoy solo puede responder

---

<sup>706</sup> Ver Anexo 235: Carta de Blanche W. Knopf a Charles Pick (Heinemann) 15 de marzo 1963.

<sup>707</sup> Ver Anexo 236: Carta de Blanche W. Knopf a Charles Pick (Heinemann) 3 de abril 1963.

<sup>708</sup> Ver Anexo 237: Carta de William A. Koshland a Peter du Sautoy 4 de diciembre 1963.



que aún no se ha formalizado ningún contrato con Ted Hughes y que no sabe quién gestionará los derechos de publicación del libro en Estados Unidos. Siguiendo las indicaciones de du Sautoy en una carta del 2 de marzo, Koshland se dirige directamente a Hughes para expresar su interés por el manuscrito: “Since you are not yet formally in business with him I think I will follow your advice and have Mrs. Judith Jones, who at one time did deal directly with Miss Plath, write Ted Hughes and ask him about the book”.<sup>709</sup> El 11 de marzo de 1964, Jones escribe en su primera carta a Hughes:

As you probably know, I was your wife’s editor here at Knopf and have been enthusiastic about her work for a long time. I have been particularly struck by the poems I have seen which she wrote after the publication of *THE COLOSSUS* and was very pleased to hear through Heinemann’s that you were getting together a posthumous collection of her poetry to be done by Faber & Faber. We have written Peter du Sautoy there to express our interest, but wanted to write you directly as well to tell you how strongly I feel that you should do the book and how grateful I would be to see it.<sup>710</sup>

Es fácil percibir los intentos de Jones para conseguir la benevolencia de Hughes, consciente de que es él quien tomará las decisiones finales. El 19 de marzo Hughes contesta a esta carta confirmando que será Faber & Faber quien publicará el libro en Inglaterra y comprometiéndose a enviar una copia del manuscrito también a Knopf.<sup>711</sup> Así lo hace en su nombre Charles Monteith desde la editorial británica el 6 de julio de 1964, al tiempo que escribe: “I’ll be very surprised if you don’t want to take *ARIEL* after you’ve seen it—it seems to me a most remarkable collection”.<sup>712</sup>

---

<sup>709</sup> Ver Anexo 238: Carta de William Koshland a Peter du Sautoy 5 de marzo 1964.

<sup>710</sup> Ver Anexo 239: Carta de Judith Jones a Ted Hughes. 11 de marzo 1964.

<sup>711</sup> Ver Anexo 240: Carta de Ted Hughes a Judith Jones. 19 de marzo 1964.

<sup>712</sup> Ver Anexo 241: Carta de Charles Monteith a William Koshland. 6 de julio 1964.

La correspondencia entre Faber & Faber y Knopf sitúa inicialmente a la editorial americana en una posición de ventaja. El haber publicado *The Colossus* parecía convertirla en la elección más lógica para distribuir también *Ariel* en el mercado americano, como refleja una carta de Peter du Sautoy a William Koshnlad de Knopf el 4 de noviembre de 1964: “I happened to to see Ted Hughes yesterday at a meeting at the Arts Council and he seemed to assume that you would be doing the poems”.<sup>713</sup> De hecho, al día siguiente, el mismo Hughes escribe una carta a Jones enviándole el manuscrito y añade: “I look forward to hearing your reaction. I don’t know who your readers are, but Robert Lowell, Stanley Knutz, M.L. Rosenthal all knew Sylvia well, and understood what she was doing”.<sup>714</sup> Merece la pena subrayar aquí que es el mismo Hughes quien inserta a Plath en la tradición americana confesional señalando como referencias precisamente a Lowell—el mayor exponente poético de dicho movimiento—y a M.L. Rosenthal, su pilar crítico fundamental. Es interesante que tras la publicación de *Ariel* en Estados Unidos y la consagración de Plath como poeta confesional en la estela de Lowell, sea precisamente Hughes quien intente establecer distancias—al igual que hizo Alvarez—entre la obra de Plath y el confesionalismo, identificándola con una concepción mítica y esotérica de la poesía: “Her poetry escapes ordinary analysis in the way clairvoyance and mediumship do” (“Notes on the Chronological Order” 187). Estas palabras no fueron del agrado de Lowell, con quien Hughes decide disculparse en una carta del 29 de diciembre de 1966 explicando que “I was trying to define Sylvia’s poetry as something that moves in spirit or in the dimension of spirit rather, and to distinguish it in this way from yours and Anne Sexton’s which seem to me to share at least this, that they move in the dimension of nature and society” (“Letters” 264).

Otro aspecto importante que podemos señalar en la carta son las claras instrucciones de Hughes, ocasión en la que refuerza su autoridad y posición como gestor del legado de Plath: “In any transactions that may arise out of my submitting this book for your perusal, please deal direct with me. Faber & Faber are very kind, but I don’t think we need haul them in where it’s

---

<sup>713</sup> Ver Anexo 242: Carta de Peter du Sautoy a William Koshland 4 noviembre 1964.

not necessary”. Las negociaciones, por tanto, se llevarán a cabo entre Hughes y Jones, quedando fuera de este proceso los intermediarios ligados a Faber & Faber como Peter du Sautoy o Charles Montieth y también otros agentes de Knopf como William Koshland. Hughes, quien hasta el momento había permanecido en un segundo plano, sin participar activamente en la correspondencia sobre *Ariel* entre las editoriales británicas y americanas—Heinemann, Faber & Faber y Knopf—assume ahora plenamente su papel como único responsable de las decisiones sobre el manuscrito. En una última carta a du Sautoy del 12 de noviembre Koshland le comunica que “This is merely to let you know that I have had your letters of October 27 and November 4 with regard to Ted Hughes and Sylvia Plath’s ARIEL. We have written him directly making an offer, and trust all will go through without a hitch”.<sup>715</sup> La oferta a la que hace referencia Koshland se había materializado apenas tres días antes a través de Jones. En este momento, nada hacía presagiar que las negociaciones no llegarían a buen puerto debido precisamente a una falta de acuerdo en los términos económicos de la oferta. En tanto que estudiosos de la literatura, resulta fascinante ser testigos de la conversación entre Hughes y Jones: la lectura de las cartas que se intercambian entre noviembre de 1964 y octubre de 1965 nos abre una ventana—normalmente cerrada—a comprender cómo se establece el valor de la poesía en el mercado literario desde una perspectiva puramente económica.

Sabemos por las correspondencia de Faber & Faber y Knopf durante la segunda mitad de octubre de 1964 que las pruebas de imprenta de *Ariel* llegaron a Estados Unidos el 20 de octubre, varias semanas antes de que Hughes remitiera el manuscrito a la editorial americana. Tras la lectura y consideración de la obra, Judith Jones escribe en una carta del 9 de noviembre:

I was reasonably certain that we would want the book of your wife’s poems as I had seen a number of them and was, as you know, delighted to hear that you were gathering together a collection of them. But I was not really prepared for the impact that the book,

---

<sup>714</sup> Ver Anexo 243: Carta de Ted Hughes a Judith Jones. 5 de noviembre 1964.

which Faber has just sent us in proof, made upon me, reading one after the other of these powerful poems. It is really an extraordinary collection, and, needless to say, we are very anxious to publish it.<sup>716</sup>

Confiando en poder alcanzar un pronto acuerdo con Hughes, Jones hace la siguiente oferta por el libro: “Would a standard contract with \$200 advance against straight 10% royalty be acceptable to you?”. Puesto que hasta el momento nada parecía indicar que la oferta resultaría insuficiente para Hughes, Jones continúa presentando sus ideas y sugerencias para la publicación del libro en Estados Unidos:

It has also occurred to me that our edition would be greatly enhanced by having a short foreword. A. Alvarez came immediately to my mind because of the piece he did in the October '63 issue of The Review; as a matter of fact, that article with just a few emendations might almost serve the purpose as is. Would you have any objection to our going ahead with this? I think that since Sylvia Plath's poetry did not really become as widely known, at least the first collection that we did, it would be of great help to have that kind of critical introduction to put these poems in context.

Varios aspectos dignos de estudio se cruzan en este breve párrafo. El primero de ellos es la recomendación de que la edición americana vaya acompañada de un prólogo. Como recordamos, también Faber & Faber había planeado publicar *Ariel* junto con una introducción que Hughes se comprometió a escribir, aunque posteriormente se declararía incapaz de hacerlo. Jones, quien estaba al corriente de este hecho, vuelve sobre la idea inicial de incluir este paratexto, si bien ahora no sería un texto de Hughes, sino de Alvarez. Esto me lleva al segundo aspecto importante, y es la relevancia que el crítico británico había adquirido en tanto que

---

<sup>715</sup> Ver Anexo 244: Carta de William Koshland a Peter du Sautoy. 12 de noviembre 1964.

autoridad en los poemas de Plath: su tributo radiofónico y la posterior difusión de sus interpretaciones en revistas literarias le habían otorgado una centralidad tal que se perfila como el mejor sustituto de Hughes para la introducción a la edición americana.

Una vez más, la información que revelan estas cartas despierta interrogantes, esta vez sobre cómo habría sido el destino de *Ariel* y de Plath en el mercado americano de haberse publicado junto con la introducción de Alvarez: ¿habría este hecho impulsado su teoría sobre el extremismo?, ¿cómo habría sido la recepción del volumen?. ¿se habría identificado a Plath como poeta confesional?, y, muy especialmente, ¿habría alcanzado Plath un lugar tan preponderante en el canon literario americano sin el apoyo y aval simbólico-paratextual que supuso la introducción de Lowell? De lo que no cabe duda es de que se habría reforzado y legitimado aún más la exégesis realizada por Alvarez de los últimos poemas de Plath. Podríamos incluso afirmar que habría supuesto la canonización definitiva del crítico. Ciertamente, de las palabras de Jones se desprende que el texto de Alvarez sobre Plath ya estaba considerado como el mejor marco crítico para la autora. Otro aspecto que me gustaría reseñar aquí el lugar marginal que hasta ese momento ocupaba Plath en el mapa literario americano como consecuencia de la escasa repercusión obtenida por su primera colección de poemas. En último lugar, vemos cómo la posición de poder que ocupaba Hughes le permitía también tener la última palabra sobre la composición paratextual de esta edición de *Ariel*, y del impacto que sus decisiones ejercieron sobre el texto: de haber aceptado Hughes la oferta de Knopf y las sugerencias de Jones, la historia del poemario póstumo de Plath habría seguido un trazado muy diferente.

La respuesta a esta misiva de Jones parte desde Court Green el día 13 de noviembre. Hughes destina gran parte de ella a explicar que no desea incluir una introducción firmada por Alvarez en la edición americana de *Ariel*: “Your suggestion about an introduction interested me, but I’m against it”. Presenta, no obstante, una alternativa donde el prestigio y la difusión de un

---

<sup>716</sup> Ver Anexo 245: Carta de Judith Jones a Ted Hughes. 9 de noviembre 1964.

medio de comunicación como *The New York Review* se convierten en vehículos para el texto y las ideas de Alvarez:

What I suggest is that you arrange with *The New York Review of Books* (which has printed several of her poems) to reprint that article by Alvarez (he's one of their regular reviewers) when the book comes out: it will reach a bigger audience that way, and you could reprint on the jacket of the book all the more pertinent remarks he makes, together with any others you think necessary.<sup>717</sup>

Es interesante señalar aquí que Hughes no se opone a que sean las ideas de Alvarez las que enmarquen *Ariel*, sino que es contrario a que el texto aparezca en el interior del libro como introducción, al considerar que:

what goes between the cover especially in a new work, is part of the work—whether one likes it or not, and the poetry itself takes on a sort of specimen or museum look. I don't think there'll be much trouble in the book bedding it down into a proper context. And in my experience, an overture of critical adulation evokes more opposition than welcome.

Se atisba en esta afirmación una cercanía a la teoría de Genette sobre la influencia de los paratextos sobre la percepción y recepción del libro, idea sobre la que se construye además la presente tesis doctoral. Por medio de la equiparación de las páginas introductorias a una lupa o microscopio en tanto que texto analítico y prescriptivo—recordemos la postura de Hughes sobre los misterios de la creación poética—demuestra una vez más su doble autoridad en tanto que autor y gestor al desestimar la propuesta de Jones. Sin embargo, Hughes acabará cayendo en una contradicción con estas palabras cuando acepte la propuesta de Harper & Row de incluir la

introducción de Lowell o incluso cuando sea él mismo quien escriba el prólogo a diversos volúmenes de la poesía de Plath, entre los que podemos destacar el premiado *Collected Poems*.

La idea de Jones de incluir una introducción a *Ariel* no es, sin embargo, lo único que Hughes rechaza en esta carta. Tras obtener un más que beneficioso acuerdo con Faber & Faber, Hughes no parece dispuesto a conformarse con las condiciones que le presenta Jones: su contraoferta es de un 15% más mantener los derechos de difusión y los beneficios generados por inclusión de los poemas en antologías. Los argumentos principales esgrimidos por Hughes para pedir unas mejores condiciones en el contrato son el extraordinario talento de Plath, el hecho de que se trate de su última obra y que los beneficios se destinarán a sus hijos. Ninguno de ellos parece ser lo suficientemente convincente para Jones, quien el 19 de noviembre intenta persuadir a Hughes, alegando en primer lugar que “I think you know how long I’ve been interested in Sylvia Plath’s poetry”.<sup>718</sup> Alude de este modo Jones a su labor anterior como editora de *The Colossus* antes de enfatizar que: “we have done very few collections of poetry at Knopf recently, not even one a year, and as a result we have been extremely selective (...) we have picked only a few whom I have felt had such strong individual talent that we would want to make a long-term investment in them”. Un argumento basado en la excelencia y en la exclusividad del catálogo de Knopf que desemboca en otro de tono mucho más pragmático: “Not that the individual book of poetry, no matter how good, pays for itself”. Afirmación que no deja lugar a dudas sobre la poesía en tanto que producto dentro del mercado y que es preludio a una serie de consideraciones de carácter económico.

Además, Jones no duda en recordar a Hughes que el primer libro de Plath supuso unas pérdidas para la editorial de 1420 dólares y que aunque

I am convinced that ARIEL is a stronger collection—in fact a most unusual one—which will attract more poetry buyers, but nevertheless this is a limited audience and a publisher

---

<sup>717</sup> Ver Anexo 246: Carta de Ted Hughes a Judith Jones. 13 de noviembre 1964.

necessarily depends on reprints and anthology rights to recover just a part of his investment. Otherwise he would be just a printer—and a poor businessman at that.

Jones nos proporciona aquí una esclarecedora explicación de la poesía como negocio desde la perspectiva de la editorial. Como sabemos, el género poético tiene un público minoritario, por lo cual genera menos beneficios económicos. Siguiendo aquí a Bourdieu y sus dinámicas del campo literario, la poesía—gracias al prestigio asociado al género lírico—tiene un gran potencial para generar beneficios simbólicos y convertirse en capital cultural, generando más beneficios a largo plazo, derivados de las reediciones y aparición en antologías. Son estos beneficios a los que precisamente se refiere Jones: los que permiten recuperar la inversión realizada en la publicación del libro. No obstante, para llegar a rentabilizar dicha inversión el texto debe lograr adquirir relevancia dentro de la comunidad. Dicho de otro modo, debe alcanzar el canon literario. En el caso de *Ariel*, Jones no duda de que los últimos poemas de Plath alcanzarán las páginas canonizadoras de las antologías, pero también sabe que ceder a las demandas de Hughes supondría renunciar a la vía más importante de ingresos derivados de publicar poesía, como subraya al final de su carta: “In fact, to the business people here, what you propose would on paper make the publication of this book look like an act of charity”.

Jones utiliza un último argumento en el que la calidad de la edición de *The Colossus* se convierte en un aval para Knopf: “Frankly, I think it would be a great shame to have ARIEL done by another publisher. Not only have we been the ones to believe in her work but also I think we have launched her well with a handsome volume, and she seems in every way to belong on our list”. La Bibliografía Material confluye aquí con la realidad del mercado literario: los códigos bibliográficos y calidad de *The Colossus*—junto con la calidad de su catálogo—hacen de Knopf la mejor opción para publicar *Ariel*. Hughes responde a la extensa carta de Jones el 10 de diciembre reiterando su deseo de que sea esta editorial americana y no otra la que publique *Ariel*:

---

<sup>718</sup> Ver Anexo 247: Carta de Judith Jones a Ted Hughes. 19 de noviembre 1964.



“You can be sure I would much prefer this book to be done by Knopf, rather than any other, after the handsome volume you made of *The Colossus*”.<sup>719</sup> Para ello, Hughes lanza una contraoferta: “Faber’s terms for this book are, as I realize, an unusually generous gesture. However, if when the deciding committee consults over this business, you could put forward my case for the 15% straight royalty, along with a 65% Anthology Royalty, I would be extremely grateful”. Consciente de que no obtendrá de Knopf las mismas condiciones que le ofreció Faber & Faber, Hughes se muestra dispuesto a ceder el 35 por ciento de los beneficios derivados de la inclusión de los poemas en antologías, aun conservando para sí la mayor parte de estos ingresos. Cierra entonces la carta con el claro mensaje de que la aceptación de esta nueva oferta significaría que Knopf podría publicar *Ariel* en Estados Unidos “in Spring, about the same time as the English edition, which would no doubt help both. I very much hope it will be possible”.

Tal y como Jones había anunciado, el comité ejecutivo de Knopf se niega a aceptar los términos de Hughes, y así se lo hace saber Jones el 18 de diciembre: “I am sorry but our people here feel strongly that they cannot make an exception on ARIEL. I can only hope that you will reconsider because we still want very much to do the book. I was afraid this would be the reaction here, which is why I wrote as I did in my earlier letter in November. Do let men know what to do”.<sup>720</sup> A pesar del tono urgente de Jones, las negociaciones no se retomarán hasta febrero de 1965, cuando Hughes en una carta manuscrita explica a Jones que su correspondencia anterior se ha destruido accidentalmente y le pide: “Could we recapitulate a little? Where had we got to in the negotiation, how did terms stand and so on. I hope you’ll be able to let me know soon”.<sup>721</sup> Jones interpreta esta misiva como una nueva oportunidad para obtener los derechos del poemario, cuya publicación en Inglaterra era ya inminente.

Pero su esperanza se convierte en inquietud cuando a su carta del 12 de febrero—donde le adjunta un completo resumen de la negociación—le sigue un largo silencio de Hughes, actitud

---

<sup>719</sup> Ver Anexo 248: Carta de Ted Hughes a Judith Jones. 10 de diciembre 1964.

<sup>720</sup> Ver Anexo 249: Carta de Judith Jones a Ted Hughes. 18 de diciembre 1964

<sup>721</sup> Ver Anexo 250: Carta de Ted Hughes a Judith Jones. 1 de febrero 1965.

sobre la que ya habían advertido a Knopf desde Faber & Faber. Jones volverá a insistir el 18 de marzo, informando a Hughes además de que “I have been holding a place open for ARIEL on our Fall list; in fact, it was to be the only book of poetry we planned to do in this our Fiftieth Anniversary year, which would, of course give it a special place of honor”.<sup>722</sup> De este modo espera convencer a Hughes de hasta qué punto Knopf desea publicar el poemario, y del lugar destacado que ocuparía en su lista de otoño. El hecho de que sea el único libro de poesía elegido para ser lanzado al mercado en el cincuenta aniversario de la editorial es indicativo de una temprana canonización, así como del paso de Plath de la periferia al interior del panteón poético de Knopf. Pero, para que *Ariel* pueda aparecer en el mercado americano en este lugar de honor, es más necesario que nunca llegar a un acuerdo: “I cannot reserve a place for it any longer unless we hear from you immediately. In fact, if we don’t sign a contract by April 1 with you to do the book, I think you should consider our offer cancelled”. Jones envía a Hughes esta carta apenas una semana después de que *Ariel* se publicara en Inglaterra, hecho al que hace referencia en su párrafo final: “I am delighted—but not surprised—to see that ARIEL is getting such fine notices. It is a pity that American publication could not be following closely on the heels of the British publication to gain by the attention it is getting there”. El éxito y la aclamación crítica cosechada por este poemario supone sin duda una promoción inmejorable para la edición americana de *Ariel*, de la que, como mostraré más adelante, se servirá Harper & Row en 1966, al plasmar los elogios de los críticos en el mapa paratextual de su edición en Estados Unidos.

A juzgar por la pronta respuesta de Hughes el día 26 de marzo, la idea de que *Ariel* sea el título elegido para conmemorar el cincuenta aniversario de Knopf parece ser de su agrado, si bien antes es necesario llegar a un acuerdo económico<sup>723</sup>. En esta ocasión, Hughes escribe:

I don’t see, looking through these papers, that you made any mention of how the Committee at that end reacted to my request for a 15% royalty. You make a clear case

---

<sup>722</sup> Ver Anexo 251: Carta de Judith Jones a Ted Hughes. 18 de marzo 1965.

for the argument against my requests that Anthology royalties should be raised, but nothing about the 15%. In fact, from the letter, it rather reads as though they had accepted this point. If that is so, and 15% is agreeable, then I'd be quite happy to go ahead with the book. I look forward to hearing from you.

Dispuesto a renunciar a los beneficios que le reportará la inclusión de los poemas de Plath en antologías americanas, pero habiéndose asegurado los generados en las británicas, Hughes interpreta en las cartas de Jones que su demanda de obtener un 15% de derechos de autor ha sido aceptada por el comité ejecutivo de Knopf, ante lo cual se muestra dispuesto a cerrar el trato, eliminándose así el único obstáculo que impedía la publicación de *Ariel* en Estados Unidos. Jones, sin embargo, le saca de su error en la siguiente carta del 1 de abril, donde se ve obligada a aclarar que no hay ninguna posibilidad de modificación de los términos iniciales del contrato, decisión que justifica—una vez más—desde la realidad económica del mercado literario:

From the start I tried to make the point that publishing poetry is pretty much an act of love and if, in addition, we start giving overly generous royalties and other unrealistic concessions, it becomes an act of charity. This is unfair both for such a good book and to the authors of the other few books of poetry we do, who, once such a precedent were set, might have equally valid reasons for exceptions to be made in their case. And that would be disastrous as far as future poetry goes in any house that exercises a grain of economic sense.<sup>724</sup>

Ante esta argumentación y la negativa de Knopf a aceptar su última oferta, Hughes cesa su correspondencia con Jones. Es ella quien el 21 de septiembre de 1965 vuelve a dirigirse a él.

---

<sup>723</sup> Ver Anexo 252: Carta de Ted Hughes a Judith Jones. 26 de marzo 1965.

Inicia su carta expresando su tristeza por no haber podido incluir *Ariel* en su lista de publicaciones del otoño, a lo que añade “I would have been such a contribution to our Fiftieth Anniversary year”. La carta supone un nuevo intento de llegar a un acuerdo, motivado por una de las principales bases del funcionamiento del mercado: la ley de la oferta y la demanda. Así lo explica Jones: “I have had many letters and calls from people asking when we would be publishing the collection and I can’t bear—for your sake, for our sake, and above all for the book’s sake—to be losing so many readers. Somehow it does not seem right”.<sup>725</sup> Tras el éxito obtenido por *Ariel* en Inglaterra, parece más que lógico que surgiera una importante demanda de la obra póstuma de Plath en su país de origen, lectores a los que Knopf es incapaz de proporcionar un libro que cada vez gozaba de mayor popularidad, con las importantes pérdidas que ello acarrearía para la editorial. Hughes contesta el 5 de octubre, y en su carta se hace aún más evidente que se encuentra en una mejor posición para negociar que en marzo.<sup>726</sup> En primer lugar, sabe que *Ariel* es un éxito crítico y comercial, y en segundo lugar ahora cuenta con otra oferta firme de Harper & Row, quienes “have made a very generous offer which I feel inclined to take. They offer 15% straight Royalty, and though I don’t yet know the subsidiary rights, this part of it is certainly what I was looking for”. A esto hay que añadir que Harper & Row, al igual que Faber & Faber en Inglaterra, es la editorial que había publicado las obras de Hughes desde *Hawk in the Rain*, lo cual les sitúa en ventaja con respecto a Knopf. Y aunque Hughes se inclina a aceptar la oferta de Harper & Row, está dispuesto a dar una nueva oportunidad a Knopf: “Naturally, I’d like to feel your investment in her earlier book might be justified by your bringing out this one. But you see the position. From the emphatic tone of your last letter, I felt that it was unlikely Knopf would revise the offer you repeated there, but if they do feel like revising it, I shall be glad to hear from you, before I make any definite arrangements.”

---

<sup>724</sup> Ver Anexo 253: Carta de Judith Jones a Ted Hughes. 1 de abril 1965.

