Señora Lázara (sobre Sylvia Plath)

Marianne Moore (promoción de 1909 de Bryn Mawr), Elizabeth Bishop (promoción de 1934 de Vassar) y Sylvia Plath (promoción de 1955 de Smith): tres mujeres cultas de tres generaciones distintas que obtuvieron reconocimiento como poetas. Esto, dicho así, suena a circunloquio. *Es* un circunloquio, pero tengo la sensación de que traicionaría el espíritu de Moore y Bishop si las llamara poetisas. Moore era una feminista, una sufragista. Aunque parece que el matrimonio no fue nunca una de sus ambiciones, al final tuvo que asumir el sacrificio o la renuncia común a las mujeres con vocación. Le atraían la vanguardia, la evolución y los entresijos del *modernism* y, aunque sus creaciones son sorprendentemente originales (hasta el punto de que un poema supuestamente dedicado a su padre es al parecer ficticio), tal impersonalidad no es atípica del *modernism.* Original en todos los sentidos de la palabra, enseguida fue vista como igual y compañera de viaje de Pound, Eliot, Stevens o Williams.

En el caso de Bishop estamos ante una mujer emancipada, cuyas relaciones con los hombres eran episódicas. En su juventud estableció amistad con parejas formadas por mujeres muy inteligentes (Margaret Miller, Louise Crane y Marianne Moore) y sus madres respectivas. Poseía una modesta fortuna y, como consecuencia, no sufrió los conflictos habituales entre matrimonio y escritura, o entre la escritura y los imperativos de una carrera profesional: sus conflictos, más desesperados, tenían otra causa. Cuando Plath empezó a leer a Bishop no ocultó su admiración: «fina originalidad, siempre sorprendente, nunca rígida, más jugosa que Marianne Moore, que es su madrina». Madrina es un término adecuado a la naturaleza de la relación entre Moore y Bishop. Pero, ¿quiénes eran los colegas, los iguales de Bishop? Cualquiera de su generación, sin importar el sexo, hubiera servido. Robert Lowell era el poeta contra el que ella se medía, el poeta cuyos triunfos le inspiraban una suerte de tristeza y de envidia generosa.

En el caso de Plath estamos ante un personaje totalmente diferente, una «poetisa» que se define como prolongación de una estirpe de mujeres poetas cuyas rivales son otras mujeres. Es difícil imaginar a Moore o a Bishop escribiendo algo remotamente parecido a esto:

Arrogante, pienso que he escrito líneas que me definen como la Poetisa de América (así como Ted será el Poeta de Inglaterra y sus dominios). ¿Rivales? En el pasado Safo, Elizabeth Barret Browning, Christina Rossetti, Amy Lowell, Emily Dickinson, Edna St. Vincent Millay: todas muertas. Ahora: Edith Sitwell y Marianne Moore, gigantes envejecidas, y Phyllis McGinley, la madrina, fuera: verso de circunstancias, se ha vendido. Más bien: May Swenson, Isabella Gardner y, más cercana, Adrienne Cecile Rich, que pronto será eclipsada por estos ocho poemas. Estoy ansiosa, impaciente, segura de mi talento, al que sólo deseo domar y perfeccionar... contaré las revistas y el dinero que he empezado a ganar ahora con estos ocho poemas...

Cuando escribió estas líneas tenía apenas veinticinco años y los ocho poemas que acababa de terminar están lejos de ser sus mejores o más celebrados. Pero con el aumento de su reputación el autorretrato no varió: el 12 de octubre de 1962, el mismo día en que compuso «Daddy» («Papaíto»), escribió una carta a su madre:

Echo de menos tener alguna *mente* a mi lado, odio esta vida de vaca, me muero por estar rodeada de gente buena, inteligente. Aquí soy una poetisa famosa ... *The Listerner* me menciona esta semana como una de la media docena de poetisas que perdurarán, incluyendo a Marianne Moore y las Brontë...