<sup>725</sup> Ver Anexo 254: Carta de Judith Jones a Ted Hughes. 21 de septiembre 1965.

<sup>726</sup> Ver Anexo 255: Carta de Ted Hughes a Judith Jones. 5 de octubre 1965.

En una interesante coincidencia a ambas orillas atlánticas, el mismo 5 de octubre Jones envía a Hughes una carta con la nueva oferta de Knopf: esta vez, ofrecen “an advance of \$500 against a royalty of 10% to 5,000 copies, 12 ½ % to 10, 000 copies and 15% thereafter. I sincerely hope this will be acceptable to you”.<sup>727</sup> De esta manera, Hughes obtendría además de una cantidad por adelantado, un tanto tanto por ciento variable de derechos de autor, ligado a las ventas que alcance *Ariel*. En esta carta se evidencia también la preocupación de Knopf por publicar el libro lo antes posible: “we are most concerned here about getting the book out just as quickly as possible now, so if you could give me your approval I would get the contract and the book under way immediately”. Desgraciadamente para Knopf, la oferta de Harper & Row resultó ser mucho más ventajosa para Hughes, quien en una carta del 8 de octubre expone a Jones que: “I was pleased to see that Knopf have rethought their offer for ARIEL, and that our negotiations are open again. I’ve just found the note I have about the other offer, and I thought it would be best to let you know that besides the straight 15% they offer a 750 dollar advance. That’s it. I’ve made no sort of reply yet, and shall not do until I hear from you, which I hope will be quite soon.”<sup>728</sup> La respuesta de Jones se produce el 12 de octubre, una breve misiva donde declara que le resulta imposible igualar la oferta de Harper & Row, lo cual pone final definitivo a la negociación por *Ariel* ya que “To my mind, it would not be fair to offer the 15% royalty on this book and not be able to do the same for the other poets we publish here. And, of course the publishing of poetry would become prohibitive if we did. So I guess that is that. I am sorry”.<sup>729</sup>

Se erige así Harper & Row como la editorial que finalmente publicará *Ariel* en Estados Unidos en junio de 1966. Entre octubre de 1965 y marzo de 1966 tienen lugar las conversaciones entre Hughes y dicha editorial, como podemos leer en una carta de Hughes a Aurelia Plath:

---

<sup>727</sup> Ver Anexo 256: Carta de Judith Jones a Ted Hughes. 5 de octubre 1965.

<sup>728</sup> Ver Anexo 257: Carta de Ted Hughes a Judith Jones. 8 de octubre 1965.

<sup>729</sup> Ver Anexo 258: Carta de Judith Jones a Ted Hughes. 12 de octubre 1965.

I got everything arranged with Harper completely to my satisfaction, you'll be glad to hear that the book should be coming out in May. I hear from a friend of mine at various Universities at the States that Sylvia's poems are already a holy text among the students, and that in large groups she is the sole admired influence. I predict a future for ARIEL somewhat like *The Catcher in the Rye*, but broader and of course permanent" (*Letters of Hughes* 253).

No se equivoca Hughes en su predicción, ya que el título póstumo de Plath se convertirá en uno de los grandes clásicos de la poesía del siglo XX en Estados Unidos.

### 8.3.1 *Ariel: Primera edición americana. Harper & Row 1966*

Fundada en Nueva York en 1817 por los hermanos John y James Row, la editorial J. and J.

Harper "was the first publishing house to deal in a general list and so was the first publisher in the modern sense" (Tebbel 21). En 1833 el nombre de la compañía cambió a Harper & Brothers, cuando los dos hermanos menores Wesley y Fletcher se unieron a la firma, y como escribe John Tebbel, "as a family history alone, it is a fascinating record of nineteenth-century social, cultural and even political life, while as publishing history the long narrative of the house which functions today as Harper & Row is a classic study in the evolution of a major firm" (24). Desde sus orígenes hasta la actualidad, Harper & Row se define en el escaparate global que ofrece el mundo digital de la forma siguiente:

The house of Mark Twain, the Brontë sisters, Thackeray, Dickens, John F. Kennedy, Martin Luther King Jr., Maurice Sendak, Shel Silverstein, and Margaret Wise Brown, HarperCollins has a long and rich history that reaches back to the early nineteenth century and offers our publishing team a depth of experience that few others can

rival—from the modest print shop that James and John Harper opened in 1817 to the global house we are today.<sup>730</sup>

Como vimos anteriormente con Alfred A. Knopf y Faber & Faber, el prestigio de Harper & Row y su lugar en el campo literario están directamente relacionados con el capital cultural que acumulan en su catálogo de autores y títulos, muy especialmente aquellos que ya han alcanzado la consideración de clásicos. A esta nómina de autores se une Ted Hughes en 1957 con *Hawk in the Rain*, tras obtener el primer premio del Poetry Center el año anterior. Y en 1965, dos años después de la fusión de Harper & Bros con la editorial Row, Peterson & Co. también Sylvia Plath pasa a integrar esta lista, tras aceptar Hughes la más que generosa oferta de esta editorial por los derechos de publicación de *Ariel*.

Nos hallamos ante la que es, quizá, la edición más importante y permanente en la mitopoética de Plath, cuya influencia en la perpetuación de su imagen autorial se extiende desde 1966 hasta la actualidad. Como mostraré en las siguientes páginas, se trata de una edición que se ha mantenido prácticamente inalterada en el mercado americano durante más de cincuenta años. En este largo periodo, arco temporal de la canonización de Plath, las características materiales, diseño de portada y paratextos de la primera edición se han reproducido ininterrumpidamente, tejiendo y preservando la narración mítica alrededor del nombre de Sylvia Plath en la recepción de su obra por parte de varias generaciones de lectores y críticos. Esta edición se transformará en la piedra angular de la leyenda trágica y la identificación de Plath como poeta confesional traspasando las coordenadas históricas y críticas concretas del momento de su primera publicación. Coordenadas fácilmente perceptibles en el mosaico paratextual del libro, así como en el diseño de su sobrecubierta, y que nos permiten reconstruir el discurso que pervive aún hoy en las últimas ediciones americanas de *Ariel*.

---

<sup>730</sup> <http://corporate.harpercollins.com/us/about-us/company-profile>. Consultado el 20. 9. 2015.

Se trata en efecto de uno de los títulos poéticos más esperados en el mercado americano, una expectación generada en gran medida por los poemas publicados en revistas literarias y por el éxito que *Ariel* estaba cosechando en Inglaterra. En la sección anterior vimos cómo las negociaciones entre Knopf y Hughes retrasaron la publicación del poemario en Estados Unidos, no será hasta octubre de 1965 cuando Hughes acepte formalmente la oferta de Harper & Row. Los preparativos subsiguientes culminan en el lanzamiento al mercado de *Ariel* en junio de 1966, un mes más tarde de lo inicialmente planeado. El resultado es un cuidado volumen en octavo, encuadernado en tela negra y formato de pasta dura, el cual ya denota el valor del texto que contiene.

A pesar de los meses que lo separan de su la edición británica, el análisis comparado revela paralelismos y puentes entre ambas. Por ejemplo, en la sobrecubierta: en consonancia con las tendencias dominantes en la época, el diseño de este espacio del libro se basa en el uso de letras o *lettering*, Ellen Raskin—como hiciera ya Bertold Wolpe—opta por explorar las posibilidades expresivas de las letras a través de la combinación de negrita y mayúsculas a las que se dota de relieve por medio de un juego óptico, creando un efecto similar al de la sobrecubierta de Wolpe.<sup>731</sup> El título en este tipo de letra se ve resaltado aún más por el contraste sobre un fondo blanco, donde los colores se reservan para el subtítulo “Poems by Sylvia Plath” que va en azul y el texto de Robert Lowell, impreso en rojo. Existen ecos visuales entre esta sobrecubierta y la de la edición británica, al ser los mismos colores los que ahora se combinan de una manera diferente. De igual modo, el título se convierte en el elemento más destacado al ocupar en el centro de la sobrecubierta en la edición americana, donde el impacto visual se maximiza anunciando el efecto que provoca la lectura de los poemas.

Una diferencia crucial entre ambas ediciones es precisamente la presencia del prólogo de Robert Lowell. Como recordamos, durante su correspondencia con Jones, Hughes se había negado a que *Ariel* se publicara con una introducción, alegando que lo que aparece dentro de las



páginas del libro acaba percibiéndose como parte del texto mismo. Y esto es exactamente lo que ocurre con el prólogo de Lowell en las ediciones americanas, ya inseparable de la poesía y de la imagen autorial de Plath. De hecho, se trata de un paratexto de importancia tal que sus primeras líneas se reproducen en la portada y continúan hacia la solapa interior izquierda.<sup>732</sup> La calculada distribución de los elementos textuales y el uso de la misma tipografía establece una asociación clave entre los Sylvia Plath y Robert Lowell. A pesar de la línea divisoria y el uso de colores diferentes, es más que evidente que los dos nombres están relacionados en el nivel poético y simbólico, una conexión que identifica inmediatamente a Plath como discípula de la escuela confesional de Lowell.

Ante la recepción de *Ariel* también en el mercado americano, Hughes escribe a Lowell el 14 de septiembre de 1966: “I’ve been meaning to write to thank you for the introduction to *Ariel*. It was very good of you and an exciting piece in itself” (*Letters* 260). Gracias a la aportación de Marianne Egeland, sabemos que el origen de esta introducción es el ensayo “On Two Poets: Ford Madox and Sylvia Plath”, publicado en mayo de 1966, en un número de la revista *The New York Review of Books* donde aparece además el poema “Lesbos”.<sup>733</sup> Se desprende de este hecho que la conformación de imagen de Plath precede incluso a la publicación de *Ariel* en Estados Unidos, si bien es innegable que fue a partir de la reconversión de parte del artículo en prólogo, y su inclusión en la primera edición americana del poemario, que alcanza una mayor difusión y capacidad de mitificación de Plath, quien queda ya definitivamente integrada en la estela poética de Lowell.

Una asociación con el confesionalismo que se refuerza aún más al aparecer en el pie de la solapa interior izquierda el nombre de Anne Sexton, junto con una breve cita en la que alude al impacto que tuvieron en ella los poemas de *Ariel*: “I am very moved. These last poems stun

---

<sup>731</sup> Ver Anexo 259: Sobrecubierta de *Ariel* (1966).

<sup>732</sup> Ver Anexo 260: Solapa interior izquierda de *Ariel* (1966).

<sup>733</sup> Ver Anexo 261: Portada de la revista *The New York Review*.

me!”.<sup>734</sup> Sobre estas palabras, podemos señalar aquí que frente a los acercamientos más analíticos que ofrecen otras voces masculinas, la cita de Sexton está basada en sus emociones, hecho que contribuye a afianzar estereotipos de género sobre las mujeres poetas o la sensibilidad como atributo femenino.

Como he mencionado ya, el espacio de la solapa interior izquierda se une con la sobrecubierta del libro por medio de la cita de Lowell. Este paratexto cobra gran protagonismo en el marco de esta edición, al traspasar los límites de las páginas del prólogo para extenderse a la portada y a la solapa interior izquierda. Se intensifica así la presencia de Lowell como aval poético y literario de Plath, autor de un discurso canonizador y mitificador aún vigente en las ediciones americanas de *Ariel*. Ya me he referido en ocasiones anteriores al poder transformador que Lowell confiere a estos poemas de Plath, a través de los cuales “she becomes herself, something imaginary, newly, wildly and subtly created, hardly a person at all or a woman, certainly not another ‘poetess’, but one of those super-real, hypnotic, great classical heroines...”. Una metamorfosis a través de la poesía que aleja a Plath del plano terrenal elevándola a una dimensión mítica y trascendente. Sin duda, gran parte de la autoridad canonizadora de estas palabras, de su atemporal poder para definir a Plath se deriva del estatus de Lowell como ganador del Premio Pulitzer en 1947, así como de su doble posición como poeta confesional y profesor de Plath durante un breve periodo de 1959, credenciales que hacían de él una figura mucho más influyente en Estados Unidos que Al Alvarez, quien ocupaba la posición de experto en Plath al otro lado del Atlántico. Como autor del prólogo de este *Ariel*, Lowell consagra a Plath como poeta confesional, creando un vínculo entre ambos que garantiza su entrada en la historia literaria americana: un lugar junto a él en la nómina confesional. Un papel iniciático que se hace patente en el tono místico y casi hiperbólico de su descripción de los poemas y de los efectos que provocan en los lectores:

---

<sup>734</sup> Ver Anexo 260.

There is a peculiar, haunting challenge to the poems. Probably many, after reading *Ariel*, will recoil from their first overawed shock, and painfully wonder why so much of it leaves them feeling empty, evasive and inarticulate. In her lines, I often hear the serpent whisper “Come, if only you had the courage, you could too have my rightness, audacity and ease of inspiration”. But most of us will turn back. These poems are playing Russian roulette with six cartridges in the cylinder...

Antes incluso de hablar de las cualidades de los poemas, Lowell describe a Plath y su voz lírica—muy alejada de estereotipos de género, y muy especialmente de las mujeres poetas—con palabras donde evoca la voz de una nueva personificación de mitos femeninos caracterizados por su fuerza trágica:

The character is feminine, rather than female, though almost everything we customarily think of as feminine is turned on its head. The voice is now coolly amused, witty, now sour, now fanciful, girlish, charming, now sinking to the strident rasp of the vampire—a Dido, Phaedra or Medea, who can laugh at herself as “cow-heavy and floral in my Victorian nightgown”. Though lines get repeated, and sometimes the plot is lost, language never dies in her mouth. (vii)

También se sirve Lowell del poder de evocación shakespereana del título para aclarar que aunque no se refiere a “Shakespeare’s lovely, though slightly chilling and androgenous spirit” sino al caballo de la autora, una imagen—la del caballo en movimiento—que también convierte en una personificación de Plath: “Dangerous, more powerful than man, machinelike from hard training, she herself is a little like a racehorse, galloping relentlessly with risked, outstretched neck, death hurdle topped”. Se introduce así la idea de la muerte, acompañada por la alusión a la velocidad y el riesgo extremo:

She cries out for that rapid life of starting pistols, snapping tapes, and new world records broken. What is most heroic in her, though, is not her force, but the desperately practicality of her control, her hand of metal with its modest, womanish touch. Almost pure motion, she can endure “God, the great stasis in his vacuous nights”, hospitals, fevers, paralysis, the iron lung, being stripped like a girl in the booth of a circus sideshow, dressed like a mannequin, tied down like Gulliver by the Liliputians (...) apartments, babies, prim English landscapes, beehives, yew trees, gardens, the moon, hooks, the black boot, wounds, flowers with mouths like wounds, Belsen’s lampshades made of human skins, Hitler’s homicidal iron tanks clanking over Russia. (viii)

Lowell ha transformado a Plath—desde la imagen del rápido galope de *Ariel*—en el sujeto lírico de sus poemas, que evoca a través de una *accumulatio* de imágenes que remiten a algunas de las composiciones del poemario, y cuyo ritmo acelerado reproduce el movimiento del caballo, llevando al lector en recorrido por el universo poético del poemario a través de sus símbolos y lugares más impactantes. Y en el centro de este mundo está Plath, identificada con el sujeto lírico en párrafos que van *in crescendo* hasta llegar a la culminación de su muerte:

Suicide, father-hatred, self-loathing—nothing too much for the macabre gaiety of her control. Yet it is too much; her art’s immortality is life’s desintegration. The surprise, the shimmering unwrapped birthday present, the transcendence “into the red eye, the cauldron of morning” and the lover, who are always waiting for her, are Death, her own abrupt and defiant death”. (viii)

Se enlazan aquí los ejes centrales del mito de Plath: la inspiración poética como fuerza incontrolable y letal que da origen a un mundo poético envolvente donde convergen imágenes

extraordinarias y sobrecogedoras, pero que a la vez demanda el sacrificio, la auto-inmolación de la poeta: su muerte es el precio final que debe pagar para alcanzar la gloria literaria.

A juicio de Tracy Brain, “the excerpts and Foreword in the first edition of *Ariel* frame Plath’s own writing, and suggest that the poems themselves made their author’s death inevitable. Before the reader can even begin to read Plath’s own words this idea is repeated again and again” (*Other Plath* 5). Se trata de una idea que, como recordamos, formaba ya parte del discurso crítico sobre Plath y su poesía, tras haber atravesado el Atlántico desde su origen en las lecturas e interpretaciones de Alvarez. Y es que, aunque la de Lowell es sin duda la voz principal, no es la única que surge en los espacios que configuran esta edición que podríamos definir como paratextualmente polifónica. Además de Lowell, la solapa interior izquierda contiene otras citas relevantes: Robert Penn Warren y Anne Sexton, voces americanas que contribuyen a situar a Plath en la geografía poética del país. Una de las figuras esenciales del *New Criticism*, Warren aporta su autoridad como crítico mientras que Anne Sexton—quien había asistido junto con Plath a las clases de Lowell en Boston—confirma a *Ariel* como texto confesional. Puesto que ya analicé anteriormente las palabras de Sexton, me gustaría detenerme brevemente en las de Warren, para quien el libro es “a plangent, painful book, with all the pain translated into beauty, nothing less”. Una vez más, la asociación entre sufrimiento y poesía emerge en estas afirmaciones, con términos como *plangent* o *painful* intensificando la atmósfera trágica que evoca *Ariel*. Como apunta Genette, los paratextos determinan y definen la forma en que los lectores se enfrentan a un texto, teoría que en el caso de estudio que nos ocupa se materializa en los mensajes cargados de un ominoso fatalismo que reciben los potenciales compradores de *Ariel*.

Dichos mensajes se transmiten principalmente por las reseñas y citas de críticos y poetas, coro trágico cuyas palabras caracterizan a Plath como otra de las grandes heroínas clásicas—Dido, Fedra, Medea—mencionadas por Lowell en su prólogo. De hecho, podríamos incluso afirmar que en esta edición de *Ariel* existen no uno, sino dos coros: uno de ellos compuesto por voces americanas—Lowell, Warren, Sexton—y presentes en la solapa interior

izquierda, escenario simbólico de la realidad literaria americana. Siguiendo con esta metáfora, la contraportada correspondería al otro lado del océano—confirmando así la posición midatlántica de Plath—escenario desde el cual responden voces británicas: el prestigio de las revistas literarias y los críticos en Inglaterra dan también testimonio de su triunfo poético en Inglaterra.<sup>735</sup> En la composición paratextual de esta contraportada, las revistas y suplementos literarios como *The Reporter*, *The Times Literary Supplement*, *The Critical Quarterly* o *The Review* actúan como agentes canonizadores. Se configura así un nuevo ejemplo de polinización paratextual, en el que el prestigio de las publicaciones británicas sirve para avalar el triunfo de Plath en Inglaterra, revalorizándose así su figura en Estados Unidos a través de un título que *The Times Literary Supplement* considera “one of the most marvellous volumes of poetry published for a long time”.

Los vínculos entre ediciones en los distintos extremos del Atlántico quedan desvelados una vez más al comprobar que tanto A.E. Dyson como Alvarez aparecieron ya en la solapa interior izquierda de la primera edición británica del volumen. En el caso de Dyson, la cita es exactamente la misma en ambos paratextos. En cuanto a Alvarez, el origen de estas palabras es el texto de su tributo radiofónico, difundido en Estados Unidos a través de *The Review*, un texto que precisamente Jones había sugerido a Hughes como introducción a la posible edición de *Ariel* a cargo de Knopf. Se evidencia así la centralidad de la temprana exégesis de Alvarez en la *mitopoiesis* de Plath: la unión entre poesía y muerte. Así lo afirma doblemente Alvarez en el ominoso párrafo que cierra su tributo: “these poems read as though they were written posthumously (...) poetry of this kind is a murderous act”. De esta idea participa también George Steiner, quien fue

One of the first to explain the impact of *Ariel* by evoking the poet’s suicide and personality—and not just the poems themselves (...) Because the knowledge of her personal suffering had taken on a dramatic authority of its own, Steiner believes, made it difficult to judge the poems (1965, 51). In “Dying is an Art”, a title taken from “Lady

---

<sup>735</sup> Ver Anexo 262: Contraportada de *Ariel* (1966).

Lazarus”, Steiner presents Sylvia Plath as representative of a contemporary tone of emotional life and as unique in creating poems of implacable, harsh brilliance. (Egeland 58)

El largo párrafo situado en la parte superior de esta misma contraportada pertenece precisamente a dicha reseña de *Ariel*, publicada en *The Reporter* el 7 de junio de 1965. Varias ideas dignas de mención se encuentran en el tejido de esta cita. La primera de ellas es la afirmación: “no group of poems since Dylan Thomas’s *Deaths and Entrances* has had as vivid and disturbing on English critics and readers as has *Ariel*”. Steiner establece así una filiación poética entre Thomas y Plath en el contexto literario británico a través precisamente de la idea del nexo entre poesía y muerte. Alvarez había sido el primero en calificar la poesía de Plath como letal, pero Steiner ahonda aún más en este concepto cuando escribe: “These poems take tremendous risks (...) they are a bitter triumph, prove of the capacity of poetry to give to reality the greater permanence of the imagined. She could not return from them”. La muerte se presenta así como el precio final que paga Plath por escribirlos, si bien “these poems have already passed into legend as both representative of our present tone of emotional life and unique in their implacable, harsh brilliance”, afirmación que no está muy alejada de la tesis central de C.B. Cox y A.R. Jones, para quienes la poesía de Plath capturaba y retrataba el espíritu de la época. Observamos aquí como las mismas ideas circulan y se repiten en el discurso crítico de la época, atravesando las aguas del Atlántico, hasta llegar a los espacios de la edición americana de *Ariel*, donde quedarán preservadas, conservando su poder para definir la imagen autorial de Plath durante las cinco décadas siguientes. Se teje así un tapiz paratextual orientado también a reforzar y capitalizar el ya emergente mito de Plath, lo cual da lugar a preguntas del tipo: ¿Qué es lo que se está vendiendo en realidad a través de este libro?, ¿es la poesía o el mito y figura de Plath?, ¿se han visto los poemas reducidos a meros vehículos al servicio de la leyenda de Plath?, ¿había eclipsado ya el mito a la poesía?

Además del prólogo de Lowell, esta edición presenta, en efecto, otra pieza central en el engranaje de la construcción de dicho mito: una fotografía de Plath.<sup>736</sup> Es bien sabido que las imágenes autoriales contribuyen a establecer narraciones—muy a menudo reductivas—sobre la vida de escritores o artistas. En el caso de Plath, la fotografía escogida para adornar la solapa interior derecha contribuye a fijar en la mente de los lectores su aura de poeta trágica. No es, en absoluto, una imagen elegida al azar o de manera inocente, pues era la misma que se había utilizado ya en la portada de *The Review* en 1965, construyéndose así otro puente transatlántico.<sup>737</sup> La fotografía, fechada en 1957 aunque de autoría desconocida, se ha convertido en una de las más asociadas a la leyenda dramática de Plath, reutilizada en numerosas ocasiones en la portada de varias de sus obras. En este caso, más significativo por tratarse de la primera edición de *Ariel* en suelo estadounidense, la fotografía sirve de apoyo visual para el relato biográfico de Plath. Como recordamos, Monteith había solicitado a Hughes desde Faber & Faber “the bare biographical bones which he’d like to be included in the blurb”, lo cual situaba a Hughes en una posición de poder y control de la narración vital de Plath en los paratextos británicos. Una posición que parece más débil en Estados Unidos, dado que en las ediciones americanas dicha narración va más allá de los datos básicos, e incluye información relevante para la realidad multicultural del país, como que Plath nació “of German and Austrian parents”. Del mismo modo, se refuerzan aspectos que definen a Plath como autora americana: su nacimiento en Boston, su formación académica en prestigiosas instituciones del país, aunque finalmente “after a brief return to America to teach for a year at Smith, the Hugheses settled down permanently in England”. La fotografía que ilustra la biografía pertenece aproximadamente a este periodo comprendido entre los años 1957-1958, cuando Plath trabaja como profesora de literatura inglesa en Smith College y asiste como oyente a los cursos de Lowell en la Universidad de Boston.

---

<sup>736</sup> Ver Anexo 263: Solapa interior derecha de *Ariel* (1966).

<sup>737</sup> Ver Anexo 6: Portada de la Revista *The Review* (1963).