Días más tarde, en carta a su hermano y la mujer de éste:

... ¡el crítico del *Observer* me dedica una tarde en su casa para que le lea todos mis nuevos poemas! A. Álvarez es el crítico que más cuenta en este país, y dice que soy la primera poetisa que ha tomado en serio desde Emily Dickinson: no hará falta que diga que estoy encantada.

Menos de cuatro meses después, Álvarez escribía su epitafio en *The Observer:* «El pasado lunes, Sylvia Plath, poetisa norteamericana y esposa de Ted Hughes, falleció súbitamente en Londres». Álvarez consideraba a Plath, afirmó, «como la poetisa con más talento de su tiempo». Era un tributo sentido y apropiado. Si hubiera escrito algo parecido sobre Bishop, la habría deprimido, pero a Plath sus elogios la entusiasmaban. Ni Moore ni Bishop parecen haber rastreado sus orígenes en un linaje de mujeres poetas. Bishop sólo empezó a interesarse por Dickinson en la década de los cincuenta, con la aparición de la edición de Thomas E. Johnson, e incluso entonces, cuando hubo decidido que Dickinson era «de lo mejor que tenemos», fue capaz de añadir, en carta a Lowell, que «sus poemas dan algo de dentera, ¿no crees?». Moore admiraba a Dickinson pero no estaba ni remotamente influida por ella. Sus primeras influencias, que tuvo que combatir con fuerza, vinieron de Swinburne. Ezra Pound había compartido el mismo entusiasmo.

En cierto sentido, la ambición poética de Plath, su deseo de ser una poetisa, está en consonancia con lo convencional de su educación y su carácter. En contraste con Bryn Mawr, donde el feminismo formaba parte del ambiente, Smith estaba presidido por hombres, y tenía como fin producir mujeres que dieran brillo y lustre a sus maridos.

En Smith, una mujer utilizaba sus estudios como período de práctica antes de pasar a máquina la tesis doctoral de su marido: ése era el destino habitual del alumnado. No hay nada extraño en la obsesión por el matrimonio que revelan los diarios de Plath. Dicha obsesión seguía la línea ideológica promulgada por la institución, y fue el tema principal del discurso de Adlai Stevenson durante la ceremonia de graduación de Plath, en 1955. La mayor aspiración de una mujer, dijo este ilustre divorciado, era lograr un matrimonio creativo o, como recuerda Nancy Hunter,

> ser esposas y madres solícitas, juiciosas, que debíamos usar lo aprendido sobre gobierno, historia y sociología para llevar a nuestros maridos e hijos por el camino de la razón. Los hombres, dijo, sufren muchas presiones y adoptan visiones estrechas: nosotras debíamos ayudarles a resistir dichas presiones y a educar a los niños para que fueran razonables, independientes y valientes.

Como es lógico, no todas las alumnas de la promoción del 55 eran de la misma opinión. Como afirma Polly Longsworth:

> Pienso que en nuestro estado mental podíamos oír el discurso de Stevenson –al fin y al cabo, nos habíamos educado en ese espíritu– sin creerlo. Smith nos había dicho algo diferente durante cuatro años. Fue sólo más tarde, al cumplirse sus palabras, cuando la mayoría de nosotras enloqueció.

Parte de nuestra sorpresa con Plath viene de pasar de una lectura inicial de *Ariel* al descubrimiento de este pasado marcadamente convencional. En el caso de Bishop, uno adivina una personalidad coherente: en la universidad, la poeta era recordada por ciertas acciones vagamente rebeldes, como descubrir que aunque el uso del coche estaba limitado, no había ninguna norma que prohibiera subirse a una calesa; o tener un plato de Roquefort junto a la cama y atiborrarse de queso antes de dormir para tener sueños más vívidos. En el caso de Plath uno descubre que cuando hubo una rebelión contra el uniforme de Smith (bermudas, mocasines y cuellos abotonados) y algunas chicas empezaron a salir descalzas y con tejanos, Plath no sólo tomó partido por los bermudas, sino que intentó llevar a las rebeldes a un comité disciplinario por «infringir las normas». De Plath la gente parece haber recordado detalles como el color de su equipaje (blanco y dorado) al llegar a Cambridge; y, por

alguna razón, lo que se me ha quedado grabado en la mente es el traje bordado de color rosa que su madre trajo para la boda, sabiendo, instintivamente, que nunca se lo pondría, y que Plath decidió le iría muy bien.

Soy consciente de que tanto la correspondencia con su madre como los diarios han sido editados por sujetos con intereses personales que han querido resaltar ciertos rasgos de su carácter en perjuicio de otros. Pero nadie puede responder de tal censura: por un lado, gestos convencionales y ambición superficial; por otro, un deseo misterioso, apasionado. Cuando Plath se define como mujer poeta, como poetisa, tal definición puede parecer un tanto pasada de moda, incluso para su tiempo. Pero es posible reconsiderarla y ver en ella el origen de su éxito.

Como dije no hace mucho, algo parece haber detenido a las mujeres a la hora de escribir poesía, y es posible que ese algo tenga que ver con la antigüedad y el prestigio del arte en cuestión: puede que, para bien o para mal, haya algo demasiado masculino en el arquetipo del poeta, con el que es difícil que una mujer se reconcilie. Dickinson encontró otro arquetipo: se convirtió en sibila, y tuvo que pagar el precio de vivir en una botella. Moore se disfrazó de rebelde y encontró, al cabo, como han descubierto tantas otras mujeres, que la excentricidad puede ser una buena amiga durante un tiempo, aunque a un alto precio. El excéntrico, al fin y al cabo, te invita a que no le tomes en serio.

Nunca sabemos si Moore –una personalidad perfectamente protegida, o eso parece, una experta en todo tipo de armaduras– logró lo que logró al coste de suprimir todo lo que podía ser interpretado como femenino. Sabemos que Bishop fue extremadamente cuidadosa a la hora de usar experiencias y emociones privadas en su poesía. Bishop escribió algunos poemas de amor, entre los que destaca el hermoso «The Shampoo» (que fue de despacho en despacho durante dos años antes de encontrar editor). Uno adivina, no obstante, que le hubiera gustado profundizar en esa dirección.

Plath tenía derecho –es evidente– a abjurar del arquetipo masculino e intentar revivir el significado de la palabra poetisa. Pero no sin problemas. Es posible establecer en este punto una analogía entre poetas y sacerdotes. Una mujer sacerdote no es simplemente una mujer que ejerce su derecho a hacer el mismo trabajo que el hombre. Su desempeño cambia profundamente la naturaleza de su trabajo, como no ocurre con una mujer mecánica o conductora. La mujer que se convierte en sacerdotisa transtorna la jerarquía simbólica de una religión o una secta. En el contexto cristiano, ésta es la razón de que sea casi imposible utilizar la palabra sacerdotisa, ya que viene asociada a una enorme carga de connotaciones paganas. Es curioso que la palabra haya retenido toda su capacidad de subversión: «Fui a la carnicería y me encontré con nuestra nueva sacerdotisa», y uno se imagina enseguida que estaba consultando

las entrañas de un pollo. Cuando Bishop y sus amigas de universidad se doblaban de risa durante el recital de una Edna St. Vincent Millay envuelta en una túnica y sujetando con frenesí la cortina, las muchachas se reían de su figura de poetisa, de una mujer que imaginaba que ser una poetisa era algo parecido a ser una sacerdotisa.

Y esto nos lleva directamente al último poema de Plath, el terrorífico «Edge» («Filo»):

EDGE

The woman is perfected.
Her dead

Body wears the smile of accomplishment,
The illusion of a Greek necessity

Flows in the scrolls of her toga,
Her bare

Feet seem to be saying:
We have come so far, it is over.

Each dead child coiled, a white serpent,
One at each little

Pitcher of milk, now empty.
She has folded

Them bock into her body as petals
Of a rase clase when the garden

Stiffens and odors bleed
From the sweet, deep throats of the night flower.

The moon has nothing to be sud about,
Staring from her hood of bone.

She is used to this sort of thing.
Her blacks crackle and drag[1].