Por último, la nota biográfica menciona los dos poemarios de Plath, que quedan ligados a su maternidad: “In 1960 her first book, *The Colossus*, was published and daughter was born followed two years later by a son.” Se profundiza en esta idea en el siguiente párrafo “Childbirth seemed to trigger an extraordinary creative energy in her; for two or three months after her son’s birth she would rise at four in the morning and write until the baby cried. These poems form the body of *Ariel*”. Frases donde subyacen ecos fácilmente reconocibles provenientes del tributo de Alvarez, difundido primero a través de la BBC y posteriormente en las revistas literarias, tributo para el cual Alvarez se sirve de las palabras que Plath escribe para el programa de la BBC *New Poems*: “These new poems of mine have one thing in common. They were all written at four in the morning—that still, blue, almost eternal hour before cockcrow, before the baby’s cry, before the glassy music of the milkman, settling his bottles” (*Restored Edition* 193).

Dos elementos esenciales al mito de Plath unen este paratexto del libro con uno de los peritextos más influyentes en la construcción de su imagen autorial en Estados Unidos: la muerte de la autora y su fotografía. La biografía incluida en esta edición de *Ariel* se cierra con la breve frase: “Sylvia Plath died on February 11, 1963”, y es precisamente la muerte de la autora la que abre el artículo “The Blood Jet is Poetry” publicado por la revista *Time* el 19 de junio de 1963: “On a dank day of February 1963, a pretty young mother of two young children was found in a London flat with her head in the oven and the gas jets wide open. The dead woman was Sylvia Plath, 30, an American poet whose marriage to Ted Hughes, a British poet, had gone on the rocks not long before”.<sup>738</sup>

El escabroso enfoque y la retórica sensacionalista del artículo se intensifica como vemos en sus líneas siguientes, donde al igual que hizo Alvarez en su programa especial para la BBC un año antes, “Daddy”—reproducido en su totalidad en el artículo—se convierte en el pilar de la poesía y vida de Plath: “a strange and terrible poem she had written during her last sick slide towards suicide. *Daddy* was its title and its subject was her morbid love-hatred of her father, its

style was as brutal as a truncheon. What is more, *Daddy* was merely the first jet of flame from a literary dragon who in the last months of her life breathed a running river of bale across the literary landscape” (*Time* 118). Desde el punto de vista bibliográfico, la presentación del poema en la mitad inferior de la hoja cumple una doble función: corroborar el texto principal, convirtiéndose en su apoyo poético y alentar las interpretaciones biográficas del poema. En cierto modo, se repite la estrategia establecida por Alvarez en su tributo radiofónico, donde afirma que en este poema “she goes right down to the deep spring of her sickness and describes it purely” (*Beyond Fiddle* 56). La patologización de Plath que presentan las páginas de la revista *Time*, tiene pues, raíces en un texto de Alvarez convertido ya casi el manual oficial de lectura e interpretación de su poesía.

Ilustrando el artículo, las fotografías familiares proporcionan apoyo visual al texto, al seguir un hilo conductor teleológico que subraya su juventud y belleza, y en el que la sonrisa de Plath incrementa el *pathos* de la narración dramática de una vida que desembocará en su suicidio y en *Ariel*, ambos ligados a la imagen que aparece en la solapa interior izquierda de la primera edición del poemario.<sup>739</sup> Coincido en este punto con Marianne Egeland:

*Time* treats the publication of *Ariel* as an opportunity to sell a story rather than to discuss literature. Amateur photos of the main character confuse the line between private and public, which is likewise signaled by the use of a familiar “Sylvia” to report on her life, work and personality. (...) In Star Authors, Joe Moran emphasizes the role played by mass-market magazines like *Time* and *Life* in converting authors into public personalities. Their emblematic journalism relies on pictures and entertaining stereotypes or on establishing close connections between writers’ art and their lives. (59)

---

<sup>738</sup> Ver Anexo 264: Primera página del artículo “The Blood Jet is Poetry”. Revista *Time* 19 de junio 1966.

<sup>739</sup> En una carta a Aurelia Plath fechada el 13 de julio de 1966, Hughes escribe que: “Your letter only confirmed what I have been feeling more and more strongly—that *Ariel* should never have been published in the US. Though I never expected it to be such a big-scale sensation. The malice of the *Time* article was simply *Time*’s usual

Esta estrategia de creación de identidad en el caso de Plath resultó todo un éxito, ya que consiguió fijar una imagen de autor que sigue aún hoy vigente. En el momento de su publicación, el artículo de *Time* contribuyó a generar un enorme interés hacia Plath, una publicidad debida en parte “because of *Time*’s position as a nationwide magazine with a circulation of four to five million and some twenty million readers” (Egeland 59). Fortalece dicha imagen de autora maldita y suicida la reseña titulada “Russian Roulette” publicada en la revista *Newsweek* solo diez días después de “The Blood Jet is Poetry”. Su título, tomado de la introducción de Lowell, anuncia ya un tono trágico y oscuro:

Sylvia Plath died in 1963 at 30, an apparent suicide after a life of tension and release that only poetry could express or transcend. (...) Her second and posthumous book of poems, *Ariel*, has already sold 15,000 copies in England (her husband, Ted Hughes, is an outstanding English poet). The importance of its American publication is signaled by a moving introduction by Robert Lowell (...) Indeed, the general effect of the book is that of a symphony of death and dissolution, scored in language so full of blood and brain that it seems to burst on the page and spatter the reader with the plasma of life. (Wagner-Martin, *Critical Heritage* 89)

Ejemplos como este nos proporcionan una clara visión del lenguaje imperante en el discurso crítico americano, plagado de referencias y alusiones al prólogo de Lowell, que parece establecer el registro hiperbólico de muchas de las valoraciones de *Ariel*. Más que para analizar la poesía en sí, las reseñas se convierten en lugares donde se recogen y amplifican las palabras de Lowell, auténtico y más importante agente canonizador de Plath en el mercado literario americano y la geografía poética nacional.

---

style—nobody caught there escapes. It was much less vicious than I expected. They are simply disgusting (...) All

### 8.3.2 *Ariel: ediciones en paperback 1966-1999. De Harper & Row a Harper Perennial Modern Classics*

La influencia de Lowell en la definición y mitificación de Plath se extiende mucho más allá de las reseñas publicadas en los medios de comunicación americanos durante la segunda mitad de la década de los sesenta. De hecho, supera las fronteras históricas, y alcanza una relevancia y permanencia que van íntimamente ligadas a la constante e ininterrumpida presencia de su prólogo en todas las ediciones americanas de *Ariel* desde 1966 hasta la actualidad. Lo que es más, un enfoque comparado de las ediciones en pasta blanda de este poemario revela que—a diferencia de las británicas—las ediciones americanas de *Ariel* presentan una gran estabilidad y estatismo paratextual en el mercado literario de Estados Unidos.

En la transición a su formato de *paperback* percibimos, no obstante, una diferencia significativa: la desaparición de las solapas interiores conlleva la ruptura de la conversación transatlántica entre los paratextos situados en la solapa interior derecha y los presentes en la contraportada, entre las voces americanas que alababan las virtudes de la obra de Plath y las británicas, auténticos avales críticos para el poemario. En la edición de pasta dura, la combinación de estos paratextos otorgaba a Plath un lugar en mitad del Atlántico, como apuntaba Tracy Brain en 2001. Al prescindir de la sobrecubierta, se pierde también para los lectores la información biográfica de Plath así como la fotografía que la acompañaba. Se desvanecen así aún más las fronteras entre mito y realidad, el contraste entre las palabras de Lowell y la biografía de Plath, dejando un espacio más amplio para que crezca la leyenda.

Por lo demás, se reproducen fielmente—trasladados ahora a un nuevo y más frágil soporte físico en pasta blanda—los paratextos internos y externos que caracterizaban la primera

---

they are after really is a sensational article” (*Letters* 259).

edición de esta colección, cuyo aspecto no variará hasta 1999.<sup>740</sup> Otros elementos dignos de mención que se mantienen inalterables son, por ejemplo, la relación de obras publicadas de la Plath, situado en el verso de la portadilla.<sup>741</sup> A pesar de que a lo largo de los años el *corpus* va aumentando considerablemente, en las ediciones americanas sólo se presentará *The Colossus*, único título que aparece bajo la frase introductoria “by the same author”. Si comparamos este paratexto con su homólogo en las ediciones británicas, las diferencias son más que evidentes: en Inglaterra se ofrece al lector mayor información, ya que este paratexto refleja la construcción progresiva del canon de la autora, dividido en distintas categorías. Por el contrario, las ediciones americanas se presentan desconectadas de la realidad de un mercado en el que a lo largo de las décadas surgirá toda una serie de obras que contribuirán a acrecentar la popularidad y leyenda de Plath. Anclados en la primera edición de 1966, los paratextos de todas las que la seguirán en formato *paperback* solo hacen referencia a *The Colossus*, señalando además como año de publicación 1960, fecha correspondiente a la primera edición británica de dicho poemario—y no 1962, que es cuando Knopf publica la primera obra de Plath en Estados Unidos.

Otra pieza paratextual que no cambiará ni su naturaleza ni su situación en las primeras páginas del libro es la portada interna, donde se mantendrá el título y el nombre de Plath en la misma tipografía que la primera edición hasta 1999.<sup>742</sup> Existe, sin embargo, un elemento paratextual que sí se modifica a medida que transcurren los años y se reimprime el poemario. Me estoy refiriendo aquí al nombre de la editorial, que pasa de ser Harper& Row a Perennial Library—sección especializada en ediciones de pasta blanda de autores considerados relevantes—a posteriormente, tras la adquisición de la editorial escocesa Williams Collins and Sons en 1990, a denominarse Harper Perennial, A Division of Harper Collins Publishers. Paralelamente a esta evolución de la editorial, se crea un logotipo que derivará desde la simbólica

---

<sup>740</sup> Ver Anexo 265: Portada y contraportada de las ediciones en *paperback* de *Ariel* (1966-1999).

<sup>741</sup> Ver Anexo 266: *Corpus* de obras de Plath. *Ariel* (1966-1999).

<sup>742</sup> Ver Anexo 267: Portada interna *Ariel* (1966-1999).

antorcha que representa la luz de los clásicos de Harper & Row Perennial Library a un nuevo emblema que representa la unión con Williams Collins and Sons.<sup>743</sup>

No hay cambios, sin embargo, en la dedicatoria del volumen en el reverso de la portada, así como los agradecimientos y la información de tipo legal.<sup>744</sup> Sobre la dedicatoria del poemario, ya examiné su relevancia en las ediciones británicas, relevancia que suele tener reflejo en el lugar que ocupa en el libro, ya que en todas las ediciones se le consagra una página completa. Por el contrario, en las ediciones americanas de *Ariel* hasta 1999, este elemento de gran peso sentimental en el conjunto del libro queda relegado al reverso de la portada, donde pasa desapercibido al compartir dicho espacio con otros paratextos que poco o nada tienen que ver entre sí. Por ejemplo, la hoja de agradecimientos. Al igual que ocurrió en 1960 y *The Colossus*, la edición americana de *Ariel* presenta una lista de agradecimientos a las publicaciones británicas y americanas que habían aceptado los poemas de Plath antes de su muerte, mucho antes de que pasaran a formar parte de esta colección. Se trata de un paratexto que es testimonio de la historia y la recepción de los poemas que presenté en detalle en el capítulo anterior y que nos recuerda que solo algunas revistas habían mostrado interés en publicar las composiciones que Plath consideraba las mejores de su carrera.

Por último, el pie de página está compuesto por información de corte legal en la que se identifica a Hughes como beneficiario del *copyright* del libro remontándose hasta 1961 y *Ariel* queda instalado en el marco americano, tal y como demuestra el número asignado por la *Library of Congress*. Sin ningún otro espacio de transición, se presenta en la página siguiente el índice del volumen.<sup>745</sup> Las decisiones de Hughes afectaron doblemente a este paratexto, puesto que además de alterar el manuscrito original de Plath, Hughes también modifica los contenidos de la versión americana respecto de la británica. Por ejemplo, se incluye “Mary’s Song” y “The

---

<sup>743</sup> Ver Anexo 268: De Harper & Row a Harper Perennial.

<sup>744</sup> Ver Anexo 269: Dedicatoria, agradecimientos y página de derechos de *Ariel* (1966-1999).

<sup>745</sup> Ver Anexo 270: Índice de *Ariel* (1966-1999).

Swarm” que formaba parte de los *Bee Poems*, aunque Plath lo había eliminado de su manuscrito.<sup>746</sup> Se pone así aún más de manifiesto la inestabilidad de las obras de Plath ya que, como recordamos, también la versión americana de *The Colossus* difería de la británica, si bien esto fue por decisión directa de Plath y existía una clara razón para ello: eliminar “Poem for a Birthday” fue una de las condiciones que Judith Jones—desde Knopf—puso para aceptar *The Colossus*, ya que consideraba dicho poema “in terms of imagery and rhythmic structure so close to Theodore Roethke’s ‘Lost Son’ that people would be likely to pounce on you” (Alexander, *Rough Magic* 259).<sup>747</sup> Por el contrario, Hughes admite en el artículo “Publishing Sylvia Plath” publicado en el *Observer* en 1971 que “I no longer remember why I did many things—why the US edition is different from the English, for example” (*Winter Trees* 167). Más allá de las razones subyacentes, la realidad es que ninguno de los poemarios de Plath es igual en las dos orillas atlánticas, diferencias que son más apreciables en *The Colossus* y *Ariel*.

Justo después del índice, todas las ediciones americanas cuentan con la introducción de Lowell.<sup>748</sup> Convertida sin duda en un auténtico umbral textual, simbólico e interpretativo, este paratexto es crucial en la definición de la lectura de los poemas y también en la fijación de una imagen autorial en la mente de distintas generaciones de lectores y críticos. Las palabras de Lowell resuenan con fuerza e influyen en cómo se percibe a Plath: la presencia de este prólogo fija y legitima a lo largo de las décadas su imagen de poeta suicida, su mito trágico. El mito hunde sus raíces en un marco histórico muy determinado, pero se perpetúa trascendiendo las barreras temporales gracias a su cristalización en un paratexto que acaba formando parte indivisible del libro en tanto que construcción material y simbólica, y a la vez trasciende los límites temporales, físicos y textuales, al fundir la poesía de Plath con su leyenda. El resultado es una mitificación incuestionable e incuestionada, legitimada por la reputación de Lowell pero también—y esto es muy importante—por estar firmemente anclada en la materialidad de las ediciones americanas

---

<sup>746</sup> Estos tres poemas se incluirán posteriormente en la edición británica de *Winter Trees* (1971).

<sup>747</sup> Las partes eliminadas de “Poem for a Birthday” se incluyeron en la edición americana de *Crossing the Water* (Alexander, *Rough Magic* 352).

de *Ariel*, donde se encuentra protegida en un paratexto que ha conquistado su propio lugar dentro de la historia de la recepción, mitificación y edición de la obra póstuma de Plath.

Su relevancia, lejos de difuminarse por el paso de los años, se ve fortalecida por la estabilidad paratextual y el inmovilismo que en términos de diseño ha caracterizado a las ediciones americanas de *Ariel*. Como el dios Jano, estas ediciones tienen una cara orientada al pasado, en un *continuum* que preserva las características, diseño y contenido—paratextual y textual—del libro. La cara que mira hacia adelante simboliza la proyección hacia el futuro de este y otros discursos cristalizados en una edición que hasta el momento ha sido sometida a una actualización en la cual se ha mantenido la mayor parte de sus rasgos originales.

En el año 1999 se decide revitalizar el aspecto de este volumen desde la premisa de no alejarse demasiado del aspecto original, ni prescindir de elementos considerados esenciales en la construcción de la identidad tanto de Plath como la del libro mismo, para entonces convertido en un título indispensable en el canon literario americano. El doble estatus de la autora y del texto incrementa el valor del libro como objeto simbólico, soporte material de toda una serie de citas y discursos de obligada presencia en sus espacios. El resultado final es una edición que ha afianzado desde 1999 hasta la actualidad la imagen de Plath creada en 1966. A cargo del diseño de portada, Marc Cohen asume el reto de renovar el aspecto de este libro al tiempo que mantiene los elementos que lo hacen inmediatamente reconocible tras más de treinta años en el mercado americano. La primera modificación es el fondo de la portada: Cohen añade ahora un fondo de tono gris suave, donde el negro se reserva para los elementos textuales como son el nombre de la autora—ahora en el extremo superior—y el título del libro, que se sitúa ahora en el centro de la portada. Ambos están unidos por la palabra “poems” que, dispuesta en vertical, crea una conexión visual y textual entre el apellido de la autora y el título de su poemario más celebrado.<sup>749</sup> Con respeto al este título, Cohen opta por conservar la icónica tipografía de Ellen Raskin, convertida ya en parte esencial de la identidad del libro. El título ocupa un lugar aún más

---

<sup>748</sup> Ver Anexo 271: Introducción de Robert Lowell (1966-1999).



destacado que en las ediciones anteriores, ya que aparecerá en la cubierta y la contracubierta del libro, así como en varios espacios internos: la portadilla, la portada y justo después de la introducción de Robert Lowell. Respecto a Lowell, por primera vez en la historia de esta edición, su nombre y las citas de su prólogo desaparecen de la cubierta. Los nombres de Plath y Lowell se desenlazan, el espacio de la portada se consagra por completo a Plath y su obra, siendo ya innecesario el aval de las palabras de Lowell o su presencia como mentor poético o voz canonizadora. Lo que es más, en el pie de la portada encontramos otro paratexto que confirma la doble canonización de la autora y de este poemario: Harper Perennial es la división de Harper Collins dedicada a la publicación en *paperback* de libros considerados ya obras de preeminentes autores contemporáneos o “Modern Classics”, testimonio del estatus ya alcanzado por Plath en el panteón literario americano a través de *Ariel*.

No significa esto que todos los apoyos críticos se consideren innecesarios en esta nueva edición. Muy al contrario, como revela la contraportada del libro, se siguen considerando relevantes las palabras de autoridades masculinas que ocupaban una posición de poder en el campo literario como Robert Lowell, A.E. Dyson o George Steiner.<sup>750</sup> De la abundancia de voces canonizadoras que presentaban en su contraportada las ediciones previas en pasta blanda se han seleccionado solo dos, consideradas las más relevantes e influyentes. Se descartan las citas tomadas del *Times Literary Supplement* y, significativamente también las tomadas del artículo “Sylvia Plath” firmado por Al Alvarez, texto de su tributo radiofónico a la autora a finales de 1963. Como ya ocurriera en las ediciones británicas a partir de 1983, Alvarez pierde su relevancia y se ve privado de su condición de experto en la obra de Plath también en las ediciones americanas. Las citas que conservan su lugar en el espacio del libro son, en primer lugar, las palabras de Lowell que previamente aparecían en la portada. Ahora desplazadas a la contraportada, se diferencian de las demás citas por medio de la cursiva. El poder transformador de los poemas sigue considerándose una idea central en la conformación de la identidad del libro

---

<sup>749</sup> Ver Anexo 272: Portada de *Ariel* (1999).

y de su autora, del mismo modo que la afirmación de 1964 de A.E. Dyson “Sylvia Plath’s poems have impressed themselves on many readers with the force of myth. They are among the handful of writings by which future generations will seek to know us and give us a name”. En estas palabras, Dyson eleva a Plath a la categoría de mito y, como ya expliqué, la convierte en referente indispensable para conocer y explicar la época. Además de la perpetuación de estas ideas desde la década de los sesenta hasta el nuevo milenio, esta cita sirve para enlazar esta última edición americana de *Ariel* con la primera edición británica de 1965. Se cierra así un círculo en el que demuestran dos cosas: la primera de ellas es que es necesario un estudio comparado y transatlántico para comprender la historia de las ediciones de los poemarios de Plath. La segunda es la importancia de la polinización paratextual que revela dicho estudio: los contactos transatlánticos que se preservan en las ediciones.

Y si la cita del *Critical Quarterly* mantiene la idea de Plath como mito poético, las palabras de George Steiner subrayan, como ya lo hicieran desde 1966, la idea del riesgo fatal que supuso para Plath componer estos poemas, cuya escritura la condujo a la muerte. Una idea que pervive y que se fija en la mente de los lectores por medio de la fotografía de Plath que aparece en el extremo derecho de la contraportada. Dicha foto, tomada por el fotógrafo Rollie McKenna en 1959, se ha convertido en una de las imágenes más reconocibles de Plath, y más representativas de su leyenda como poeta suicida.<sup>751</sup> Punto de encuentro entre dos textos, la fotografía sirve de nexo entre las opiniones de los críticos y la breve biografía de Plath. Por primera vez desde 1966, la edición americana de *Ariel* incluye información biográfica de la autora, esta vez mucho más escueta que la que encontrábamos en la solapa interior derecha de la primera edición del poemario: tras indicar su fecha y lugar de nacimiento, se presenta un recorrido por sus obras, destacando el hito que supuso la obtención del Premio Pulitzer por *Collected Poems* y el

---

<sup>750</sup> Ver Anexo 273: Contraportada de *Ariel* (1999) .

<sup>751</sup> La fotografía se exhibe actualmente en la National Portrait Gallery de Londres. <http://www.npg.org.uk/collections/search/portrait/mw209018/Sylvia-Plath#description>. Consultado el 4. 10. 2015. Ver Anexo 274: Retrato de Sylvia Plath realizado por Rollie McKenna.

reconocimiento como clásico de su única novela *The Bell Jar*. Como cierre de su biografía, su matrimonio con Hughes y su muerte en Londres en 1963.

En cierta manera esta biografía también está relacionada con paratextos presentes en el interior del libro. Por ejemplo, con el *corpus* de sus obras situado en el reverso de la portadilla y que, esta vez sí, se extiende más allá de *The Colossus*, si bien solo menciona las obras publicadas hasta 1981, como si los títulos que aparecieron después de esta fecha no fueran los suficientemente relevantes como para aparecer en este canon.<sup>752</sup> Por otra parte, no es esta la única actualización que tiene lugar en el interior del libro ya que, por ejemplo, se ha modificado la página de derechos—en el verso de la portada—distribuyendo mejor los paratextos que antes compartían este espacio. De este modo se mantienen aquí los paratextos que evidencian la realidad legal de la obra, mientras que a la dedicatoria y la página de agradecimientos se les otorga una página a cada una, restaurándose así la importancia individual de cada uno de estos elementos.

Otro de los aspectos que deben destacarse es el uso de una nueva tipografía que hace la experiencia de lectura más agradable, junto con la utilización de una pequeña cenefa como elemento ornamental en la cabecera de cada una de las diferentes secciones del libro y de los títulos de los poemas. También se inserta una nueva portadilla entre la introducción de Lowell y el comienzo de los poemas, una manera quizá de dividir ambos contenidos en el libro.<sup>753</sup> Pero, sin duda, los paratextos más destacables de esta edición están situados justo al final del volumen y constituyen el mayor alejamiento de la primera edición de 1966. Son, más concretamente, la inclusión de una corta biografía con el título “About Sylvia Plath” y una última página en la que se recogen todos los títulos de Plath disponibles en la editorial Harper Perennial. Esta última hoja nos recuerda la dimensión comercial de la literatura, en tanto que la editorial informa a sus

---

<sup>752</sup> Ver Anexo 275: *Corpus* de obras de Sylvia Plath. *Ariel* (1999).

<sup>753</sup> Ver Anexo 276: Cenefa decorativa en *Ariel* (1999).

lectores de otros títulos que pueden adquirir si desean leer más obras de Plath, por lo que cumple una clara función de promoción y *marketing*.<sup>754</sup>

La biografía a la que acabo de referirme está firmada por Hal Hager, quien resume en menos de cinco páginas la vida de Plath desde su nacimiento en 1932 hasta la obtención del premio Pulitzer en 1981.<sup>755</sup> En cierto modo, se trata de una versión ampliada de la biografía que aparece en la contraportada, en la que se ofrecen mucha más información en un texto donde podemos observar la canonización de la autora y la cristalización de su mito. De hecho, ya el párrafo que abre esta biografía presenta a Plath como una de las voces indispensables en la literatura americana: “More than three decades after her death, Sylvia Plath’s writings continue to inspire and provoke. Her only novel, *The Bell Jar*, remains a classic of American fiction, and her volumes of poetry—*The Colossus* (1960), *Ariel* (1965), *Crossing the Water* (1971), *Winter Trees* (1971) and *The Collected Poems* (1981)—have placed her among this country’s essential American poets” (97). La relevancia y permanencia de Plath—condiciones indispensables mantener su estatus canónico—se enfatizan desde la afirmación “continue to inspire and provoke”, el uso de la palabra clásico para referirse a *The Bell Jar*. El lugar central que Plath ha alcanzado en el mapa literario americano parece aquí incontestable.

A continuación, Hager reconstruye la infancia de Plath en frases como la siguiente “Plath would later recall her four years in Winthrop as a time defined by the sea; every aspect of her childhood seemed connected in some way with salt spray and ocean air” (97). El mito de orígenes tejido por Plath en “Ocean 1212-W” se erige como fuente de inspiración y referente, y Hager no duda en citar dicho texto para añadir credibilidad a sus palabras. El siguiente acontecimiento relevante en la vida de Plath es otro de los elementos recurrentes de su mito: “Otto Plath and his death would haunt his daughter’s remaining years—and her poetry. The figure of the father as beekeeper, tyrant, deserter, or vicious ‘panzer man’ ‘with a Meinkampf look’ appears throughout Plath’s poetry, culminating in the poem ‘Daddy’ written only a few

---

<sup>754</sup> Ver Anexo 277: Books by Sylvia Plath.

months before her death” (98). Parece desprenderse de estas afirmaciones que la muerte y la producción poética de Plath pueden explicarse desde un solo acontecimiento: la pérdida de su padre cuando aún era una niña. En la *mitopoiesis* de Plath, la muerte del padre se mantiene como un trauma psicológico no superado que encuentra su *katharsis* en “Daddy”, pilar central en su leyenda. Una vez más las afirmaciones de Alvarez llegan desde 1963 hasta nuestros días. Es precisamente Alvarez la figura evocada por Hager para explicar que “Many years later, A. Alvarez, the British critic and poet, would argue that Plath’s self-destructiveness was ‘the very source of her creative energy (...) it was, precisely, a source of living energy, of her imaginative, creative power’”. La mitificación aquí es evidente, como también lo es la unión entre creatividad y auto-destrucción asociada a la imagen de Plath. También la idea del suicidio forma parte indisoluble de la leyenda de la autora. Hager refiere su primer intento de suicidio de la manera siguiente: “Near that summer’s end, she nearly succeeded in killing herself with a massive intake of sleeping pills. The harrowing sequence of events—from depression through electroshock and psychotherapy to re-established stability through which Esther Greenwood suffers in *The Bell Jar* is widely speculated to reflect the anguish experienced by Plath over those terrible several months” (100). Términos como *depression*, *electroshock* o *psychotherapy* contribuyen a patologizar aún más a Plath. Las conexiones entre su vida y obra continúan aquí ya que, al igual que “Daddy”, *The Bell Jar* se presenta desde un prisma biográfico. Más que obras poética o de ficción, ambas se tornan en fiel reflejo de las vivencias y sentimientos de Plath, y ayudan a comprender las razones que la condujeron a su muerte. Como preludeo de este acontecimiento se explica que a comienzos de 1963 “Plath was in desperate circumstances. Her marriage to Hughes was effectively over, she and her children were ill, the winter the coldest in a century and her money was running out” (102). Su respuesta, siguiendo la narración del héroe trágico romántico, es escribir poesía:

---

<sup>755</sup> Ver Anexo 278: Biografía “About Sylvia Plath”.

but she was still writing, more furiously than ever, rising very early in the morning and completing as many as five poems in a week, sometimes as many as three in a single day (...) During just the five weeks before her death she completed twelve poems, all of which were to be included in *Ariel*. (103)

Se fusiona así la muerte y la poesía, justo antes de narrar en detalle su suicidio: “early on the morning of February 11, 1963, after setting out the children’s breakfast and leaving a note for the babysitter, Plath turned on the cooking gas and killed herself” (103). A esta impactante imagen le siguen frases que hacen referencia a su creciente fama literaria: “At the time of her death, Plath was already becoming something of a legend (...) Most of the poems that have since established her lasting reputation appeared, in fact, only after her death” (103). La consagración de su figura en el panteón literario llega con *The Collected Poems* el cual “brings together all of Plath’s mature poetry, published and unpublished and including a selection of fifty early poems, from ‘Bitter Strawberries’ (the 1950 poem published in *The Christian Science Monitor*) through ‘Edge’ and the other poems completed during her last week . It received the 1982 Pulitzer Prize for Poetry” (105).

Existen en estas páginas, por supuesto, referencias a otros acontecimientos fundamentales en la vida de Plath, como su formación académica, su matrimonio con Hughes, su vida en Inglaterra o su maternidad, pero no alcanzan el mismo grado de *pathos* en la narración de Hager. Sin duda, esta biografía, junto con el prólogo de Lowell, sirve para perpetuar una historia mítica ya cristalizada alrededor de Plath, que se recibe desde el pasado y se proyecta hacia el futuro a través—una vez más—de la configuración paratextual de las ediciones de sus poemarios.

## CONCLUSIONES

Tras alcanzar el final de este estudio, me gustaría ofrecer una serie de conclusiones que se derivan de la investigación desarrollada a lo largo de las páginas anteriores. Como ya expuse en la introducción, el objetivo de la presente tesis doctoral es analizar dos de los poemarios más conocidos y celebrados de la poeta norteamericana Sylvia Plath. Existe, sin embargo, una diferencia significativa entre esta propuesta y otros estudios anteriores de la obra de Sylvia Plath. Me estoy refiriendo al cambio en el enfoque, que se traslada de lo textual a lo paratextual, y el hecho de que el objeto de estudio no sea el texto—los poemas de Plath—sino las ediciones que los contienen. Se trata, pues, de un estudio de corte bibliográfico, orientado a analizar en profundidad el significado de las características materiales y del legado paratextual de las ediciones británicas y americanas de *The Colossus* (1960) y *Ariel* (1965) desde su primera publicación hasta la actualidad.

En este viraje hacia lo material y lo paratextual inserta la presente tesis doctoral con un marco teórico que la distingue de otros estudios caracterizados por un interés en desvelar e interpretar el texto literario. Y si bien considero válido el estudio en profundidad del fenómeno literario en su manifestación textual, mi propuesta está guiada por un ánimo diferente: no en buscar el significado de los poemas de Plath sino contribuir al desarrollo de los *Plath Studies* con las contribuciones de la Teoría literaria y el análisis bibliográfico.

Desde su muerte en 1963, Sylvia Plath ha sido objeto de una atención crítica continuada. Los acercamientos a su figura y a su obra han variado a lo largo de las décadas: desde los primeros enfoques biográficos, los estudios han tomado otra serie de perspectivas que han iluminado diferentes partes de su producción: el psicoanálisis, el enfoque mítico, el feminismo o los nuevos historicismos han aplicado sus principios metodológicos a la producción de esta autora desde la década de los sesenta hasta los años noventa.

La llegada del nuevo milenio ha traído un momento de crecimiento para los *Plath Studies*, con la incorporación de nuevas direcciones de estudio en las que se están recuperando e incorporando a la conversación crítica materiales visuales, nuevos hallazgos en los archivos y el interés por los manuscritos, así como el interés en la mutua influencia que Sylvia Plath y Ted Hughes ejercieron el uno sobre la producción poética del otro. La presente tesis doctoral busca situarse en este cruce, en esta intersección de líneas de investigación. Seguimos así los pasos de—entre otras—Tracy Brain, Diane Middlebrook, Lynda K Bundtzen, Susan Van Dyne, Jo Gill, Janet Badia o Anita Helle, para aventurarnos en caminos menos transitados. De hecho, este estudio descansa sobre la tesis principal de que las ediciones de sus obras son mucho más que meros soportes del texto poético. Que son, de hecho, poderosos vehículos de significado donde lo textual y no textual interactúan de forma dinámica para preservar y perpetuar mensajes que sostienen y aseguran el mantenimiento de la posición canónica de Plath al tiempo que conforman su imagen de autora.

Y es que, si bien en la actualidad es indiscutible que el nombre de Plath está firmemente situado en el canon literario, en las páginas consagradoras de las antologías poéticas y en los volúmenes dedicados a trazar la historia de la literatura en lengua inglesa, esta tesis doctoral parte de la premisa de que su canonicidad no se deriva únicamente ni de manera natural de la calidad literaria de su obra, sino que es el resultado de complejos procesos críticos e históricos que también desembocan en la construcción de la reputación literaria y de la imagen de autor de Plath. La base teórica de esta afirmación la proporciona una de las áreas más fértiles de la teoría literaria, y que se encuentra en el centro mismo del presente estudio. La aplicación de estas teorías para reconstruir y comprender el paso de Plath de los márgenes al centro del canon literario en combinación con un enfoque bibliográfico y paratextual surgen como un área poco explorada en los *Plath Studies*.

Por tanto, las principales preguntas de investigación que guían esta tesis doctoral son las siguientes: ¿Cómo se refleja el proceso de canonización de Sylvia Plath en las ediciones de sus



obras más aclamadas?¿Cómo se presenta su imagen autorial en las características físicas y los paratextos de estas ediciones?¿Qué otra información valiosa se deriva de un estudio más atento de las ediciones como objetos históricos?

El objetivo, pues es reconstruir el viaje de Plath desde los márgenes al centro del canon, un cambio de fortuna que no puede atribuirse únicamente a razones relacionadas con lo textual o lo literario, puesto que intervienen toda una constelación de poderosos factores. Lo que es más, resulta fundamental ir más allá de las fronteras de lo textual para llevar a cabo un análisis más inclusivo, orientado a revelar las estrategias usadas a lo largo de las décadas para incluir y mantener a Plath dentro del canon literario. El caso paradigmático de estudio que ofrece la canonización de Plath tiene importantes implicaciones ya que se encuentra ligado al establecimiento de su imagen autorial o, para ser más precisos, a su transformación primero en una celebridad literaria y posteriormente en un mito.

Por tanto, el objetivo que persigue esta tesis doctoral es doble: investigar los procesos históricos paralelos tanto de la meteórica canonización de Plath como de la construcción del conocido como “Mito de Plath” en las ediciones de *The Colossus* y *Ariel*, un enfoque que no ha gozado de suficiente atención crítica hasta el momento. Además de esto, el alcance de este estudio se abre aún más para incorporar otros elementos centrales como son lo visual y lo histórico, unidos en lo textual, lo extra-textual y lo paratextual en las características materiales de las ediciones de Plath. De esta manera, las ediciones como objetos físicos e históricos, como vehículos de significado cobran protagonismo absoluto en este estudio en tanto que testimonio, repositorios de un rico legado de historia (para)textual, lugares donde el discurso crítico detrás de canonización y la creación de su identidad como poeta se preservan y proyectan hacia el futuro. Gérard Genette y su trabajo fundamental *Seuils*, donde el autor subraya el valor y significado de los paratextos como elementos dignos de estudio, se añade al marco teórico de esta perspectiva de estudio. Aplicar el concepto clave del paratexto al estudio de elementos que rodean poesía de

Plath es en sí misma una contribución significativa al ámbito de los *Plath Studies*, ya que esta área se ha visto ensombrecida por el interés en descifrar los significados de su producción literaria.

Además de esto, la presente tesis doctoral examina a las ediciones como testimonios dignos de estudio no solo por su legado paratextual, sino también por los mensajes que transmiten las características materiales del libro mismo como objeto físico. De nuevo, la teoría literaria nos proporciona las herramientas necesarias para un análisis de esta naturaleza. De hecho, la propuesta de estudio desarrollada en estas páginas surge de la intersección de diversas perspectivas que no han obtenido aún un lugar prominente en los *Plath Studies*. En primer lugar, el enfoque bibliográfico que cuenta entre sus defensores a figuras como D.F. Mackenzie, Thomas Tanselle, Fredson Bowers, Jerome McGann, Peter Shillingsburg y Roger Chartier—y que comprenden tanto la Bibliografía Material como la Sociología de los Textos. Este enfoque bibliográfico se alinea con el ya mencionado concepto de paratexto propuesto por Gérard Genette y las consideraciones sobre las teorías del canon y su formación promulgadas por D.W. Fokkema, Iuri Lotman o Frank Kermode.

En segundo lugar, y también central para nuestro análisis, las consideraciones de Roland Barthes y Michel Foucault sobre el concepto (post)moderno del autor y la contribución de sociólogo de la cultura Pierre Bourdieu, cuyo concepto de campo literario se revela crucial para comprender mejor cómo Plath obtiene su actual estatus de canónico. De esta manera y a través de una aplicación combinada de las teorías del canon y del análisis bibliográfico de las ediciones de Plath entretijamos otras teorías y acercamientos que nos ayudan a arrojar luz sobre esquinas del estudio de Plath que habían permanecido en un segundo plano en los estudios sobre la autora.

Para comenzar, podemos subrayar que entre nuestras aportaciones el hecho de que las ediciones de sus obras abre la puerta a una rica perspectiva de estudio tanto en términos históricos como críticos. Recuperar su proceso de canonización nos lleva en un viaje a través del Atlántico, a través de las décadas ,desde Inglaterra a Estados Unidos, desde el pasado hasta el

presente. El concepto clave de Tracy Brain de midatlanticismo se convierte en esencial, puesto que sitúa a Plath en medio de dos sistemas literarios, en una posición única que la convierte en capital cultural deseado y deseable para críticos tanto de Inglaterra como de Estados Unidos, que buscan reclamar su figura y su obra. Sin embargo, la evidencia visual y paratextual que encontramos en las portadas, contraportadas y las solapas interiores nos desvela que Plath no fue siempre considerada como una adición tan valiosa a la tradición literaria nacional americana.

Una mirada más cercana al proceso que culminó en la composición de *The Colossus* nos desvela, por ejemplo, la evolución poética de Plath y sus dificultades que enfrentó para establecerse en el mapa poético americano. Durante el periodo en el que intenta completar esta colección, sus referentes son los padres literarios y se posiciona en clara rivalidad con otras mujeres poetas de su generación, como Adrienne Rich. A esto debemos añadir que Plath centra sus esfuerzos en completar un manuscrito que sufre gran cantidad de cambios y transformaciones y que—bajo diferentes títulos—enviará sin éxito a diversas editoriales americanas y a certámenes literarios. Sin embargo, a pesar de sus esfuerzos, Plath fracasa en su intento de conseguir un contrato para poder publicar su manuscrito en Estados Unidos, permaneciendo así en la oscuridad literaria. No obstante, poco después de mudarse a Inglaterra con su entonces marido el poeta británico Ted Hughes, sus poemas despiertan el interés de James Machin, agente literario de Heinemann. Este contrato marca el inicio de su carrera como poeta publicada en el sistema literario británico. En las primeras ediciones de *The Colossus* a cargo de Heinemann podemos observar que Plath se presenta como un prometedor nuevo talento y su situación transatlántica se destaca en las solapas interiores del libro. Sin embargo, Plath estaba aún muy lejos de conseguir la atención y aclamación crítica de la que gozaba Ted Hughes.

A pesar de esto, críticas favorables por parte del influyente crítico Al Alvarez proporcionaron a Plath un apoyo temprano y muy necesario. Considerándole con un importante aliado para su poesía, Plath se alinea con los intereses y la propuesta de renovación poética en la escena literaria que defendía Al Alvarez. Se establece así el origen de una asociación

de intereses mutuos que prepararán el camino de su posterior cambio de fortuna y la re-definición de su imagen autorial. Esta asociación entre autora y crítico quedará preservada en el mosaico paratextual de las ediciones británicas de *The Colossus* desde 1967 hasta la actualidad.

En el análisis histórico de esta y ediciones posteriores de *The Colossus* encontramos que ciertos elementos del libro están conectados con el cambio de posición de Plath en el tablero de la poesía británica, donde estaban teniendo lugar encendidos debates sobre la dirección que debía tomar el género. Un acercamiento histórico al libro como artefacto nos ayuda a comprender la presencia paratextual en las ediciones de *The Colossus* de algunas de las voces más relevantes en dichos debates: Bernard Bergonzi y Al Alvarez. De hecho Alvarez se convertirá en una presencia paratextual constante en todas las posteriores ediciones de este primer libro de poemas a cargo de la prestigiosa editorial Faber & Faber desde 1967 hasta 2008.

Al aplicar un acercamiento transatlántico a este análisis descubrimos como el sistema literario americano respondió al primer volumen de poemas de Plath. A pesar de que el libro fue publicado por la respetada editorial Alfred A. Knopf en un cuidado volumen, los críticos se muestran poco impresionados por la propuesta poética de Plath, que parecía anticuada y palidecía frente a la poesía de la escuela confesional liderada por Robert Lowell que en aquel momento había conquistado el favor de los críticos americanos. A pesar de que los códigos bibliográficos de la primera edición americana de *The Colossus* transmiten el claro mensaje de querer establecer a Plath en el mapa literario americano, el libro resultó ser una decepción a nivel crítico y económico para Plath y sus editores en Estados Unidos. Desde una perspectiva de estudios de canon, esto demuestra la situación periférica de Plath y como su poesía que se consideraba distante inicialmente del confesionalismo, el movimiento literario con el que acabaría siendo identificada tras la publicación de *Ariel*. Tanto es así que ediciones americanas más recientes de *The Colossus* como la de 1998 están construidas alrededor de una narración muy diferente a la verdad histórica, de tal forma que generan en los lectores las expectativas de que

*The Colossus* les proporcionará una experiencia de lectura similar a *Ariel*: la sugerente retórica utilizada en las citas de la contraportada así como la evocadora fotografía de Plath en los páramos de Yorkshire conjuran una imagen de la poeta como heroína trágica confesional.

Esta imagen de la mujer poeta—de claros ecos románticos—es el resultado de la convergencia de discursos que simbolizan dos posturas y teorías sobre la poesía moderna en habla inglesa. Tras su muerte y la publicación de algunos de sus últimos poemas, poderosos críticos en orillas opuestas del Atlántico como Al Alvarez y M.L. Rosenthal se enfrentan en una pugna para reclamar y a Plath como encarnación de sus ideas. La creciente relevancia de Plath en el campo literario va acompañada de su identificación gradual con una figura trágica, víctima de su don poético. En el contexto británico y tan pronto como 1963, Al Alvarez marca el tono de la recepción de Plath a través de su epitafio, de su tributo radiofónico en la BBC y más adelante con su reseña de *Ariel*, textos que conquistarán un espacio en la composición paratextual del libro, contribuyendo a crear un mito literario que cristalizará plenamente en las ediciones americanas de *Ariel*, donde el prólogo de Robert Lowell determinará su imagen autorial, su identidad como poeta y, por último, su lugar en el canon literario. Y dado que el diseño y el aspecto físico de esta edición apenas ha sufrido cambios en los últimos cincuenta años, la voz canonizadora de Lowell sigue siendo una poderosa influencia en la forma en que generaciones de lectores y críticos reciben a Plath y a su poesía.

La imagen autorial de Plath se ha visto equiparada a la de una poeta suicida, una imagen mítica temprana que ayudó a incrementar significativamente las ventas de *Ariel* y a establecer su reputación como poeta, revelándose como una estrategia de marketing más que beneficiosa que estará presente desde entonces en las ediciones de este y otros títulos de la misma autora. A lo largo de los años, las ediciones americanas han reforzado este mito al repetir y perpetuar los discursos que rodearon a la figura de Plath tras su muerte en 1963. Los orígenes de estos discursos pueden identificarse en los críticos británicos y a las primeras ediciones de *Ariel* a cargo de la prestigiosa editorial Faber & Faber. En claro contraste con los diseños más estáticos y las

características materiales de las ediciones americanas, las ediciones británicas de *Ariel* sufren una importante transformación a lo largo de los años y representan a Plath de formas diferentes y más dinámicas. La presencia paratextual de Al Alvarez, A.E. Dyson, Seamus Heaney y Robert Lowell da testimonio de la canonización y de manera en que figuras masculinas —poets y críticos en una posición de autoridad—conforman la imagen de Plath. Frente a esto, ediciones más recientes han redefinido la imagen de Plath como mujer poeta, han celebrado su legado y reivindicado su lugar en la tradición de la literatura escrita por mujeres.

Llegamos así a otro aspecto clave en esta tesis doctoral: la conexión entre Plath y la crítica feminista. Como argumenta convincentemente Marianne Egeland, Plath se convierte en *exemplum* para este movimiento, lo cual contribuye a incrementar notablemente su popularidad y su centralidad durante la etapa fundacional del movimiento, cuando estaban configurando su repertorio teórico e ideológico en la conformación de su identidad y al tiempo que reestableciendo—o construyendo—una tradición de mujeres escritoras que habían sido olvidadas o ignoradas hasta el momento. Celebrada como una figura clave para el movimiento, el presente estudio ayuda a comprender mejor la inclusión casi inmediata de Plath en el panteón de mujeres escritoras, una inclusión para la cual la crítica feminista—liderada, entre otras, por Sandra Gilbert y Susan Gubar—fue indudablemente una gran apoyo durante las décadas de los sesenta y setenta, si bien no fue el único que Plath recibe para pasar a formar parte del canon literario. Por tanto, esta tesis doctoral presenta una visión más amplia de la posición de Plath en el campo literario y su transición de la periferia al centro, una transición que—aunque ayudada en gran medida por la Crítica Feminista—promocionan primero figuras masculinas en posiciones de poder y autoridad en la segunda mitad de la década de los sesenta, como podemos ver además en las ediciones de *Ariel* correspondientes a esa época. El caso de Plath resulta paradigmático en tanto que muestra las dificultades y problemas que enfrentan las mujeres escritoras que intentaron buscar su propio lugar en el campo de la poesía de los años sesenta, un campo dominado por hombres, durante un periodo en el cual los nuevos talentos conseguían

publicar sus obras gracias principalmente al patronazgo de figuras masculinas establecidas y muy especialmente a través de la visibilidad que otorgaban los certámenes de poesía.

Además de todo esto, el estudio paratextual de la ediciones de Plath nos permite explorar y comprender las maneras en que se representa a las mujeres escritoras y poetas en las portadas de los libros, espacios donde estereotipos de género subyacentes siguen determinando la manera en que el público y las editoriales aún reciben a las mujeres escritoras y su trabajo. Lo que es más, la bibliografía material y el examen de los discursos paratextuales nos ayudan a comprender asociaciones culturales y de género que están profundamente enraizadas en relación como las mujeres y a la poesía de mujeres se representan en el diseño de los libros. También y en la confluencia entre creación de imagen, crítica feminista y los *Plath Studies* encontramos dos áreas donde podemos señalar aportaciones de la presente tesis doctoral. La primera de ellas en la manera en que Plath crea su propia imagen autorial, sobre todo a través de la auto-representación en sus diarios y las cartas dirigidas a su familia. En segundo lugar, la forma en que figuras masculinas como Al Alvarez, Ted Hughes y Robert Lowell representan paratextualmente a Plath, cada uno de ellos proyectando en su figura las sus propias concepciones personales sobre como debía ser la figura ideal del artista. Como ya he mencionado, Alvarez y Lowell consideran a Plath la encarnación misma de la poesía extremista y el confesionalismo respectivamente mientras que Hughes desempeña un papel aún más determinante no solo al (re)crear una imagen místico-mítica de Plath, sino también determinando el destino de las obras inéditas de Plath tras su muerte.

Como han mostrado las últimas tendencias en los *Plath Studies*, es crucial estudiar la influencia mutua que ejercen Plath y Hughes si queremos llegar a comprender la obra de ambos. Esta tesis doctoral demuestra además que es esencial tomar en consideración el papel de Hughes como gestor del legado de Plath tras su suicidio: las decisiones editoriales sobre los manuscritos de Plath y su imponente presencia paratextual en introducciones y prólogos a lo largo de los años son factores que debemos examinar si queremos comprender el proceso de su canonización.

Lo que es más, las acciones de Álvarez, Lowell y Hughes iluminan diferentes aspectos relacionados con Plath y el concepto de autor. Este enfoque enlaza esta tesis doctoral con debates aún abiertos sobre la figura del autor, debates que forman ya parte del panorama de los estudios literarios: las encarnaciones autoriales de Plath la transforman de su forma como autor real a autor como idea, como entidad legal y finalmente como mito cultural. Un mito que, como ya he mencionado anteriormente, también cobra una dimensión comercial en tanto que Plath acaba siendo convertida en un bien de consumo, su imagen autorial de poeta trágica se compra y se vende junto con su producción poética, ambos elementos que se materializan en el aspecto físico de las ediciones de sus obras más conocidas. Esta idea tiene importantes ramificaciones en tanto que conecta la presente tesis doctoral con conceptos fundamentales como la realidad de la literatura—y de la poesía—como bienes que se producen, venden, compran y consumen. La realidad del mercado literario y sus dinámicas internas marcadas por la ley de la oferta y la demanda está presente en esta tesis doctoral junto con ideas derivadas—una vez más—de la teoría literaria: la sociología de los textos y las teorías sobre la recepción. En la segunda parte de esta tesis doctoral, se muestran procesos de negociación que culminaron en la publicación de *The Colossus* y *Ariel*, negociaciones que llevaron a cabo primero Plath y posteriormente Hughes. De nuevo, esta tesis doctoral se afianza sobre las teorías del canon y las dinámicas del mercado literario, puesto que la presencia de Plath en el canon también se deriva de la continua presencia de Plath en el mercado literario. De igual modo, el estatus canónico de Plath garantiza su presencia y relevancia en el mercado literario, como prueban la gran cantidad de distintas ediciones que se pueden encontrar de sus obras, especialmente de *Ariel*: el valor de Plath como capital cultural en dos sistemas literarios diferentes está ligada a su capacidad de generar beneficios simbólicos pero también económicos.