[1] *Filo: La mujer ha alcanzado la perfección./ Su cuerpo// Muerto muestra la sonrisa de la realización;/ La imagen de una necesidad griega// Fluye por los pliegues de su toga;/ Sus pies// Desnudos parecen estar diciendo:/ Hasta aquí hemos llegado, se acabó.// Los niños muertos y ovillados como pequeñas serpientes,/ Uno junto a cada pequeña// Jarra de leche, ya vacía./ Ella vuelve a// Plegarlos hacia su cuerpo como pétalos/ De una rosa cerrada cuando el jardín// Se aquieta y los aromas sangran/ De las dulces, profundas gargantas de la flor de la noche.// La luna no tiene de qué entristecerse,/ Mirando fijamente desde su capucha de hueso.// Está acostumbrada a este tipo de cosas./ Sus negros crujen y se arrastran.*

La mujer, envuelta en los pliegues de su toga, ha conseguido al fin cumplir con su ambición: muerte para ella, muerte para sus niños. Y ya que ésta es una escena que incluye la ilusión de la necesidad griega, de *ananké,* nos vienen a la mente las palabras tragedia y Medea, la Medea que mata a sus dos niños. *Medea* es una tragedia sobre el divorcio: Jasón tomó a Medea como esposa después de que le ayudara a conseguir el vellocino de oro; pero la abandonó por Glauce, la hija del rey de Corinto; Medea es una bruja y, enfrentada a la posibilidad del exilio, engaña a Jasón para que permita a los niños presentarse ante Glauce con regalos y el deseo de que se ocupe de ellos. Glauce acepta los regalos y acepta cuidar de los niños pero, en cuanto se pone la corona y la túnica enviadas por Medea, es devorada por las llamas y muere; entonces, Medea, para completar su venganza, mata a sus propios hijos con una espada.

Esta es la historia en la versión de Eurípides (a quien, al parecer, los corintios sobornaron con quince talentos de plata para que les favoreciera). En la versión de Plath, Medea parece haber envenenado la leche de los niños (Medea era conocida por su habilidad como envenenadora) y es posible que muchos lectores piensen, como yo, que la expresión «pequeña jarra de leche» se refiere en este caso a los pechos de la mujer. La mujer ha envenenado a los niños con su propia leche, y ahora está vacía, pero los niños están doblados contra el cuerpo de su madre, han sido arrancados de Jasón. A1 mismo tiempo, las «dulces, profundas gargantas de la flor de la noche» que desprenden su aroma sugieren la posibilidad de que una garganta haya sido cortada.

La rosa que cierra sus pétalos es un ejemplo de invención poética: algunas flores se cierran de noche, pero no la rosa. Lo que los pies parecen estar diciendo, «Hasta aquí hemos llegado, se acabó», semeja contener un eco de la línea final del poema de Bishop, «Cirque D'Hiver»: «miramos y nos decimos, 'bueno, hasta aquí hemos llegado'».

En el drama participan tres generaciones (la luna/madre, la sacerdotisa, y sus niños) si aceptamos «The Yew Tree and the Moon» («La luna y el tejo») como glosa de «Edge»:

> The yew tree points up. It has a Gothic shape.
> The eyes lift after it and find the moon.
> The moon is my mother. She is not sweet like Mary.
> Her blue garments unloose small bats and owls.
> How I would like to believe in tenderness–
> The face of the etfigy, gentled by candles,
> Bending, on me in particular, its mild eyes[2].

[2] *El tejo apunta al cielo. Tiene una forma gótica./ Los ojos lo recorren hasta dar con la luna./ La luna, sí, es mi madre. No es dulce, no es María./ Sus vestidos azules despren-*

Pero no puede creer en la bondad de la Virgen María, imagen de la madre dulce, solícita, atenta a su sola presencia. Y tampoco puede creer, más tarde, en los santos azules de la iglesia. Sólo le queda la luna, madre indiferente, calva y violenta, «blanca como hueso e irritada», y el tejo cuyo mensaje es negrura y silencio y que parece representar al padre/esposo inhibido de tantos otros poemas.