Por último, y pesar de su intención de cubrir un campo lo más amplio posible, es necesario señalar que el alcance de esta tesis doctoral en relación a la obra de Plath se limita a solo dos de sus títulos—*The Colossus* y *Ariel*—colecciones de poesía que proporcionan las bases



de la canonización de Plath y de la conformación de su imagen autorial, lo cual deja amplio margen para la futuros estudios e investigación. Próximas líneas de investigación se dibujan si pensamos en el legado paratextual que existe en las ediciones de otras obras importantes en el *corpus* de Plath como *Ariel: The Restored Edition*, *Winter Trees*, *Crossing the Water*, sus celebrados *Collected Poems* u obras en prosa como *The Bell Jar* o *Johnny Panic and the Bible of Dreams*.

## CONCLUSIONS

Having reached the end of this study, I would like to offer a summary of the main conclusions that have been presented in the preceding pages. As stated in the introduction, the aim of this dissertation is to explore two of Sylvia Plath's most celebrated and best-known poetry collections. There is, however, a significant difference between this proposal and other previous studies of Plath's work, namely the focus shift from the textual to the paratextual and the placing of the editions of *The Colossus* (1960) and *Ariel* (1965) at the very centre of this study. In order to do so, I carried out an in-depth analysis of the meanings of the physical forms in which both collections have appeared in the British and the American market since their first publication up to the present day.

This aforementioned departure from the textual to the paratextual aligns this dissertation with a theoretical framework that sets it apart from other studies characterized by an interest in the intricacies of the literary text. And even though I consider the text-based approach valuable in its own right, this study is driven by a different spirit: not to dwell in interpretations of Plath's poetic language but to enrich the *Plath Studies* field with the contributions of Literary Theory and Bibliographical Analysis.

Since her death in 1963, Sylvia Plath's *oeuvre* has been subject of continuous scholarly attention. The biographical, mythical, psychoanalytical, feminist and historical approaches that developed during the 1960s-1990s period have culminated in the present moment of *renaissance*. Current research directions have recovered and incorporated archival and textual materials, visual arts and the mutual influence between Plath's and Hughes's writing into the on-going critical conversation. The present dissertation follows these latest directions and the contributions by—among others—Tracy Brain, Diane Middlebrook, Lynda K. Bundtzen, Susan Van Dyne, Jo Gill, Janet Badia and Anita Helle to walk on less trodden paths, as it is articulated around the central thesis that the editions of her works are much more than mere material

support for the poetic text. That they are, in fact, powerful vehicles for meaning where the textual and non-textual interact in a dynamic fashion, preserving and perpetuating key messages pertaining Plath's canonical status and her image as an author.

Although nowadays Sylvia Plath's name occupies a firm and undisputed place in the literary canon, in the consecrating pages of poetry anthologies and in volumes devoted to the history of literature in English, this dissertation builds on the premise that such place does not derive naturally only from the quality of her body of work but is the final result of a complex historical and critical process also leading to the creation of both a literary reputation and an authorial image for Plath. The theoretical basis for this statement is provided by one of the most fertile areas of study in Literary Theory, lying at the very core of the present study: the Canon Theories. The application of these theories to reconstruct and understand Plath's passing from a marginal to a central position in the literary canon in combination with a bibliographical and paratextual focus emerged as an unexplored area within *Plath Studies*.

Therefore, the main research questions driving this dissertation were the following: How is the process of canonization of Sylvia Plath reflected in the editions of her most celebrated works? How is her authorial image presented in the physical characteristics and paratexts of these editions? What other valuable information is derived from a more attentive study of these editions as historical objects?

The goal was thus set as to retrace Plath's journey from the margins to the centre of the canon, a change of fortune that cannot be attributed only to reasons tied to the textual or the literary, for a constellation of powerful extra-literary factors are also at play. Moreover, it becomes critical to go beyond the textual boundaries so as to carry out an all-encompassing analysis aimed at revealing the strategies used along the decades to include and maintain Plath inside the literary canon. The paradigmatic case study of Sylvia Plath's canonization process has far-reaching implications, as it is intertwined with the establishment of her authorial identity, or—more precisely— her turning first into a literary celebrity and later on into a fully blown myth.

Consequently, the aim of this dissertation reveals itself as two-fold: to investigate the driving forces behind the parallel historical processes of both Plath's meteoric canonization and the construction of the so-called "Plath Myth" in the editions of *The Colossus* and *Ariel*, an approach that has not enjoyed enough scholarly attention so far. Additionally, the scope of the study carried out in these pages opens up even more, incorporating yet other key elements such as the visual and the historical, binding together the textual, the extra-textual and the paratextual in the material characteristics of editions of Plath's two collections of poems published in the 1960s: *The Colossus* and *Ariel*.

Consequently, editions as physical and historical objects carrying meaning take centre stage in this study as physical and historical evidence, repositories of a rich legacy of textual history, places where the critical discourses behind Plath's canonization and creation of her identity as a poet are preserved and projected into the future. Gerard Genette's seminal work *Seuils*, where the author underlines the value and significance of paratexts as elements worth looking into, adds to the theoretical framework for this perspective of study. Applying the key-concept of paratext to the study of elements that surround Plath's poetry in the different editions of *The Colossus* and *Ariel* constitutes a significant contribution to *Plath's Studies*, for it is an area that has been overshadowed by the interest in deciphering the meanings of her written production.

Additionally, this dissertation looks into editions as evidence worth analyzing not only for their paratextual legacy, but also for the messages conveyed by the material characteristics of the book itself as physical object. Again, Literary Theory provides us with the necessary theoretical tools for such an analysis. In fact, the study carried out in these pages arises from the intersection of a myriad of perspectives that have not yet enjoyed a prominent place in the *Plath Studies*. First of all, the bibliographic approach advocated by D.F. MacKenzie, Thomas Tanselle, Fredson Bowers, Jerome McGann, Peter Shillingsburg and Roger Chartier—comprising both the Material Bibliography and the Sociology of Texts—aligned with the aforementioned concept of

paratext advocated by Gérard Genette and consideration on canon theory and formation put forward by D.W. Fokkema, Iuri Lotman or Frank Kermode.

Secondly, and also fundamental for our analysis, the considerations of Roland Barthes and Michel Foucault on the (post)modern concept of “author” and French culture theorist Pierre Bourdieu, whose concept of the literary field proves to be crucial to our understanding of how Plath achieves her current canonical status. Thus, through a combined application of canon theories and bibliographical analysis of Plath’s editions we interweave a other theories and approaches that help us to shed some light into corners of the study of Sylvia Plath’s work that had remained in the background of Plath scholarship.

First of all, we can highlight among our findings the fact that the editions of her major poetic works open the door to a rich perspective of study both in historical and critical terms. Retracing her process of canonization takes us on a journey across the Atlantic and across the decades, from England to the USA, from the past to the present. Tracy Brain’s concept of *midatlanticism* proves to be essential here, as she places Plath in the middle of two literary systems, a unique position that will result in her turning into desired and desirable cultural capital for both English and American critics seeking to claim her figure and her work. Nonetheless, the evidence provided by the paratextual and visual evidence on covers, back covers and flaps proves that Plath was not always regarded as such a valuable addition to the national American literary tradition.

A closer look at the process leading to the composition of *The Colossus* unveils, for instance, Plath’s poetic evolution and her struggles to make a mark in American poetry. During the period in which she tries to complete this collection, she looks up to male literary forefathers and positions herself in clear rivalry with other emerging American female poems of her generation like Adrienne Rich. Also, she will try to put together a manuscript that undergoes many transformations and that—under different titles—she will send out to numerous American publishing houses and literary contest to no avail. Despite her efforts, Plath fails to secure a

publishing contract in the US, thus remaining in literary obscurity. However, soon after moving to England with her then-husband Ted Hughes, her manuscript sparks the interest of James Machin, literary agent at Heinemann. This marks the beginning of her career as a published poet in the British literary system. In the very early first British edition of *The Colossus* by Heinemann, we can see that Plath was presented as a promising new arrival, her transatlantic status highlighted in the inside book flaps. She was, however, far from enjoying the same amount of critical attention as Ted Hughes.

Nevertheless, favourable reviews by the influential critic Al Alvarez provided Plath with early and much-needed support. Seeing in him an important ally for her poetry, Plath aligns herself with the ideas of renovation in the British poetic scene put forward by Alvarez, thus establishing a long-standing association that will pave the way for her later change of literary fortune and the shaping of her authorial image. Such an association will be preserved in the paratextual mosaic of British editions of *The Colossus* from 1967 up to the present day.

In the historical analysis of this and the subsequent editions of *The Colossus* we find that the elements conforming the book are connected to Plath's changing place in the British poetic scene, where critical debates on the new directions for English poetry were raging. A historical approach to the book as an artefact contributes to understanding the presence of some of the leading voices in such debates: Bernard Bergonzi and Al Alvarez. In fact, Alvarez will become a constant paratextual presence in all the editions of this first volume of poems by the prestigious publishing house Faber & Faber from 1967 to 2008.

Applying a transatlantic approach to the analysis shows how the American literary system reacted to Plath's first volume of poems. Despite the fact that her book was published by well-respected publishing house Alfred A. Knopf in a handsome volume, critics were unimpressed by Plath's proposal, which seemed outdated and pale in comparison with the much more in vogue confessional school of poetry. And although bibliographic codes and the material characteristics of this first edition of *The Colossus* aimed at placing Plath in the American literary

map, the book turned out to be a critical and economic disappointment both for Plath and her US publishers. From the perspective of canon studies, this shows Plath's peripheral situation and how her poetry was initially distant from confessionalism, the poetic movement she will later on become identified with. Nevertheless, more recent American editions of *The Colossus* present us with a history retold in such a way that readers' expectations are built around the idea that *The Colossus* will deliver a similar reading experience to *Ariel*: the enticing rhetoric used in the back cover blurbs along with an evocative picture of Plath in the Yorkshire moors conjure up images of the poet as a confessional tragic heroine.

This image—of clear romantic undertones—results from a convergence of critical discourses symbolizing two standpoints and theories about modern poetry in English. After her death and the publication of some of her last poems, powerful critics on opposite sides of the Atlantic such as M.L. Rosenthal and Al Alvarez go head-to-head to define and reclaim Plath as the epitome of their ideas. Plath's increasing relevance goes hand in hand with her gradual identification with a tragic figure, victim of her poetic gift. In the British context, and as early as 1963, Al Alvarez sets the tone of how Plath will be received and interpreted through her epitaph, a memorial radio broadcast on the BBC and later on in his review of *Ariel*, texts that will find their way into the paratextual composition of the book, contributing to the creation of a literary myth that will crystallize fully in the American editions of the book, where Robert Lowell's foreword will determine her authorial image, her identity as a confessional poet and ultimately, her place in the American canon. Since the design and physical aspect of this edition has remained relatively unchanged through the last five decades, Lowell's canonizing voice will influence the way in which generations of readers and critics receive Plath and her poetry.

Plath's authorial image is thus transformed into that of a tragic suicidal poet, an early mythical image that helped to boost the sales of *Ariel* and to establish her reputation as a poet, proving to be a highly profitable marketing device ever-present in the editions of this and other titles by the same author. Over the years, American editions have reinforced this myth by

repeating and perpetuating the discourses that surrounded the figure of Plath after her death in 1963. The origin of some of these discourses can be traced back to British critics and the earliest editions of *Ariel* by the prestigious publishing house Faber & Faber. In clear contrast with the more static design and physical features of American editions, British editions of *Ariel* undergo a remarkable evolution over the years, representing Plath in different and more dynamic ways. The paratextual presence of Al Alvarez, A.E. Dyson, Robert Lowell and Seamus Heaney bears testimony of Plath's canonization and the shaping of her image by male critics and poets in a position of authority. However, more recent editions have redefined Plath's image as a female poet, celebrating her legacy and importance in the tradition of literature by women.

This leads me to another key-aspect of this dissertation: the connection between Plath and feminist criticism. As Marianne Egeland convincingly argues, Plath becomes an *exemplum* for this movement, which contributes greatly to increasing her popularity and centrality during the critical time when the movement is building up its self-defining textual, theoretical and ideological repertoire as well as (re)establishing—or constructing—a tradition of female writers, that had so far been forgotten or ignored. Hailed as a key-figure for the movement, the present study contributes to expanding our knowledge of Plath's almost immediate inclusion in the pantheon of female writers, for which feminist criticism—led, among others, by Sandra Gilbert and Susan Gubar—was unquestionably a driving force during the late 1960s and 1970s, but not the only one behind Plath's entrance in the literary canon. Therefore, this dissertation presents a wider picture of Plath's position in the literary field and her transition from the periphery to the centre, a transition that—through aided by the feminist discourse—is first promoted by male figures of authority in the second half of the 1960s. Sylvia Plath's case study becomes thus paradigmatic of the challenges and difficulties that female writers face when trying to establish themselves in the male-dominated field of 1960s poetry, a period when new talents achieved the publication of their first works mainly thanks to the patronage of well-established male poets and



especially through the visibility attained by winning literary contests and prizes judged mainly by men.

Additionally, the paratextual study of her editions allows us to explore and understand the ways in which female writers and poets are represented in the covers of books, where underlying gender stereotypes still shape the way that women writers and their work are perceived by publishing houses and readers. Moreover, material bibliography and the examining of visual and paratextual discourses help us to better understand deeply rooted gender and cultural associations between women and poetry-writing as reflected in book design. Also, at the confluence of image creation, feminist criticism and *Plath Studies* we find two interesting areas where the contributions of this dissertation can be pointed out. First, the way that Plath creates her own authorial image, mainly through her self-representation in letters to her family. Secondly, the way that male figures like Al Alvarez, Robert Lowell and Ted Hughes represent her, each one of them projecting onto her figure her their own personal conceptions of what the figure of the poet should be. As I have already mentioned, Alvarez and Lowell praise Plath as the epitome of the extremist and the confessional poet respectively, while Ted Hughes plays an even more determining role not only in creating a certain image of Plath as mystic-mythical poet, but also in shaping the destiny of her unpublished body of work after her death.

As the latest trends in *Plath Studies* have shown, it is crucial to study the mutual poetic influence between Hughes and Plath in order to fully understand their *oeuvre*. This dissertation confirms that it is essential to take into account Hughes's role in managing Plath's legacy after her suicide: Hughes's editorial decisions on Plath's manuscripts and his towering paratextual presence in prefaces and forewords over the years are factors that need to be taken into consideration if we are to fully understand her process of canonization.

Moreover, Alvarez, Lowell and Hughes's actions illustrate different aspects of the concept of author in relation to Plath. This approach links my study to the on-going debates on the figure of the author that are part of the landscape of literary theory: Plath's authorial

transformations from the real human author to the author as an idea, as a legal entity and finally as myth. A myth that, as I have already stated, also takes on a commercial dimension in as much as Plath ends up turning into a commodity: her authorial image is bought and sold along with her poetic production, both elements materialized in the physical aspect of the editions of her best-known poetry collections. This idea has important ramifications connecting the present dissertation with central concepts such as the reality of literature—and poetry—as goods to be produced, sold, bought and consumed. The reality of the literary market and its internal dynamics based on the law of offer and demand is present in this analysis, along with ideas derived—once again—from literary theory: the sociology of texts and reception theory. In the second part of this dissertation, readers are shown the background and negotiation processes leading up to the publication of *The Colossus* and *Ariel*, negotiations carried out first by Plath herself and later on by Hughes. Again, this dissertation builds upon the connections between canon theories and the dynamics of the literary market, since Plath's presence in the canon is also derived from her continuous presence in the literary market. By the same token, her canonical status guarantees her permanence and relevance in the literary market, as proven by the many different editions that can be found of her works, and especially of *Ariel*: Plath's value as cultural capital for two different literary systems is linked to her capacity to produce not only symbolic benefits, but also economic profit.

Finally, and in spite of its all-encompassing intention, it should be pointed out here that the scope of this dissertation is limited to *The Colossus* and *Ariel*—poetry works that provide the foundations for Plath's poetic canonization and the establishment of her authorial image—leaving thus ample room for further study. Future lines of research could include the paratextual analysis of editions of other important works of her *corpus* such as *Ariel: The Restored Edition*, *Winter Trees*, *Crossing the Water* and her celebrated *Collected Poems* or her prose works *The Bell Jar* and *Johnny Panic and the Bible of Dreams*, adding new significant findings to the critical conversation around one of the most important female voices in 20<sup>th</sup>-century poetry.

## DISSERTATION SUMMARY

American poet Sylvia Plath (1932-1963) has become not only one of the most popular poets of her generation but also a household name in American literature. In the words of George Steiner “It is fair to say that no group of poems since Dylan Thomas *Death and Entrances* has had as vivid and disturbing an impact on English readers as has *Ariel*”(211). Her poetry, however, has not been the only element capturing readers’ imagination: her name seems to evoke her suicide or the almost-total assimilation of her poetry with her life. As Paul Alexander noted in 1985 “many readers and critics of Sylvia Plath (...) have studied her work in hopes of explaining more completely the facts and details of her personal life and of unearthing in her writing some motives for the way she chose to end it”(xiii). One of the consequences of this is the creation of both a cult and a myth. “The Plath myth”—as many feminist scholars suggest—connects this poet to a lineage of female writers such as Emily Dickinson at the same time it offers a straightforward, easy-to-remember perpetual narrative.

It is the aim of this dissertation to explore Sylvia Plath’s canonization and the creation of her authorial image focusing on how editions of two of her most celebrated works have elaborated, received and reinforced a certain image of the poet, visible in the physical incarnation of her works: in the symbolic spaces of books. Books and editions therefore are considered a place for negotiation subject to change, to transformation, to history. They provide us with a retrospective mirror for the different ways in which Plath has been “marketed” and “codified”/ “re-codified” along the decades. Furthermore, these editions represent an unique opportunity to analyze identity-construction, marketing strategies and different stages of Plath’s canonization ultimately culminating in a re-incarnation of a further mythical figure: the “female poet”. In order to do so, I propose an approach that incorporates the contributions of Material Bibliography. Critical to our proposal is the orientation that G.Thomas Tanselle defines as “a concern with recovering the historical meanings embedded in the design features of books”(1).

The growing interest in these studies in the last third of the century brings new currency to what noted typographer Stanley Morrison defined in 1960 as “the bibliographical revolution”: a growing awareness of the ways in which the physical evidence in books provides a powerful tool for historical investigation and is relevant to reading the texts contained in them” (7).

Another seminal text for our discourse is Gerard Genette’s *Paratexts* (1987). In his own words: “a paratext is what enables a text to become a book and to be offered as such to its readers and, more generally, to the public. More than a boundary or a sealed border the paratext is rather a *threshold*’, a zone between text and off-text, a zone not only of *transition* but also of *transaction*: a privileged place of a pragmatics and strategy, of an influence on the public (...) at the service of a better reception of the text”(2).

Book covers, back-covers, dust-jackets, forewords, introductions, annexes, title and author pages...among other paratexts constitute symbolic places of the projection and reinforcement of an author’s image and value, where textual and visual images converge to *entice* and *move* potential readers to read and thus cross the “vestibule/doorway” into the text but also—and this is important—to take part in another type of *transaction*: buying the book and its material and symbolic contents.

In 2001 Tracy Brain pointed into this direction of research asserting that “the packaging and physical design of any book can never be innocent. Books need to be sold (...) and with Sylvia Plath’s work, these commercial pressures are manifested in unusual ways, and magnified to an unusual degree”(Other Plath 1). Her words seem thus to invite further questions: What are these unusual ways? Other key-questions seem to arise: How do the editions of her works chronicle her raise to literary stardom? What biographic elements are used in the book’s design to attract readers’ attention? How do these editions participate of/depart from the “Plath Myth”? Also, and taking into account Plath’s unique “trans-Atlantic” position, how do editions differ in England and the USA? What different or similar meanings do they convey?

Leading Plath scholar Susan R. Van Dyne has stated that “the critical practices that appear most promising to me are those that reveal how literary texts are illuminated by an enlarging network of other texts in which they are embedded; these methods require that we do not set aside biography, or history, or commercial “packaging” but that we analyse their interrelation (18). My work-in-progress falls into this line of research, adding the rich contributions of Material Bibliography to continue the work on the physical characteristics of Plath’s books carried out, among others, by Tracy Brain in *The Other Sylvia Plath* (2001) or Janet Badia’s study on the politics of reception of Sylvia Plath and Anne Sexton in 2000.

As for the growing importance of the non-textual in Plath studies and the growing critical attention being paid to it, the book *Eye Rhymes: Sylvia Plath’s Art of the Visual* (2007) represents one of the most remarkable examples of in-depth analysis on how the visual (painting, drawings, memorabilia) “shed[s] a new light on Sylvia Plath as an artist, critic, and intellectual and the creative processes she employed throughout her life” as explained in the book introduction (3).

My research partially participates of this premise, although it offers a slightly different perspective: the visual and the textual *in the* “preliminary spaces of books” (Genette’s paratexts) as a way of understanding how Plath has been canonized and historically constructed as an artist, and more importantly as mythical female poet through the physical characteristics of her editions in England and the USA literary markets.

It would be unrealistic to try to present a complete study of all the American and British editions of Plath's work in an effective fashion. Therefore, my proposal in this dissertation is to focus on the two key-texts in Plath’s corpus: *The Colossus* (1960/1962) and *Ariel* (1965/1966). A more limited scope allows us to point at the multiple connections/lines of study between paratextual/textual/visual elements, trans-Atlantic past/present editions, the mythical/the biographical/the literary and ultimately the place of the *female poet* in the canon/literary market.

If we think about canonization, one of the first things that come to our mind are Institutional awards, undoubtedly are one of the clearest signs that an author has achieved canonical status. In Plath's case, the Pulitzer Prize received in 1982 for *The Collected Poems* marked her definite entrance in the Pantheon of American Poets. The symbolic value of this prize was intensified by the fact that it is very rarely awarded posthumously. However, and interestingly enough, the recipient was *a dead female poet* which leads back to questions about the ever-lasting interrelations between “the poetic gift”, “insanity”, “tragedy” and gender explored by Sandra Gilbert and Susan Gubar in *Shakespeare's Sisters: Feminist Essays on Women Poets*.

And this is extremely interesting if we think about how Plath's death marked a turning point in her reception and in the interest that her poems sparked among critics and literary journals. Before committing suicide, Plath had published only one collection of poems and a novel under a pseudonym: *The Bell Jar*. However, this dissertation has limited its scope to Plath's poetry collections. The first one *The Colossus* appeared in England in 1960 and two years later in the US, both publication dates before Plath's death. Therefore, by looking more deeply into *The Colossus* we can obtain a much better idea of Plath's reception, her authorial image and the place she occupied in the English and American literary fields before her death took place in 1963. In contrast, Ariel—Plath's most celebrated collection of poems—was published after her death, thus providing us with an opportunity to research the way in which her image as author was transformed, as a myth grew around her name, and how her path into the literary canon was paved by a collection of poems that seemed to take critics and readers by the storm.

In fact, since her death in 1963, Sylvia Plath's work has been subject of continuous scholarly attention. The biographical, mythical, psychoanalytical, feminist, and historical approaches that developed during the 1960s-1980s have culminated in the present moment of *Renaissance*. Current directions of research have recovered and incorporated archival and textual materials, visual arts and the mutual influence between Plath and Hughes's writings into the on-going critical conversation.

The present dissertation follows these directions, as it is articulated around the central idea that the editions of her works are historical constructs and powerful vehicles for meaning where the textual and the non-textual inter-relate in a dynamic fashion. As I will argue, by adopting a visual/paratextual approach to study the material characteristics of her editions we can trace back Plath's different representations and her canonization through the features appearing in the symbolic spaces of books. In other words, editions resemble the changing patterns that result from the movement of different textual and visual elements in the publishing kaleidoscope.