El mensaje a la madre en «Edge» –«la luna no tiene de qué entristecerse... está acostumbrada a este tipo de cosas»– es algo que Aurelia Plath debe haber descifrado sin dificultad: por qué lamentarse, esto ya lo has visto antes, sabías cuánto sufría, no hiciste nada por ayudarme. El mensaje al marido depende de si uno cree que «Edge» es la nota de una suicida, o algo que hubiera podido ser leído en vida de su autora. En *Ariel,* el poema ocupa el penúltimo lugar, es de suponer que para amortiguar la impresión de que en este poema Plath se daba de baja de la vida. Su poesía completa lo sitúa al final, después del radicalmente opuesto «Balloons» («Globos»), escrito el mismo día. No hay forma de saber cuáles eran las intenciones de Plath durante los últimos días de su vida. Si no hubiera muerto, pero hubiera publicado el poema (como hacía con otros de aquella misma época, incluso algunos que desazonaban a Hughes), entonces habría ofrecido una amenaza implícita: quizá debiera resolver esto muriéndome, llevándome a los niños conmigo. Tal y como acabó todo, el poema nos está diciendo: contemplé esta solución, me pareció hermosa, me llenaba, me dejaba «realizada», sonriente.

Es un momento de absoluta crueldad –crueldad hacia su marido, su madre, sus hijos– y crueldad, todo hay que decirlo, hacia sí misma. En la versión de Eurípides, Medea no muere. Plath no mató a sus hijos, sino que dejó leche y pan junto a sus camas. La ventana estaba abierta y la puerta sellada para que no entrara el gas. «Edge» puede ser definido como el producto de una mente desequilibrada, sí, pero sólo si uno declara de modo consciente que una mente puede estar desequilibrada y al mismo tiempo ejercer un control artístico como el que vemos desplegado en este poema.

Plath estaba llena de ira, pero la ira no produce por sí sola poesía, y es posible observar a veces, durante el período de escritura de *Ariel* –y no me refiero a esos últimos días de extrema productividad sino a los tres años que alimentan dicho volumen– lo que ocurrió cuando la ira se convirtió en protagonista, como sucede en «Words heard, by accident, over the phone» («Palabras oídas, por accidente, en el teléfono»):

> O mud, mud, how fluid!–
> Thick as foreign coffee, and with a sluggy pulse.

den buhos y pequeños murciélagos.// Cómo me gustaría creer en la ternura .../ El rostro de la efigie, bruñido por las velas,/ me ofrece su atención con ojos comprensivos.

Speak, speak! Who is it?
It is the bowel-pulse, lover of digestibles.
It is he who has achieved these syllabes.

What are these words, these words?
They are plopping like mud.
Oh god, how shall I ever clean the phone table?[3]

línea que introduce de repente un tono sentimental, casi coloquial. El poema termina dirigiéndose al propio teléfono, que ofende al ser parte y testigo del adulterio adivinado por la poeta.

Muck funnel, muck funnel—
You are too big. They must take you back![4]

Para ser justos, este poema no fue incluido en el *Ariel* diseñado por Plath, ni son poemas autoparódicos como éste los que causaron la inundación de malas imitaciones de su poesía. Los malos imitadores se inspiraron en lo mejor de Plath, poemas en los que uno se resistiría a cambiar una sola palabra.

Incluyo «Lady Lazarus» («Señora Lázaro») en esta categoría, y es interesante ver, en conexión con este poema, que la idea original viene como mínimo de 1956, de cuando Plath residía en Cambridge, y aparece en un pasaje donde comenta su intención de visitar esa semana a un psiquiatra, «sólo para encontrarlo, para saber que está ahí». El pasaje, que rememora su colapso nervioso e intento de suicidio en 1953, continúa:

E, irónicamente, siento que le necesito. Necesito un padre. Necesito una madre. Necesito un ser mayor que yo, más sabio, con el que poder llorar. Hablo con Dios, pero el cielo está vacío, y Orión pasa de largo y no habla. Me siento como Lázaro: es una historia tan fascinante. Estando muerta, volví a levantarme, y el mero hecho de ser una suicida me es valioso, el hecho de estar tan cerca, de salir de la tumba con las cicatrices y la marca desfiguradora en mi mejilla que (¿es mi imaginación?) sigue creciendo prominente: palidece como un lugar muerto en la piel enrojecida por el viento, se oscurece en las fotografías contra mi grave palidez invernal.