In order to carry out this analysis it is critical to *think comparatively* on many levels. First of all, by going beyond the boundaries of the written text to explore the relations established between visual and textual elements in the liminal spaces of books. Secondly, by taking into account the connection of literary studies with other disciplines such as graphic design or marketing: the editions of Plath's works show her *commodification*, as her poetry is bought and sold in different packaging. Thirdly, by recovering what D.F McKenzie called "the sociology of texts". Finally, we need to think trans-nationally or, in this case, trans-Atlantically. Consequently, this dissertation falls within the intersection of two clearly defined, complementary directions of study. On the one hand, the latest directions in Plath studies that combine historical and visual perspectives along with the analysis of material and archival sources. On the other hand, Pierre Bourdieu's theory of The Literary Field and the orientation of Material Bibliography research defined by Thomas Tanselle as "a concern with recovering the historical meanings embedded in the design features of books".

Thus, taking as a research object the aforementioned Plath's volumes of poems, we will carry out a study to show how the physical forms of books have meaning. In other words, how the way that texts have appeared in the market along the years is meaningful and deserves further critical attention due to the paratextual information they present and preserve. In the pages of this dissertation we have developed an analysis that encompasses the textual, the paratextual and

the extra-textual to shed some light on how the physical characteristics of the texts in the market—the editions—influence the canonization, reception and image-formation of Sylvia Plath from the 1960s to the present day.

In order to do so, this dissertation is divided in two parts containing four chapters each. The first part is devoted to the theoretical framework necessary to carry out the analysis, which will take place in the second part. Therefore, the first part of this dissertation is divided in four chapters. The first chapter presents an overview of the state of the question, a review of literature that gives us a clear overview of the history and evolution of Plath studies from the earliest biographical approaches and the theories of extremist art and confessional poetry to the present day. This way, our proposal for research finds its context and the preceding scholars that have laid the foundation for our study. Our proposal thus takes full meaning in the bigger context of the already existing bibliography and different theoretical approaches to Plath's work. In this general view of the Plath's studies we present the different stages in the development of the field up to the present and most recent contributions that connect with our proposal: the interest on the material aspects of Plath's work, the archival evidence, the focus on the visual and, especially the mutual influence of Sylvia Plath and Ted Hughes.

Then, in the second chapter is for the main theories that we apply to our research. It is divided in five big sections that correspond to the theoretical framework: canon theories, feminist criticism, the concept of the author—especially Barthes and Foucault—material bibliography and the key-concept of paratext by Gerard Genette. The third chapter is the shortest one and we use it to justify our corpus of study: the two poetry collections *The Colossus* y *Ariel* from the 1960s to the present. The methodology that we used is that of a chronological and comparative analysis of the material and paratextual elements of these editions in the British and American contexts. After that, we looked into Plath's unique transatlantic position, her double presence in the British and American literary scene, so as to show the different poetic trends of the times and how Plath partakes of them in order to understand her position in the poetic



geography of the 20<sup>th</sup> century. A position that, as we showed in chapter four, is connected to her identification with the extremist art, confessionalism and feminism. This way we establish a smooth connection with the second part of the dissertation that contains the in-depth analysis of editions. Again, it is divided in four chapters. The first one—chapter five—is titled “The way to *The Colossus* (1955-1960) reconstructs the long process of composition of Plath’s first volume of poems: the changes in the manuscript, the different titles. In short, it recreates Plath’s poetic evolution and her struggles to make a mark in American poetry. During the period in which she tries to complete this collection, she looks up to male literary forefathers and positions herself in clear rivalry with other emerging American female poems of her generation like Adrienne Rich. Also, she will try to put together a manuscript that undergoes many transformations and that—under different titles—she will send out to numerous American publishing houses and literary contest to no avail. Then, shortly after settling down in England, Plath manages to sign a contract with Heinemann to publish her first volume of poems in the UK. After taking a brief look at the proofs of the volume, we look at the first British edition of *The Colossus*, by William Heinemann. We examine the critical reception of the volume, so important for Plath as she is trying to establish herself as a relevant poetic voice in England.

The publication of *The Colossus* in 1960 marks the beginning of her career as a published poet in the British literary system. In the very early first British edition of *The Colossus* by Heinemann, we can see that Plath was presented as a promising new arrival, her transatlantic status highlighted in the inside book flaps. Favourable reviews by the influential critic Al Alvarez provided Plath with early and much-needed support. Seeing in him an important ally for her poetry, Plath aligns herself with the ideas of renovation in the British poetic scene put forward by Alvarez, thus establishing a long-standing association that will pave the way for her later change of literary fortune and the shaping of her authorial image. Such an association will be preserved in the paratextual mosaic of British editions of *The Colossus* from 1967 up to the present day.

In the historical analysis of this and the subsequent editions of *The Colossus* we find that the elements conforming the book are connected to Plath's changing place in the British poetic scene, where critical debates on the new directions for English poetry were raging. A historical approach to the book as an artefact contributes to understanding the presence of some of the leading voices in such debates: Bernard Bergonzi and Al Alvarez. In fact, Alvarez will become a constant paratextual presence in all the editions of this first volume of poems by the prestigious publishing house Faber & Faber from 1967 to 2008.

As for American editions, Plath is required by her American agent to drop some of the poems that were more reminiscent of the influence of Theodore Roethke, and Plath agrees to do so, even though this omissions affect the poetic arc of her book. In fact, Plath manages to keep two of the most important poems of the sequence "Poem for a Birthday", but she is well-aware that the sacrifice of the text will be worth it, as her first collection of poems will finally be published in her homeland. However, despite the fact that her book was published by well-respected publishing house Alfred A. Knopf in a handsome volume, critics were unimpressed by Plath's proposal, which seemed outdated and pale in comparison with the much more in vogue confessional school of poetry. And although bibliographic codes and the material characteristics of this first edition of *The Colossus* aimed at placing Plath in the American literary map, the book turned out to be a critical and economic disappointment both for Plath and her US publishers. From the perspective of canon studies, this shows Plath's peripheral situation and how her poetry was initially distant from confessionalism, the poetic movement she will later on become identified with. Nevertheless, more recent American editions of *The Colossus* present us with a history retold in such a way that readers' expectations are built around the idea that *The Colossus* will deliver a similar reading experience to *Ariel*: the enticing rhetoric used in the back cover blurbs along with an evocative picture of Plath in the Yorkshire moors conjure up images of the poet as a tragic heroine.

Chapters seven and eight in the dissertation are the longest by far. This is not surprising if we consider that we are dealing with the most important title of Plath's corpus and the book where her literary reputation rests. First of all, I tried to reconstruct the process of creation of the volume in the chapter seven: "After Ariel's Footsteps", and I divided this chapter into four different places, places where Plath lived during the time when she was writing her new collection of poems and also going through a difficult personal situation. In this chapter we can see how Plath places all her creative energies into poetry writing and how she feels confident that she is—in fact—writing the best poems of her life.

She will arrange the best of her last poems into a collection and place them in a black folder. Nevertheless, the collection that will be published after her death will not correspond to the original arrangement in the folder. I explain in detail this situation at the beginning of chapter eight. And, after analysing the different explanations that Hughes gives in different moments of his life to justify his decision to alter Plath's manuscript I explain my decision to use Hughes's version of *Ariel* for my dissertation. Even though this version of *Ariel* is the result of Hughes's it presents a more richly woven paratextual tapestry resulting from its forty-six year circulation in the market. Now one of the best-selling poetry books in the 20<sup>th</sup> century, it has enjoyed nine different editions in Britain and two very similar ones in the US. This leads us to the key questions that articulate my proposal: how has this version of *Ariel* been differently reincarnated throughout its history? What can be learnt from the visual and paratextual narratives they display? How do these narratives differ in both sides of the Atlantic?

But before *Ariel* is actually published, I present in my dissertation an overview of how Plath's image as a victim of her artistic gift is formed as early as 1963, with Ted Hughes and Al Alvarez capitalizing on Plath's at the same time as they place her works on the market. She becomes one of the most popular poets of the moment, with literary magazines now accepting and publishing poems that they had previously rejected. Ted Hughes is fully in charge of managing Plath's legacy, but Alvarez emerges as the self-appointed expert in interpreting her

works. Amid a great expectation, the first edition of *Ariel* appears in the market. In fact *Ariel* was Plath's formal presentation as a member of Faber's celebrated list of poets, its publication hailed as "a major literary event" in newspapers and literary journals of the time. Given these two factors, how does this first edition reflect Plath as a female poet and what does it tell us about her already-forming myth?

Regarding visual representations of gender, nothing in the front cover design by Berthold Wolpe *reflects—or refers to*—the fact that we are about to read poems written by a woman. This cover is devised to send a different message to readers, namely that these poems were written by a Faber poet. In other words, the physical characteristics of this book reflect the *literary genre* and the *signature design*, the *identity* of the publisher. As Joseph Connolly explains: "A slim volume of poetry was accorded the supreme imprimatur only if it was jacketed in blocks and rules of often clashing colours, and held together by the wonder and boldness of Abertus or Wolpe's own brush lettering". Hence, Plath's volume epitomizes the "The Faber look", its cover a *deceivingly* simple combination of blocks of primary colours and choice of typography. Therefore, Wolpe's achievement is double: the strategies he used convey a visual uniqueness to the volume at the same time as he makes it immediately identifiable as a Faber book for readers. In the back cover, the publishing house endorsement becomes even more evident, now in the form of a list of authors from Faber's celebrated catalogue, namely, the result of their *investment* in *cultural capital*. In addition to this, it constitutes a canon, a place of value and prestige, where Fabers' already established writers appear along with the new generation of promising new talents. Interestingly, it is also a heavily gendered space: only five women figure in it, Sylvia Plath being one of them. Hence, Plath's canonization in England occurs also in the paratextual spaces of a book, within a textual representation of Faber's literary map.

Plath become thus one of Faber's most admired and prized authors. Over the years, subsequent editions of *Ariel* are published. I would like to mention here just the two editions that I consider slightly more relevant than the others for they connect with the idea of

representing women writers in book covers and the key-idea of the dissertation: that forms have meaning, that the physical aspect of the books contributes to the Plath's canonization and representation.

The second British edition I will discuss is the 1983 paperback, resulting from the *design revolution* undergone by Faber & Faber between 1980-1989. Although paperbacks of *Ariel*, largely based on Wolpe's 1965 design, had been in the market approximately from 1968 to 1981, in 1983 its physical aspect was renovated. Behind this *change* was Pentagram, a specialized design company who would not only create Faber's iconic logo/colophon, but also help establish a new visual identity for their books.

Regarding the illustration chosen by Pentagram for *Ariel*—a vase of tulips—it evokes the long tradition of representing female authors and her work through *natural/floral motifs or patterns*. However, readers familiar with *Ariel*—and even those who have merely browsed its contents page—will realize that the illustration refers to the poem titled “Tulips”. Thus, they do *see* the link of the visual/paratextual with the textual. In contrast, those readers—probably more numerous—unaware of the existence of the poem will interpret the cover through the widely accepted cultural convention of associating *the female poet* with flowers. This raises another essential question: can *Ariel* editions escape the double trap of presenting its author as either a tragic victim of her “poetic gift” or a highly feminized flower-poet? More generally, how are works by male and female poets (Hughes/Plath?) differently gendered in book design?

We find the same design pattern in subsequent editions in 1999 and 2006, however, there is a significant change in the 2010 edition of the volume. This is the latest 2010 hardback edition, published as part of the “Poetry First Collection” in May of that year. Faber's senior designer Miriam Rosenbloom was in charge of this series and of the main design concept and colours, although the illustration of each volume was the creation of a hand-picked artist.

For *Ariel*, Rosenbloom chose British printmaker Sarah Young, whose interpretation of Plath's poetic universe in *Ariel* is a mesmerizing cover, where *poetic images* meet *visual images*,

turning the book into a work of art. Looking deeper into this illustration we can see that the poetic night landscape it depicts is built on key imagery evoked in Plath's poetry. The multiple metaphors and poem allusions to the moon, trees—specially Yew trees—the sea, the night, flowers or bees, among other symbols, are used as inspiration to translate *Ariel* into images

This exquisite edition reflects Plath's canonical position through its *bibliographical codes*: quality of the materials, hardback format, or design among others. In other words, this type of editions is reserved for literary works or authors considered valuable for the community. This value is reinforced in the 2013 and 2015 editions, which celebrate Plath not just as a Faber poet, but also a modern classic. And it should also be noticed that the 2015 edition represents Plath in the female literary tradition through the use of paratextual female voices that have completely replaced the masculine authority that characterized Faber's first edition.

As far as the American editions are concerned, I start the chapter with a detailed analysis of the mail exchange between publishing houses regarding *Ariel* as a very sought-after manuscript. And while it was expected by everyone that Knopf would publish *Ariel* in the US—especially after having published *The Colossus*—the process of negotiation between Judith Jones and Ted Hughes is long and hard, and finally it becomes impossible to agree on the economic terms for the publication. In this letter exchange it becomes apparent that literature is a commodity and that there is a very serious business behind publishing poetry. The reality of literature in the market is perfectly illustrated here, and it also helps us to understand the reasons why it is precisely Harper & Row who finally publishes *Ariel* in the US. Regarding this edition, Fascinatingly, *Ariel* editions in the US have remained almost unaltered for 33 years, with the exception of making the hardback to paperback transition in 1975. Obviously, the absence of changes is just as important as their presence and just as worth researching.

It is difficult to find a document as critical for Plath's *mythopoiesis* and for the reception of her work as the first American edition of *Ariel* in 1966. As evidence of their shared historical moment, this edition has points of contact with the first British edition of 1965. For instance, the

design of their covers is based on lettering and both editions incorporate blurbs by A.E Dyson and Al Alvarez. More importantly, they share a common critical discourse that conforms an overarching mythic narration from Britain to the US. In other words, the first American edition of *Ariel* not only echoes the associations between poetry/death/myth used by British critics: it intensifies it and embeds it inside a richer and more elaborated double discourse of canonization and mythification.

The front cover resembles a white canvas but showing only lettering and textual elements. American illustrator Ellen Raskin proposes a title design based on the combination of effects on bold black capital black letters to maximize visual impact. In addition to this, the calculated layout of the textual elements at the bottom of the cover and the use of similar typography establishes the *key association* between Sylvia Plath and Robert Lowell. Despite the use of a dividing line and different colour choice, it is clear that both names are linked typographically, poetically and symbolically. However, this happens *only* in the American market and it is a major indicator of the different literary maps across the ocean and of how Plath comes to occupy a position in both. Hence, if in the UK Plath is a Faber Poet, in the US she is—through her connection with Lowell and Anne Sexton—included in the list of “confessional” poets.

Without a doubt, Lowell’s foreword has become an essential document in Plath’s studies. In fact, so relevant and influential that the first lines of his introduction have *always* been featured in American editions: first in the front cover from 1966 to 1999 and then in the back cover from 1999 to the present day. Inseparable from her myth, his words prove to have *timeless defining power*, his *canonizing authority* deriving from his status as Pulitzer Prize winner (1946), and his double role as confessional poet and Plath’s once teacher. For him these poems are deeply transformative “Sylvia Plath becomes herself, something imaginary, newly, wildly and subtly created...” but ultimately lethal, for “these poems are playing Russian Roulette with six cartridges in the cylinder”. As a result of this poetry Plath becomes “a great classical heroine”.

In contrast with British editions, which evolve from *the textual to the visual*, US editions remain a *textual polyphony* of voices. Voices that will retain their canonizing and image formatting power even today, when editions of Plath's *Ariel* in the US still maintain some of these paratexts—like Lowell's foreword or A.E. Dyson's opinion of Plath. In fact, the latest American edition of *Ariel* contains a brief biography that reinforces Plath's mythical status from the very book, as a vehicle of canonization and mythification.



## BIBLIOGRAFÍA

### I. OBRAS DE SYLVIA PLATH

#### *Ediciones británicas*

*Ariel*. London: Faber & Faber, 1965.

---. London: Faber & Faber, 1968.

---. London: Faber & Faber, 1972.

---. London: Faber & Faber, 1983.

---. London: Faber & Faber, 1999.

---. London: Faber & Faber, 2001.

---. London: Faber & Faber, 2006.

---. London: Faber & Faber, 2010.

---. London: Faber & Faber, 2013.

---. London: Faber & Faber, 2015.

*The Colossus*. London: Heinemann, 1960.

---. London: Faber & Faber, 1968.

---. London: Faber & Faber, 1972.

---. London: Faber & Faber, 1987.

---. London: Faber & Faber, 2008.

#### *Ediciones americanas*<sup>756</sup>

*Ariel*. New York: Harper & Row Publishers, 1966. (*Hardback*)

---. New York: Harper & Row Publishers, 1966. (*Paperback*)

---. New York: Harper & Row Publishers. Perennial Library, 1975.

---

<sup>756</sup> Las múltiples reimpressiones de *Ariel* no muestran la fecha de publicación, con la única excepción de las que se señalan en la bibliografía.

---. New York: HarperPerennial. Modern Classics, 1999.

*The Colossus*. New York: Alfred A. Knopf, 1962.

---. New York: Vintage Books, 1968.

---. New York: Vintage International, 1998.

#### *Otras obras*

*Ariel: The Restored Edition*. London: Faber & Faber, 2004.

*The Bed Book*. London: Faber & Faber, 1976.

*The Bell Jar*. London: Heinemann, 1963.

*Collected Poems*. London: Faber & Faber, 1981.

*Crossing the Water*. London: Faber & Faber, 1971.

*The It-Doesn't - Matter Suit*. London: Faber & Faber, 1996.

*Johnny Panic and the Bible of Dreams*. London: Faber & Faber, 1977.

*Poems: Chosen by Carol Ann Duffy*. London: Faber & Faber, 2012.

*Selected Poems*. London: Faber & Faber, 2002.

*Sylvia Plath: Drawings*. London: Faber & Faber, 2013.

*Sylvia Plath: Poems Selected by Ted Hughes*. London: Faber & Faber, 2000.

*Winter Trees*. London: Faber & Faber, 1971.

## II. OBRAS CITADAS

Aird, Eileen. "‘Poem for a Birthday’ to ‘Three Women’: Development in the Poetry of Sylvia Plath." *Critical Quarterly* 21.4 (1979): 63-72.

---. *Sylvia Plath: The Woman and the Work*. New York: Harper & Row, 1973.

Alexander, Paul. *Ariel Ascending: Writings About Sylvia Plath*. New York: Harper & Row, 1985.

---. *Rough Magic: A Biography of Sylvia Plath*. New York: Da Capo Press, 1999.

Allen, Donald. *The New American Poetry 1945-1960*. New York: Grove Press, 1960.

- Alter, R. and Frank Kermode, eds. *The Literary Guide to the Bible*. Cambridge: U of Massachussets P, 1987.
- Austern, Lynda Phyllis, and Inna Naroditskaya, eds. *Music of the Sirens*. Bloomington: Indiana UP, 2006.
- Alvarez, Al. *Beyond All This Fiddle: Essays 1955-1967*. New York: Random House, 1969.
- . *The New Poetry*. London: Penguin Books, 1966.
- . *The New Poetry*. London: Penguin Books, 1962.
- . *The Savage God: A Study of Suicide*. New York: Random House, 1971.
- Anderson, Robert. *Little Fugue: A Novel*. New York: Ballantine Books, 2004.
- Annas, Pamela J. *A Disturbance in Mirrors: The Poetry of Sylvia Plath*. Baltimore: The Johns Hopkins UP, 1988.
- . "The Self in the World: Social Context of Sylvia Plath's Last Poems." *Women Studies* 7.1 (1980): 171-83.
- Auden, W.H, ed. *The Criterion Book of Modern American Verse*. New York: Criterion Books, 1956.
- Axelrod, Steven Gould, ed. *The Critical Response to Robert Lowell*. Westport: Greenwood Press, 1999.
- . "The Mirror and the Shadow: Plath's Poetics of Self-Doubt." *Contemporary Literature* 26.3 (1985): 286-301.
- . "Plath and torture: cultural contexts of Plath's imagery of the Holocaust." Bailey and Brain 67- 87.
- . "The Poetry of Sylvia Plath." Gill, *Cambridge Companion* 73-89.
- . *Sylvia Plath: The Wound and the Cure of Words*. Baltimore: The Johns Hopkins UP, 1990.
- Badia, Janet. "The Bell Jar and Other Prose" Gill, *Cambridge Companion* 124-138.
- . *Private Detail, Public Spectacle: Sylvia Plath and Anne Sexton's Confessional Poetics and the Politics of Reception*. Diss. Ohio University Press, 2000.

- . *Sylvia Plath and the Mythology of Women Readers*. Amherst and Boston: U of Massachusetts Press, 2011.
- Badia, Janet, and Jennifer Phegley, eds. *Reading Women: Literary Figures and Cultural Icons from The Victorian Age to the Present*. Toronto, Buffalo, London: U of Toronto P, 2005.
- Baines, Phil. *Penguin by Design: A Cover Story 1935-2005*. London: Allen Lane, 2005.
- Baines, Phil, and Andrew Haslam. *Type & Typography*. London: Laurence King Publishing, 2005.
- Bailey, Sally, and Tracy Brain, eds. *Representing Sylvia Plath*. Cambridge: CUP, 2011.
- Bailey, Sally. "Sylvia Plath and the Costume of Femininity" Connor and Bailey 183-204.
- Balser, Diana. *Sisterhood and Solidarity: Feminism and Labour in Modern Times*. Philadelphia: Temple UP, 1984.
- Baker, H.A. "The Promised Body: Reflections on Canon in Afro-American Context." *Poetics Today* 9.2 (1988): 339-356.
- Barker, Nicholas. *Form and Meaning in the History of the Book*. London: British Library, 1990.
- Barthes, Roland. *Le Bruissement de la langue: Essais Critiques IV*. Paris: Seuil, 1986.
- . "The Death of the Author." Simon 1466-1470.
- Bassnet, Susan. *Comparative Literature: A Critical Introduction*. Hoboken: Wiley, 1993.
- . *Sylvia Plath*. Hampshire: MacMillan, 1987.
- . *Sylvia Plath: An Introduction to the Poetry*. London: Palgrave Macmillan, 2005.
- Beach, Christopher. *The Cambridge Introduction to Twentieth-Century American Poetry*. Cambridge: Cambridge UP, 2003.
- Beauvoir, Simone de. *Le Deuxième Sexe* 1949. New York: Vintage Books, 2011.
- Becker, Jillian. *Giving Up: The Last Days of Sylvia Plath*. New York: NY St. Martins, 2003.
- Bennet, Andrew, and Nicholas Royle. *An Introduction to Literature, Criticism and Theory*. London: Routledge, 2009.
- Bennet, Paula. *My Life: A Loaded Gun. Female Creativity and Feminist Poetics*. Boston: Beacon Press, 1986.

- Bernardelli, Andrea. "The Concept of Intertextuality Thirty Years On: 1967-1997." *Versus* 77-78 (1997): 3-22.
- Bernikow, Louise. *The World Split Open: Women Poets 1552-1950*. New York: Vintage Books, 1974.
- Bigsby, C.W.E, and Howard Temperley. *A New Introduction to American Studies*. Harlow & New York: Pearson Longman, 2006.
- Blayne, Peter W.M. *The First Folio of Shakespeare*. Washington D.C: Folger Shakespeare Library, 1991.
- Bloom, Harold, ed. *Bloom's Guides: Sylvia Plath's The Bell Jar*. New York: Chelsea House Publishers, 2009.
- , ed. *Bloom's Major Poets. Sylvia Plath: Comprehensive Research and Study Guide*. New York: Chelsea House Publishers, 2001.
- , ed. *Modern Critical Views: Sylvia Plath*. New York: Chelsea House Publishers, 1989.
- , ed. *Modern Critical Views: Sylvia Plath*. New York: Chelsea House Publishers, 2007.
- . *The Western Canon: The Books and the School of the Ages*. New York: Riverhead Books, 1994.
- Bornstein, George. *Material Modernism: The Politics of the Page*. Cambridge: CUP, 2001.
- , ed. *Representing Modernist Texts: Editing as Interpretation*. Ann Arbor: U of Michigan P. 1991.
- Bourdieu, Pierre. *La Distinction: Critique sociale du jugement*. Paris: Les Editions de minuit, 1979.
- . "Le marché des biens symboliques." *L'Année Sociologique* 22 (1971): 49-126.
- . "La production de la croyance (contribution à une économie des biens symboliques)." *Actes de la recherche en sciences sociales* 13.1 (1971): 3-43.
- . *Les Règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*. Paris: Seuil, 1992.
- Bowers, Fred. *On Editing Shakespeare and the Elizabethan Dramatists*. Philadelphia: University of Pennsylvania Library, 1955.
- . *Principles of Bibliographical Description*. New York: Russel & Russel, 1949.
- . "Shakespeare's Text and the Bibliographical Method." *Studies in Bibliography* 6 (1954): 71-91.

- , ed. *Studies in Bibliography*. Charlottesville: Virginia UP, 1990.
- . *Textual and Literary Criticism*. Cambridge: CUP, 1959.
- Bowman, Catherine. *The Plath Cabinet*. New York: Four Way Books, 2009.
- Boyanowsky, Ehor. *Savage Gods, Silver Ghosts: In the Wild with Ted Hughes*. Vancouver: Douglas & McIntyre, 2012.
- Boyer, Marilyn. "The Disabled Female Body as a Metaphor of Language in Sylvia Plath's *The Bell Jar*." *Women's Studies* 33 (2004): 199-223.
- Bradley, Jerry. *The Movement: British Poets of the 1950s*. New York: Twayne (1993).
- Braidotti, Rosi, Ewa Charkiewicz, Sabine Hausler, and Saskia Wieringa. *The Environment and Sustainable Development: Towards a Theoretical Synthesis*. London and New Jersey: Zed Books, 1994.
- Brain, Tracy. "Dangerous Confessions: The Problem of Reading Sylvia Plath Biographically." Gill, *Modern Confessional* 11-32.
- . "Fictionalizing Sylvia Plath." Bayley and Brain, 183-202.
- . "Hughes and Feminism." Gifford 94-106.
- . "'Or Shall I bring you the Sound of Poisons?' *Silent Spring* and Sylvia Plath." Kerridge and Sammells 146-164.
- . "Sylvia Plath's Letters and Journals." Gill, *Cambridge Companion* 139-155.
- . *The Other Sylvia Plath*. Harlow: Longman, 2001.
- . "Unstable Manuscripts: The indeterminacy of the Plath canon" Helle, *Unravelling* 17-38.
- . "'Your Puddle-Jumping Daughter': Sylvia Plath's Midatlanticism." *English* 47 (1998): 17-39.
- Brennan, Claire, ed. *The Poetry of Sylvia Plath*. Cambridge: Icon Books, 2000.
- Breslin, James E.B. *From Modern to Contemporary: American Poetry 1945-1985*. Chicago: Chicago UP, 1985.
- Bringhurst, Robert. *The Elements of Typographic Style*. Vancouver: Hartley & Marks Publishers, 1992.

- Britzolakis, Christina. "Conversation amongst the Ruins: Plath and de Chirico." Connor and Bailey 167-182.
- . *Sylvia Plath and the Theatre of Mourning*. Oxford: Clarendon Press, 1999.
- Broe, Mary Lynn. *Protean Poetic: The Poetry of Sylvia Plath*. Columbia: U of Missouri P, 1980.
- Bronfren, Elisabeth. *Sylvia Plath: Writers and their Work*. London: Northcote Press, 1998.
- Brooks, Cleanth. *The Well-Wrought Urn: Studies in the Structure of Poetry*. New York: Reynald and Hitchcock, 1947.
- Brown, Cedric, and Arthur F. Marotti, eds. *Texts and Cultural Change in Early Modern England* New York: St. Martin's, 1997.
- Brown, Joan L. "Women Writers in Spanish Literary History: Past, Present and Future." *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos* 14.3 (1990): 553-60.
- Brown, LaVonne A., and Jerry W. Ward, eds. *Redefining American Literary History*. New York: MLA, 1990.
- Bruce-Novoa, J. "Canonical and Non-Canonical Text: A Chicano Case Study." Brown and Ward 234-69.
- Bryfonski, Dedria. *Depression in Sylvia Plath's The Bell Jar*. Farmington Hills: Greenhaven Press, 2012.
- Bullen, David. "How designers work" Hendel 91-104.
- Bundtzen, Lynda K. "Mourning Eurydice: Ted Hughes as Orpheus in *Birthday Letters*." *Journal of Modern Literature* 23.3-4 (2000): 455-469.
- . *The Other Ariel*. Amherst: U of Massachusetts Press, 2001.
- . *Plath's Incarnations: Woman and the Creative Process*. Ann Arbor: U of Michigan P, 1983.
- . "Plath and Psychoanalysis: Uncertain Truths." Gill, *Cambridge Companion* 36-51.
- . "Poetic Arson and Sylvia Plath's 'Burning the Letters.'" Helle *Unravelling* 237-256.
- Butscher, Edward. *Sylvia Plath: Method and Madness*. New York: The Seabury Press, 1976.
- , ed. *Sylvia Plath: The Woman and the Work*. New York: Dood, Mead & Company, 1977.

- Calvino, Italo. *Por qué leer los clásicos*. Barcelona: Tusquets, 1995.
- Carrere, Alberto. *Retórica Tipográfica. Cuadernos de imagen y reflexión* 8. Valencia: Editorial UPV, 2009.
- Chafetz, Janet Saltzman, and Anthony Gary Dworkin. *Female's Revolt: Women's Movement in World and Historical Perspective*. Totowa, NJ: Rowman & Allanheld, 1986.
- Chartier, Roger. "Meaningful Forms". *Liber* 1 (1989): 8-9.
- . *The Culture of Print: Power and the Uses of Print in Early Modern Europe*. Princeton: Princeton UP, 1987.
- . *The Cultural Uses of Print in Early Modern France*. Princeton: Princeton UP, 1987.
- Chesler, Phyllis. *Women and Madness*. New York: Doubleday and Company, 1972.
- Christodoulides, Nephie. *Out of the Cradle Endlessly Rocking: Motherhood in the Work of Sylvia Plath*. Rodopi: Cousterous New Series, 2005.
- Churchwell, Sarah. "Ted Hughes and the *Corpus* of Sylvia Plath." *Criticism* 15.1 (1998): 99-132.
- . "Your Sentence was Mine Too: Reading Sylvia Plath in Ted Hughes's *Birthday Letters*." Stone and Thompson 260-287.
- Ciardi, John. *Mid-Century American Poets*. New York: Twayne, 1950.
- Ciobanu, Elena. *Sylvia Plath's Poetry: The Metamorphosis of the Poetic Self*. Iasi: Casa Editorială Demiurg, 2009.
- Cixous, Hélène. *La Jeune Née*. Paris: UGE, 1975.
- . "Le Rire de la Méduse" *L'Arc* 61 (1975): 39-54.
- . "Le Sexe ou la tête?" *Les Cahiers du GRIF* 13 (1976): 5-15.
- Clark, Heather. *The Grief of Influence: Sylvia Plath & Ted Hughes*. Oxford: Oxford UP, 2011.
- . "Tracking the Thought-Fox: Sylvia Plath's Revision of Ted Hughes." *Journal of Modern Literature* 28.2 (2005): 100-12.
- Connel, Elaine. *Sylvia Plath: Killing the Angel in the House*. West Yorkshire: Penine Pens, 1993.
- Connolly, Joseph. *Faber & Faber: Eighty Years of Book Cover Design*. London: Faber & Faber, 2009.



- Connors, Kathleen, y Sally Bayley, eds. *Eye Rhymes: Sylvia Plath's art of the Visual*. Oxford: Oxford UP, 2007.
- Connors, Kathleen. "Living Color: The Interactive Arts of Sylvia Plath" Connors and Bailey 4-144.
- Conquest, Robert, ed. *New Lines*. London: MacMillan, 1956.
- . *New Lines 2*. London: MacMillan, 1963.
- Corrigan, Sylvia Robinson. "Sylvia Plath: A New Feminist Approach." *Aphra* 1 (1970): 16-23.
- Costley, Ron. "How designers work" *Hendel* 105-126.
- Cott, Nancy F. *The Grounding of Modern Feminism*. New Haven: Yale UP, 1985.
- Cox, C.B. and A.R. Jones. "After the Tranquilized Fifties: Notes on Sylvia Plath and James Baldwin". *Critical Quarterly* 6.2 (Summer 1964): 107-123.
- Crowther, Gail, and Peter K. Steinberg. "These Ghostly Archives." *Plath Profiles* 3 (2009): 183-208.
- Curry, Renée R. *White Women Writing White: H.D., Elizabeth Bishop, Sylvia Plath, and Whiteness*. Connecticut: Greenwood, 2000.
- Curtius, E.R. *Literatura Europea y Edad Media Latina*. Ciudad de Méjico: Fondo de Cultura Económica, 1955.
- Davis, Alex. "Hughes and his critics" *Gifford* 162-78.
- Davison, Peter, ed. *The Book Encompassed: Studies in Twentieth-Century Bibliography*. Cambridge: Cambridge UP, 1992.
- . *The Fading Smile: Poets in Boston from Robert Lowell to Sylvia Plath*. New York: Knopf, 1994.
- Decker, Sharon D. *I Have a Self to Recover: Sylvia Plath's Ariel*. Ann Arbor: University of Michigan P, 1980.
- Dobbs, Jeaninne. "Viciousness in the Kitchen: Sylvia Plath's Domestic Poetry." *Modern Language Studies* 7 (1977): 11- 25.
- Dodsworth, Martin, ed. *The Survival of Poetry: A Contemporary Survey*. London: Faber & Faber, 1970.

- Donovan, Josephine. "Sexual Politics in Sylvia Plath's Short Stories." *Minnesota Review* 4 (1973): 150-57.
- Doordan, Dennis P. ed. *Design History: An Anthology*. Boston: MIT Press, 1996.
- Doran, Rachael. "Female—or Feminist: The Tension of Duality in Sylvia Plath." *Transition* 1.2 (1977-78): 45-57.
- Drew, Ned y Paul Sternberger. *By its Cover: Modern American Book Cover Design*. New York: Princeton Architectural P, 2005.
- Dutton, "The Birth of the Author" Brown and Marotti 153-179.
- Easthope, Anthony. "Reading the Poetry of Sylvia Plath." *English* 43.177 (1994): 223-35.
- Egeland, Marianne. *Claiming Sylvia Plath: The Poet as Exemplary Figure*. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing, 2013.
- Eliot T.S. *On Poetry and Poets*. New York: Farrar, Straus and Cudahy, 1957.
- Ellmann, Amy. *Thinking About Women*. London: Virago Press, 1968.
- Endres, Kathleen L., and Therese L. Lueck. *Women's Periodicals in the United States: Consumer Magazines*. Westport: Greenwood Press, 1995.
- Even-Zohar, Itamar. "Culture Planning and Cultural Resistance in the Making and Maintaining of Entities." *Sun Yat-Sen Journal of Humanities* 14 (2002): 45-52.
- . "Culture Planning and the Market: Making and Maintaining Socio-Semiotic Entities." *Darmouth Colloquium: The Making of Culture*. Darmouth College. 22-27 July 1994.
- . "Factors and Dependencies in Culture: A Revised Outline for Polysystem Culture Research." *Canadian Review of Comparative Literature* 24.1 (1997): 15-34.
- . "La función de la literatura en la creación de las naciones de Europa." Villanueva 357-77.
- . "The Making of Cultural Repertoire and the Role of Transfer." *Target* 9.2 (1997): 355-63.
- . *Papers in Historical Poetics*. Tel Aviv: University Publishing Projects, 1976.
- . *Polysystem Studies*. *Poetics Today* 11.1. Durham: Duke UP, 1990.

- . "The Quest for Laws and Its Implications for the Future of the Science of Literature." Vadja and Riesz 75-79.
- Fausser, Annegret. "Rheinsirenen: Lorelei and other Rhine Maidens." Austern and Naroditskaya 250-272.
- Feinstein, Elaine. *Ted Hughes: The Life of a Poet*. New York: W. W. Norton & Company, 2001.
- Ferreter, Luke. *Sylvia Plath's Fiction: A Critical Study*. Edinburgh: Edinburgh UP, 2012.
- Fokkema, D.W. "Comparative Literature and the Problem of Canon Formation." *Canadian Review of Comparative Literature* 23.1 (1996): 51-66.
- . "The Canon as Instrument for Problem Solving." Riesz, Boerner and Scholz 245-54.
- . "Changing the Canon: A Systems Theoretical Approach." Ibsch, Schram and Steen 363-69.
- . "Research or Criticism? A Note on the Canon Debate" *Comparative Criticism* 15 (1993): 261-9.
- . "The Systems-Theoretical Perspective in Literary Studies: Arguments for a Problem-Oriented Approach." *Canadian Review of Comparative Literature* 24.1 (1997): 178-184.
- Ford, Karen Jackson. *Gender and the Poetics of Excess: Moments of Brocade*. Jackson: U of Mississippi P, 1997.
- Foucault, Michel. *Dits et Écrits 1954-1988*. Paris: Gallimard, 1994.
- . "What is an author?" Simon 1622- 1636.
- Fowler, Alistair. "Genre and the Literary Canon." *New Literary History* 11 (1979): 97-119.
- Fraistat, Neil, ed. *Poems in their Place: The Intertextuality and Order of Poetic Collections*. Chapel Hill: U of North Carolina P, 1986.
- Friedan, Betty. *The Feminine Mystique*. 1963. New York: Norton, 2001.
- Gammage, Nick. *The Epic Poise: A Celebration of Ted Hughes*. London, Faber & Faber: 1991.
- Gary, Leonard. "'The Woman is Perfected: Her Dead Body Wears the Smile of Accomplishment': Sylvia Plath and *Mademoiselle* Magazine." *College Literature* 19.2 (1992): 60-82.

- Genette, Gérard. *Figures I*. Paris: Editions du Seuil, 1966.
- . *Figures II*. Paris: Seuil, 1969.
- . *Figures III*. Paris: Seuil, 1972.
- . *Introduction à l'architexte*. Paris: Seuil, 1979.
- . *Palimpsestes: La littérature au second degré*. Paris: Seuil, 1992.
- . *Paratexts: Thresholds of Interpretation*. Cambridge: CUP, 1997.
- . *Seuils*. Paris: Seuil, 1987.
- . ed. *Esthétique et Poétique*. Paris: Seuil, 1992.
- Genette, Gérard, Tzvetan Todorov, eds. *Poétique du récit*. Paris: Seuil, 1977.
- Gilbert, Sandra. "A Fine, White-Flying Myth: Confessions of a Plath Addict." *The Massachusetts Review* 19.3 (1978): 585-603.
- . "In Yeats's House: The Death and Resurrection of Sylvia Plath." Wagner-Martin, *Critical Essays* 204-221.
- Gilbert, Sandra M. y Susan Gubar. *The Madwoman in the Attic: The Woman Writer and the Nineteenth-Century Literary Imagination*. New Haven and London: Yale UP, 1979.
- , eds. *No Man's Land: The Place of the Woman Writer in the Twentieth Century*. Vol. 1. *The War of the Worlds*. New Haven and London: Yale UP, 1988.
- , eds. *No Man's Land: The Place of the Woman Writer in the Twentieth Century*. Vol. 2. *Sexchanges*. New Haven and London: Yale UP, 1991.
- , eds. *No Man's Land: The Place of the Woman Writer in the Twentieth Century*. Vol. 3. *Letters from the Front*. New Haven and London: Yale UP, 1994.
- , comp. *The Norton Anthology of Literature by Women. The Traditions in English*. 2<sup>nd</sup> Edition. New York: W.W. Norton & Company, 1996.
- , eds. *Shakespeare's Sisters: Feminist Essays on Women Poets*. London: Indiana UP, 1979.
- Gill, Jo, ed. *The Cambridge Companion to Sylvia Plath*. Cambridge: Cambridge UP, 2006.
- . *The Cambridge Introduction to Sylvia Plath*. Cambridge: Cambridge UP, 2008.

- . "The Colossus and Crossing the Water." Jill, *Cambridge Companion* 90-106.
- . "Ted Hughes and Sylvia Plath" Gifford 53-66.
- . "Your Story. My Story: Confessional Writing and the case of Birthday Letters." Jill, *Confessional Writing*, 67-83.
- , ed. *Modern Confessional Writing: New Critical Essays*. New York: Routledge, 2006.
- Ginsberg, Allen. *Howl and Other Poems*. San Francisco: City Lights Pocket Bookshop, 1956.
- Giuliani, Luigi, Herman Brinkman, Geert Lernout and Marita Mathisen, eds. *Variants 5: Texts in Multiple Versions. Histories of Editions*. European Society for Textual Scholarship (2008).
- Graves, Robert. *The White Goddess: A Historical Grammar of Poetic Myth*. 1948. 2<sup>nd</sup> ed. New York: Farrar, Straus and Giroux, 1975.
- Green, Germaine. *The Female Eunuch*. London: MacGibbon & Kee, 1970.
- Gregory, Elizabeth. "Confessing the Body: Plath, Sexton, Berryman, Lowell, Ginsberg and the gendered poetics of the 'real'." Gill, *Modern Confessional*, 33-49.
- Guifford, Terry, ed. *The Cambridge Companion to Ted Hughes*. Cambridge: CUP, 2011.
- Guillén, Claudio. *Entre lo uno y lo diverso: Introducción a la literatura comparada*. Barcelona: Crítica, 1985.
- . *Literature as System: Essays Toward the Theory of Literary History*. Princeton: Princeton UP, 1971.
- Guillory, John. *Cultural Capital: The Problem of Literary Canon Formation*. Chicago and London: U of Chicago P, 1993.
- Guttenberg, Barnett. "Plath's Cosmology and the House of Yeats." Lane, *New Views* 138-152.
- Hagstrom, Jack W.C. "From James Merrill's Dogs to the Alfred A. Knopf Borzoi Devices" *Bibliographical Society of America*.
- Hall, Carole King Bernard. *God's Lioness: The Poetry of Sylvia Plath*. Diss. Brown University, 1973.
- . *Sylvia Plath*. New York: Twayne, 1978.
- . *Sylvia Plath, Revised*. New York: Twayne, 1998.

- Hall, Donald. *Contemporary American Poetry*. London: Penguin Books, 1962.
- Hall, Donald, Robert Pack, and Louis Simpson. *New Poets of England and America*. New York: Meridian Books, 1957.
- Hardy, Barbara. "The Poetry of Sylvia Plath: Enlargement or Derangement." *Dodsworth* 164-187.
- . "The Poetry of Sylvia Plath." *Roe* 209-28.
- Harris, Natalie. "The New Life in American Poetry: The Child as Mother of the Poet." *The Centennial Review* 31.3 (1987): 240-254.
- Harris, Wendell V. "Canonicity" *PMLA* 106 (1991): 110-21.
- Hayman, Ronald. *The Death and Life of Sylvia Plath*. New York: Birch Lane, 1991.
- Heaney, Seamus. *The Government of the Tongue: The 1986 T. S. Eliot Memorial Lectures and Other Critical Writings*. London: Faber & Faber, 1988.
- Helle, Anita. "Reading the Paratexts of Sylvia Plath's Unabridged Journals." *Plath Profiles* 3 (2010): 94-106. Web. Accedido el 4.10. 2012.
- . "Reading Plath's Photographs: In and Out of the Museum" Helle, *Unravelling Archive* 182-210.
- Helle, Anita, ed. *The Unravelling Archive: Essays on Sylvia Plath*. Ann Arbor: U of Michigan Press, 2007.
- Hemphill, Stephanie. *Your Own: A Verse Portrait of Sylvia Plath*. New York: Alfred A. Knopf, 2008.
- Hendel, Richard. *On Book Design*. New Haven & London: Yale UP, 1998.
- Hill Collins, Patricia. *Black Feminist Thought: Knowledge, Consciousness and the Politics of Empowerment*. Boston: Unwin Hyman, 1990.
- Hinmann, Charlton. "Cast-Off Copy of the First Folio of Shakespeare." *Shakespeare Quarterly* 6 (1955): 259-273.
- . *The Printing and Proof Reading of the First Folio of Shakespeare*. Oxford: Clarendon Press, 1963.

- Hodnick, Gina. "Early Public Representations of Sylvia Plath: An Analysis of the Sylvia Plath issue of *The Review*." *Plath Profiles* 3 (2010): 259-72.
- Hoffman, Nancy Jo. "Reading Women's Poetry: The Meaning and Our Lives." *College English* 34 (1972): 48-62.
- Holbrook. *Sylvia Plath: Poetry and Existence*. London: Athlone Press, 1976.
- Homberger, Eric. *A Chronological Checklist of the Periodical Publications of Sylvia Plath*. Exeter: University of Exeter, 1970.
- Horowitz, Daniel. *Betty Friedan and the Making of the Feminine Mystique: The American Left, The Cold War and Modern Feminism*. Amherst: U of Massachusetts P, 1998.
- Howard, Richard. *Alone with America: Essays in the Art of Poetry in The United States since 1950*. New York: Atheneum, 1969.
- Howard-Hill, T.H. *Compositors B and E in the Shakespeare First Folio and Some Recent Studies*. Columbia: SC, 1976.
- Howe, Irving. "The Plath Celebration: A Partial Dissent." Bloom, *Modern Critical* 5-15.
- Hugh, J. Luke. "The publishing of Byron's *Don Juan*" *PMLA* 80 (1965): 199-209.
- Hughes, Frieda. Foreword. *Ariel: The Restored Edition*. By Sylvia Plath. London, Faber & Faber: 2004.
- . Introduction. *Sylvia Plath Drawings*. London: Faber & Faber, 2013.
- Hughes, Ted. *Birthday Letters*. London: Faber & Faber, 1998.
- . *Cave Birds*. London: Faber & Faber, 1978.
- . "The Chronological Order of Sylvia Plath's Poems." Newman 187-195.
- . "Collecting Sylvia Plath" Hughes, *Winter Pollen* 170-176.
- . *Crow*. London: Faber & Faber, 1970.
- . "The Evolution of 'Sheep in Fog'" Hughes, *Winter Pollen* 191-211.
- . Introduction. *Collected Poems*. By Sylvia Plath. London: Faber & Faber, 1981.
- , ed. *A Choice of Emily Dickinson's Verse*. London: Faber & Faber, 1968.

- . *Hawk in the Rain*. London: Faber & Faber, 1957.
- . Introduction. *The Journals of Sylvia Plath*. Eds. Frances Mcullough and Ted Hughes. New York: Ballantine, 1983.
- . *Lupercal*. London: Faber & Faber, 1960.
- . "Publishing Sylvia Plath" Hughes, *Winter Pollen* 163-169.
- . "Sylvia Plath: *Ariel*" Hughes, *Winter Pollen* 161-162.
- . "Sylvia Plath and Her Journals." Hughes, *Winter Pollen* 177-90.
- . *Winter Pollen: Occasional Prose*. London: Faber & Faber, 1994.
- Hull, Gloria T. "Black Women Poets from Wheatley to Walker." *Black American Literature Forum* 19.3 (1975).
- . "Rewriting Afro American Literature: A Case for Black Women Writers" Rosent and Leonard 99-109.
- Hull, Gloria T., Patricia Bell Scott, and Barbara Smith. *All the Women Are White, All the Blacks Are Men, But Some of Us Are Brave: Black Women's Studies*. New York: Feminist Press, 1992.
- Humphries, Rolfe. *New Poems by American Poets*. New York: Ballantine Books, 1953.
- Hunter, Diana. "Sylvia Plath's Men in Black." *European Journal of Women's Studies* 12.45 (2005): 45-60.
- Hunter Steiner, Nancy. *A Closer Look at Ariel: A Memory of Sylvia Plath*. New York: Harper's Magazine Press, 1974.
- Huws, Daniel. *Memories of Ted Hughes*. London: Five Leaves Press, 2010.
- Ibsch, Elrud, Dick Schram, and Gerard Steen, eds. *Empirical Studies of Literature: Proceedings of the Second IGEL-Conference, Amsterdam 1989*. Amsterda: Rodopi, 1989.
- Iglesias Santos, Montserrat, ed. *Teoría de los Polisistemas*. Madrid: Arco Libros, 1999.
- Jaidka, Manju. *Confession and Beyond: The Poetry of Sylvia Plath*. India: Arun Publishing House, 1992.
- Jinghua, Fan. "Sylvia Plath's Visual Poetics" Connor and Bailey 205-222.



- Johnson, Thomas. *The Poems of Emily Dickinson*. Cambridge, Mass: Belknap Press of Harvard UP, 1955.
- , ed. *The Complete Poems of Emily Dickinson*. Boston: Little Brown and Company, 1960.
- Juhasz, Suzanne. *Naked and Fiery Forms. Modern American Poetry by Women: A New Tradition*. New York: Harper & Row, 1976.
- Kaplan, Cora. *Salt and Bitter and Good. Three Centuries of English and American Women Poets*. New York and London: Paddington Press Ltd, 1975.
- Kendall, Tim. *Sylvia Plath: A Critical Study*. London: Faber & Faber, 2001.
- Kermode, Frank. "The Canon" Kermode and Alter 600-610.
- . *The Classic: Literary Images of Permanence and Change*. New York: The Viking Press, 1975.
- . "Institutional Control of Interpretation." *Salmagundi* 43 (1979): 72-86.
- Kerridge, Richard and Neil Sammers, eds. *Writing the Environment: Ecocriticism and Literature*. London & New York: Zed Books Ltd, 1998.
- Kirk, Connie Ann. *Sylvia Plath: A Biography*. New York: Prometheus Books, 2009.
- Koppelman, Susan, ed. *Images of Women in Fiction: Feminist Perspectives*. Bowling Green: Bowling Green UP, 1972.
- Kroll, Judith. *Chapters in a Mythology: The Poetry of Sylvia Plath*. London and New York: Random House, 1972.
- Kukil, Karen, ed. *The Journals of Sylvia Plath: 1950-1962*. London: Faber & Faber, 2000.
- Kumar, Virendra. *Sylvia Plath: The Poetry of Self*. New Delhi: Radha Publications, 1988.
- Laing, R. D. *The Divided Self: An Existential Study in Sanity and Madness*. 3<sup>rd</sup> ed. London: Tavistock, 1960.
- Lane, Gary, ed. *Sylvia Plath. New Views on the Poetry*. Baltimore and London: Johns Hopkins UP, 1979.
- Lane, Gary and Maria Stevens. *Sylvia Plath: A Bibliography*. Metuchen, NJ: Scarecrow Press, 1978.

- Lanser Sniader, Susan. "Beyond the Bell Jar: Women Students of the 1970s." *The Radical Teacher* 6 (1977): 41-44.
- Lant, Kathleen Margaret. "The Big Strip-Tease: Female Bodies and Male Power in the Poetry of Sylvia Plath." *Contemporary Literature* 34.4 (1993): 620-69.
- Lauter, Paul. *Canons and Contexts*. New York and Oxford: OUP, 1991.
- Leader, Zachary. *The Movement Reconsidered: Essays on Larkin, Amis, Gunn, Davie and their contemporaries*. Oxford: OUP, 2011.
- Lehrer, Sylvia. *The Dialectics of Art and Life: A Portrait of Sylvia Plath as Woman and Poet*. Salzburg: Institut für Anglistik und Amerikanistik, 1985.
- Lerner, Laurence. "What is Confessional Poetry?" *Critical Quarterly* 29.2 (1987): 46-66.
- Lotman, Yuri. "The content and structure of the concept of 'literature.'" *PTL: A Journal for Descriptive Poetics and Theory of Literature* 1.2 (1976): 339-356.
- . *Cultura y explosión* Barcelona: Gedisa, 1998.
- . "Culture and Information." *Dispositio: Revista Hispánica de Semiótica Literaria* 1.3 (1976): 213-215.
- . "The Dynamic Model of a Semiotic System." *Semiotica* 21.3 (1977): 193-210.
- . "On the semiosphere." *Sign Systems Studies* 33.1 (2005): 215-239.
- . "Sobre el papel de los factores causales en la historia de la cultura." *Discurso* 8 (1993): 91-102.
- . "Sobre el papel de los factores causales en la evolución literaria." *Discurso* 8 (1989): 91-100.
- . *The Structure of the Artistic Text*. Ann Arbor: University of Michigan P, 1977.
- Lowell, Robert. Foreword. *Ariel*. By Sylvia Plath. New York: Harper & Row, 1966.
- . *For the Union Dead*. New York: Farrar, Straus and Cudahy, 1964. Print
- . *Life Studies*. New York: Farrar, Straus and Cudahy, 1959.
- Lucie-Smith, Edward. *British Poetry Since 1945*. London: Penguin Books, 1970.
- Luhmann, Niklas. *Introducción a la teoría de sistemas*. Méjico: Universidad Iberoamericana, 1996.
- Malcolm, Janet. *The Silent Woman: Sylvia Plath and Ted Hughes*. New York: Vintage Books, 1995.

- Manners, Marilyn. "The Doxies of Daughterhood: Plath, Cixous and the Father." *Comparative Literature* 48.2 (1996): 150-171.
- Markey, Janice. *A Journey into the Red Eye: Sylvia Plath's Poetry, a Critique*. London: The Women's Press, 1993.
- . *A New Tradition? The Poetry of Sylvia Plath, Anne Sexton and Adrienne Rich*. Ann Arbor: The University of Michigan P, 1988.
- Martín Castillejos, Ana. "All by Myself I am a Huge Camelia: Paisajes en la vida y obra de Sylvia Plath." Tesis doctoral. Universidad de Alcalá de Henares, 2000.
- Max, Stanley M. "The 'Golden Canon' of book-page construction: proving the proportions geometrically." *Journal of Mathematics and the Arts* 4.3 (2010): 137-141.
- Mazzaro, Jerome. "Sylvia Plath and the Cycles of History." Lane, *New Views* 218-240.
- McCann, Janet, ed. *Critical Insights: The Bell Jar*. Hackensack: Salem Press, 2012.
- McGann, Jerome. *Byron and Romanticism*. Cambridge: CUP, 2002.
- . *A Critique of Modern Textual Criticism*. Chicago: U of Chicago P, 1983.
- . *The Textual Condition*. Princeton: U of Princeton P, 1991.
- McGee, Micki. *Yaddo: Making American Culture*. New York: Columbia UP, 2008.
- McKenzie, D.F. *Bibliography and the Sociology of Texts*. Cambridge: CUP, 1999.
- . *Making Meaning: Printers of the Mind and Other Essays*. Amherst: U of Massachusetts P, 2002.
- McPherson, Pat. *Reflecting on The Bell Jar*. New York: Routledge, 1991.
- Medlar, Grace. *The Lost Papers of Sylvia Plath*. CreateSpace: 2009.
- Melander, Ingrid. *The Poetry of Sylvia Plath: A Study of Themes*. Stockoholm: Almqvist & Wiksell, 1972.
- Meyerowitz, Joanne Jay. *Not June Cleaver: Women and Gender in Post-War America 1945-1960*. Philadelphia: Temple UP, 1994.
- Middlebrook, Diane. "Creative Partnerships: Sources for 'The Rabbit Catcher'" Helle, *Unravelling* 254-267.

- . *Her Husband. Hughes and Plath: A Marriage*. New York: Viking Penguin, 2003.
- . "Plath, Hughes and Three Caryatids" Connor and Bayley 158-166.
- . "The Poetry of Sylvia Plath and Ted Hughes: Call and Response." Gill, *Cambridge Companion* 156-171.
- Miller, Kate. *Sexual Politics*. Urbana: University of Illinois P, 1970.
- Miller, Lucasta. *The Brontë Myth*. New York. Anchor Books, 2001.
- Moers, Ellen. *Literary Women*. London: The Women's Press, 1978.
- Moi, Toril. *Sexual / Textual Politics: Feminist Literary Theory*. London: Methuen & Co, 1985.
- Montefiore, Jan. *Feminism and Poetry: Language, Experience and Identity in Women's Writing*. Durham: Duke UP, 1987.
- Morgan, Robin. *Sisterhood is Powerful: an anthology of writings from the women's liberation movement*. New York: Random House, 1970.
- Morrison, Blake. *The Movement: English Poetry and Fiction of the 1950s*. Oxford: OUP, 1986.
- Moses, Kate. "Sylvia Plath's Voice Anotated" Helle, *Unravelling* 89- 117.
- . *Wintering: A Novel of Sylvia Plath*. London: Sceptre, 2003.
- Myer, Lucas. *An Essential Self: Ted Hughes and Sylvia Plath*. Nottingham: Five Leaves Publications, 2011.
- Narbeshuer, Lisa. *Confessing Cultures: Politics and the Self in the Poetry of Sylvia Plath*. Victoria B.C: ELS Editions, 2009.
- . "The Poetics of Torture: The Spectacle of Sylvia Plath's Poetry." *Canadian Review of American Studies* 34.2 (2004): 185-203.
- Nelson, Deborah. "Plath, History and Politics." Gill, *Cambridge Companion* 21-35.
- . *Pursuing Privacy in Cold War America*. New York: Columbia UP, 2002.
- Nervaux-Gavoty, Laure. "Coming to terms with colour: Plath's visual aesthetic" Bailey and Brain 110-128.
- Newman, Charles, ed. *The Art of Sylvia Plath*. London: Faber & Faber, 1970.

- . "Candour is the Only Wile: The Art of Sylvia Plath." *The Art of Sylvia Plath* 21-68.
- Nims, John Frederick. "The Poetry of Sylvia Plath: A Technical Analysis." Newman 136-152.
- Novales Pérez, Marta. *Tell Me My Name: Language and Gender in the Poetry of Sylvia Plath, Adrienne Rich and Anne Sexton*. Tesis Doctoral. Universidad de Barcelona, 1993.
- . "'I am the Androgine': Reflections on Gender and Language in the Poetry of Sylvia Plath, Anne Sexton and Adrienne Rich." *Miscelanea. A Journal of English and American Studies* 13 (1992): 121-138.
- Oates, Carol Joyce. "The Death Throes of Romanticism: The Poetry of Sylvia Plath." Butscher, *Woman and Work* 207-224.
- Oberg, Arthur K. *Modern American Lyric—Lowell, Berryman, Creeley and Plath*. New Brunswick: Rutgers UP, 1978.
- . "Sylvia Plath and the new decadence" Butscher, *Woman and the Work* 177-189.
- Ónega, Susana. "Structuralism and narrative poetics" Waugh 259-279.
- Orr, Peter, ed. *The Poet Speaks: Interviews with Contemporary Poets Conducted by Hillary Morrish, Peter Orr, John Press and Ian Scott-Kilvert*. London: Routledge, 1966.
- Ostriker, Alicia Susan. "The Americanization of Sylvia Plath." Wagner-Martin, *Critical Essays* 97-109.
- . *Stealing the Language: The Emergence of Women's Poetry in America*. London: The Women's Press, 1986.
- . *Writing like a Woman*. Ann Arbor: University of Michigan P, 1983.
- Pâtea, Viorica. *Entre el mito y la realidad: Aproximación a la obra poética de Sylvia Plath*. Salamanca: Publicaciones Universidad de Salamanca, 1989.
- . "Influencias pictóricas en la obra de Sylvia Plath." *Atlantis* 9 (1987): 123-133.
- Parker, Hershell. *Flawed Texts and Verbal Icons: Literary Authority in American Fiction*. Evanston: Northwestern UP, 1984.
- Peel, Robin. "The Political Education of Sylvia Plath" Helle, *Unravelling Archive* 39-64.

- . *Writing Back: Sylvia Plath and Cold War America*. Madison: Fairleigh Dickinson UP, 2002.
- Perloff, Marjorie. "Angst and Animism in the Poetry of Sylvia Plath." Wagner-Martin, *Critical Essays* 109- 124.
- . *Poetic License: Essays on Modernist and Postmodernist Lyric*. Evanston: Northwestern University P, 1990.
- . "On the Road to *Ariel*: Sylvia Plath's Transitional Poems." *Iowa Review* 4 (1973): 94-110.
- . "Sylvia Plath's Sivvy Poems: A Portrait of the Poet as Daughter." Lane, *New Views* 155-78.
- . "The Two *Ariels*: The (Re) Making of Sylvia Plath Canon." *The American Poetry Review* 13.6 (1984): 10-18.
- Phillips, Robert. "The Dark Funnel: A Reading of Sylvia Plath." Butscher, *Woman and Work* 186-205.
- Pineda, Victoria. "La edición de textos con redacciones multiples." *Bulletin Hispanique* 107.2 (2005): 485-518.
- Pollack, Vivian R. "Moore, Plath and 'The Literary Life.'" *American Literary History* 17.1 (2005): 97-117.
- Pollard, Alfred W. *Catalogue of Books Printed in the XVth Century Now in the British Museum*. London: British Museum, 1908.
- . *Shakespeare Folios and Quartos: A Study in the Bibliography of Shakespeare's Plays 1594-1685*. London: Methuen and Company, 1909.
- Powers, Alan. *Front Cover: Great Book Jacket and Cover Design*. London: Mitchell Beazley, 2001.
- Pozuelo Yvancos, Jose M<sup>a</sup> y Rosa M<sup>a</sup> Adrada Sánchez. *Teoría del Canon y Literatura Española*. Madrid: Cátedra, 2000.
- Ramakrishnana, E.V. *Crisis and Confessions: Studies in the Poetry of Theodore Roethke, Robert Lowell and Sylvia Plath*. Delhi: Chanakya Publications, 1988.
- Ramanan, Moha. *The Movement: A Study of Contemporary Poetic Tradition*. Delhi: B.R. Publishing Corporation, 1989.

- Ransom, John Crowe. *The New Criticism*. Norfolk: New Directions, 1941.
- . *The World's Body*. Baton Rouge: Louisiana State UP, 1968.
- Reeves, James. *Selected Poems of Emily Dickinson*. London: Heinemann, 1959.
- Reid, Christopher, ed. *Letters of Ted Hughes*. London: Faber & Faber, 2007.
- Rich, Adrienne. *A Change of World*. New Heaven: Yale UP, 1951.
- . *The Diamond Cutters and Other Poems*. New York: Harper, 1955.
- . *Diving into the Wreck*. New York: Norton, 1973.
- . *On Lies, Secret and Silences: Selected Prose 1966-1978*. New York: Norton, 1979.
- Riesz, Janos, Peter Boerner, and Bernard Scholz. *Sensus Communis: Contemporary Trends in Comparative Literature*. Tübingen: Gunter Narr Verlag, 1986.
- Roberts, Neil. "Class, war and the Laureateship" Gifford 150-161.
- . *Ted Hughes: A Literary Life*. London: Palgrave MacMillan, 2009.
- Robinson, Lillian S. "Treason our text: Feminist challenges to the literary canon." *Tulsa Studies in Women's Literature* 2.1 (1983): 83-98.
- Roe, Sue, ed. *Women Reading Women's Writing*. Brighton: Harvester, 1987.
- Roethke, Theodore. *Words for the Wind*. Garden City, New York: Doubleday, 1958.
- Rogers, Katharine M. *The Troublesome Helpmate: A History of Misogyny in Literature*. Seattle: U of Washington P. 1966.
- Rollyson, Carl. *American Isis: The Life and Art of Sylvia Plath*. New York: St. Martin Press, 2013.
- Rose, Jacqueline. *The Haunting of Sylvia Plath*. London: Virago Press, 1991.
- . *On Not Being Able to Sleep. Psychoanalysis and the Modern World*. Princeton: Princeton UP, 2003.
- Rose, Mark. *Authors and Owners. The Invention of Copyright*. Cambridge: Harvard UP, 1993.
- Rosenblatt, Jon. *Sylvia Plath: The Poetry of Initiation*. Chapel Hill: The University of North Carolina P, 1979.
- Rosent, Robert C, and Leonard Vogt, eds. *Politics of Education: Essays from Radical Teacher*. Albany: State University of New York Press, 1990.

- Rosenthal, M.L. *The Modern Poets: A Critical Introduction*. Oxford and New York: OUP, 1964.
- . *The New Poets: American and British Poets Since World War II*. New York: Oxford UP, 1967.
- . "Sylvia Plath and Confessional Poetry." Newman 69-76.
- Ruiz, Elisa. *Hacia una tipología de la escritura*. Madrid: Pirámide, 1992.
- Sagar, Keith. *The Art of Ted Hughes*. Cambridge: Cambridge UP, 1975.
- . *The Laughter of Foxes: A Study of Ted Hughes*. Liverpool: Liverpool UP, 2000.
- Saldivar, Toni. *Sylvia Plath: Confessing the Fictive Self*. New York: Peter Lang, 1992.
- Schmidt, Siegfried J. "A Systems-oriented Approach to Literary Studies." *Canadian Review of Comparative Literature* 24.1 (1997): 119-36.
- Schober Plath, Aurelia, ed. *Letters Home by Sylvia Plath. Correspondence 1950-1963*. New York: Harper & Row, 1975.
- Schulman, Grace. "Sylvia Plath and Yaddo" Alexander, *Ariel Ascending* 165-177.
- Sexton, Anne. *To Bedlam and Part Way Back*. Boston: Houghton Mifflin, 1960.
- . *Live or Die*. Boston: Houghton Mifflin, 1967.
- . *All My Pretty Ones*. Boston: Houghton Mifflin, 1962.
- Shillingsburgh, Peter. *From Guttenberg to Google: Electronic Representations of Literary Texts*. Cambridge: CUP, 2006.
- . "How Literary Works Exist." *Digital Humanities Quarterly* 3.3 (2009). Web. 13 mayo 2013.
- Showalter, Ellen. *A Literature of Their Own: from Charlotte Brontë to Doris Lessing*. London: Virago Press, 1978.
- Sigmund, Elizabeth and Gail Crowther. *Sylvia Plath in Devon: A Year's Turning*. Oxford: Fonthill Media, 2015.
- Simon, Peter, ed. *The Norton Anthology of Theory and Criticism*. New York: W.W. Norton & Company, 2001.
- Simpson, Louis. *Studies of Dylan Thomas, Allen Ginsberg and Sylvia Plath*. London: The Macmillan Press, 1979.



- Sinfield, Alan. *Literature, Politics and Culture in Postwar Britain*. Oxford: Blackwell, 1989.
- Smith, Barbara. "Toward a Black Feminist Criticism." *All the Women Are White* 157-75.
- Smith, Pamela. "Architectonics: Sylvia Plath's *Colossus*." Butscher, *Woman and Work* 111-124.
- Smith, Stan. *Inviolable Voice: History and 20<sup>th</sup> Century Poetry*. Dublin: Gill and MacMillan Humanities Press, 1982.
- Spacks, Patricia Meyers. *The Female Imagination*. New York: Alfred A. Knopf, 1975.
- Steine, George. "Dying is an art." Newman 211-218.
- Steinberg, Peter K. *Great Writers: Sylvia Plath*. Philadelphia: Chelsea House Publishers, 2004.
- . Foreword. *The Spoken Word: Sylvia Plath*. British Library: British Library Sound Archive, CD, 2010.
- Steiner, Nancy Hunter. *A Closer Look at Ariel: A Memory of Sylvia Plath*. New York: Harper's Magazine Press, 1973.
- Stevenson, Anne. *Bitter Fame: A Life of Sylvia Plath*. 2<sup>nd</sup> ed. New York: Penguin, 1990.
- Stone, Marjorie, and Judith Thompson, eds. *Literary Couplings: Writing Couples, Collaborators and the Construction of Authorship*. Madison: U of Wisconsin P, 2006.
- Strangeways, Al. "The Boot in the Face: The Problem of Holocaust in the Poetry of Sylvia Plath". *Contemporary Literature* 37 (1996): 370-90.
- . *Sylvia Plath: The Shaping of Shadows*. Madison: Fairleigh Dickinson UP, 1998.
- Stroter Hudson, Sandra. "How designers work" Hendel 145-152.
- Sullà, Enric, ed. *El canon literario*. Madrid: Arco Libros, 1998.
- Tanselle, G.Thomas. *Bibliographical Analysis: A Historical Introduction*. Cambridge: CUP, 2009.
- . "Textual Criticism and Literary Sociology." Bowers, *Studies in Bibliography* 83-143.
- Tebbel, John. *Between Covers: The Rise and Transformation of American Book Publishing*. New York & Oxford: OUP, 1987.
- Tennant, Emma. *The Ballad of Sylvia and Ted*. Edinburgh: Mainstream Publishers, 2001.
- Tolan, Fiona. "Feminisms" Waugh 319- 338.

- Trip, Anna. "Saying 'I': Sylvia Plath as Tragic Author or Feminist Text?" *Cultural Review* 5.3 (1994): 253-263.
- Tschichold, Jan. *La forma del libro*. Milano: Sylvestre Bonnard, 2003.
- Tzvetan, Todorov. *Grammaire du Decameron*. Paris: Mouton, 1969.
- Uroff, Margaret Dickie. "Sylvia Plath on Motherhood." *The Midwest Quarterly* 15 (1973): 70-90.
- . "Sylvia Plath's Narrative Strategies." Wagner-Martin, *Critical Essays* 170-182.
- . *Sylvia Plath and Ted Hughes*. Urbana: University of Illinois P, 1979.
- Van Dyne, Susan R. "Fuelling the Phoenix Fire: The Manuscripts of Sylvia Plath." Bloom, *Critical Views* 133-48.
- . "'More Terrible Than She Ever Was': The Manuscripts of Sylvia Plath's Bee Poems." Wagner-Martin, *Critical Essays* 154- 170.
- . "The Problem of Biography." Gill, *Cambridge Companion* 3-20.
- . *Revising Life: Sylvia Plath's Ariel Poems*. Chapel Hill: U of North Carolina P, 1993.
- Vadja G.M, and J. Riesz, eds. *The Future of Literary Scholarship*. Frankfurt: Peter Lang, 1986.
- Vandendorpe, Christian. *Del Papiro al Hipertexto: Ensayo sobre las mutaciones del texto y la lectura*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica de Argentina, 2003.
- Vendler, Helen. *Coming of Age as a Poet: Milton, Keats, Eliot, Plath*. Cambridge: Harvard UP, 2003.
- Villanueva, Darío, ed. *Avances en teoría de la literatura*. Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela, 1994.
- Viñas Piquer, David. *Historia de la crítica literaria*. Barcelona: Ariel, 2002.
- Wagner, Erica. *Ariel's Gift: Ted Hughes, Sylvia Plath and the Story of Birthday Letters*. London: Faber & Faber, 2000.
- Wagner-Martin, Linda. "Plath's *The Bell Jar* as Female 'Bildungsroman.'" *Women's Studies: An Interdisciplinary Journal* 12.1 (1986): 55-68-
- . ed. *Critical Essays on Sylvia Plath*. Boston: G. K. Hall & Company, 1984.
- . "Plath and Contemporary American Poetry." Gill, *Cambridge Companion* 52-62.

- . "Plath's 'Ladies' Home Journal' Syndrome." *Journal of American Culture* 7 (1984): 32-8.
- . *Sylvia Plath: A Biography*. London: Chatto & Windus Limited, 1988.
- . *Sylvia Plath: A Literary Life*. Hampshire and New York: Palgrave MacMillan, 2003.
- . *Sylvia Plath: The Critical Heritage*. London and New York: Routledge, 1988.
- , *The Bell Jar: A Novel of the Fifties*. New York: Twayne, 1992.
- Walker, Alice. *Textual Problems of the First Folio*. Cambridge: CUP, 1953.
- Walter Scott, Anita. "How designers work" *Hendel* 165-176.
- Warren, Robert Penn and Cleanth Brooks. *Understanding Poetry: An Anthology for College Students*.  
New York: Henry Hold and Company, 1938.
- Waugh, Patricia. *Literary Theory and Criticism*. Oxford: OUP, 2006.
- Williams Proctor William y Craig S. Abbot. *An Introduction to Bibliographic and Textual Studies*. New  
York: MLA, 1999.
- Willoughby, Edwin Elliott. *The Printing of the First Folio of Shakespeare*. Oxford: OUP, 1932.
- Wilson, Andrew. *Mad Girl's Love Song*. London: Simon & Schuster, 2013.
- Winder, Elizabeth. *Pain, Parties, Work: Sylvia Plath in New York, Summer 1953*. New York:  
HarperCollins, 2013.
- Wood, David John. *The Critical Study of the Birth Imagery of Sylvia Plath*, Lewiston: Edwin Mellen  
Press, 1992.
- Woolf, Virginia. *A Room of One's Own*. 1928. London: Penguin Books, 2004.
- Wooten, William. "'That Alchemical Power': The Literary Relation of Al Alvarez and Sylvia  
Plath." *The Cambridge Quarterly* 39.3 (2010): 217-236.
- . "Fifty Years On: The Triumph of the Penguin Modern Poets" *TLS* 25 April. 2012. Web. 26  
enero 2013.
- Wurst, Gayle. *Voice and Vision: The Poetry of Sylvia Plath*. Genève: Editions Slatkine: 1999.
- Yagoda, Ben. *About Town: The New Yorker and the World It Made*. London: Duckworth, 2000.

Yorke, Liz. *Impertinent Voices: Subversive Strategies in Contemporary Women's Poetry*. London and New York: Routledge, 1991.

Young, James. *Writing and Rewriting the Holocaust: Narrative and the Consequence of Interpretation*.

Bloomington: University of Indiana P, 1990.

Zajdel, Melody. "Apprenticeship in a Bible of Dreams: Sylvia Plath's Short Stories."

Wagner-Martin, *Critical Essays* 182-193.

Zavala, I.M. "El Canon y Harold Bloom." *Quimera* 145 (1996): 49-54.

Zivlev, Sherry Lutz. "Sylvia Plath's transformations of modernist paintings." *College Literature*

29.3 (2002): 35-56.