Esta cita aparece en el extracto de una carta a Richard Sassoon, uno de sus compañeros de Cambridge: los diarios están llenos de borradores de

[3] *¡Oh, barro, barro, qué fluido eres!/ Denso como café extranjero, y con el pulso de un gusano./ Habla, habla, ¿quién es?/ Es el pulso del intestino, el que ama lo digerible./ Es él quien consigue estas sílabas.// ¿Qué son estas palabras? ¿Qué son?/ Fluyen entre burbujas como el barro./ Dios, cómo haré para limpiar la mesa del teléfono...*
[4] *¡Embudo, embudo, maldito postizo!/ Qué grande eres. A ver si te devuelven.*

cartas parecidas, no está claro si imaginarias o reales. Dicho extracto tiene fecha del 28 de enero de 1956. «Lady Lazarus» se escribió entre el 23 y el 29 de octubre de 1962. Menciono esto tan sólo para dar énfasis a lo extenso del período de gestación. El mito del par de meses de breve y furiosa inspiración que terminan en suicidio es un obstáculo evidente para la comprensión de una escritura que es, después de todo, el producto de una temprana vocación literaria perseguida sin descanso.

Cuando afirmo que no quisiera que se cambiara una sola palabra de «Lady Lazarus», quiero decir que no deseo que la imaginería nazi/judía desaparezca, que no me parece una apropiación ilícita. Esta es mi posición, tanto en el caso de este poema como en el de «Daddy» («Papaíto»). En este punto, sigo a Jacqueline Rose. Plath era extremadamente consciente de su linaje germano-austríaco. Nació en 1932 y era, por tanto, perfectamente capaz de comprender el alcance y significado de la II Guerra Mundial. Su padre era un inmigrante prusiano de la primera generación. Su madre era una austríaca de segunda generación que, según Anne Stevenson, habló alemán en la escuela hasta que a raíz de la I Guerra Mundial algunos americanos empezaron a portarse con particular crueldad con los inmigrantes de habla alemana.

El miedo a ser perseguida por ser alemana, ya fuera propio o de su madre, formaba sin lugar a dudas parte de su herencia. Y si pensaba en su padre como en un perseguidor (justa o injustamente, no viene al caso) y sabía que su padre era prusiano, no es ni mucho menos descabellado que ella empezara a preguntarse si era judía (ya fuera por el lado de su madre, o simplemente por no saber muy bien qué eran los judíos, salvo que eran perseguidos). O si «Daddy» articula una disputa con su padre, una vieja disputa cuyo origen está precisamente en su naturaleza inconclusa, es parte de la mecánica de dicha disputa que ella insulte a su fantasma de tal modo que éste reaccione con violencia, corroborando así su propia versión.

Los imitadores y admiradores de Plath han dado mala fama a tales procedimientos:

> Hitler entered Paris the way my
> sister entered the room at night,
> sat astride me, squeezed me with her knees,
> held her thumbnails to the skin of my wrists and
> peed on me, knowing Mother would
> never believe my story[5].

[5] *Hitler entró en París del mismo modo que/ mi hermana entró en el cuarto por la noche,/ se sentó sobre mí, apretó sus rodillas,/ sujetó con las uñas la piel de mis muñecas/ y se meó encima, consciente de que Madre/ jamás creería mi historia. Sharon Olds,* The Dead and the Living, *Knopf, 1984, p.44.*

Lo que da a entender que lo único que hizo Hitler en París fue orinar. O:

THE DEPARTURE
to my father

Did you weep like the Shah when you leit? Did you forget
he way you had me tied to the chair, as
he forgot the ones strapped to the grille
in his name? You knew us no more than he knew them,
his lowest subjects, his servants, and we were
silent before you like that, bowing
backwards, no speaking, not eating unless we were
told to eat, the glass jammed to our
teeth and tilted like a brass funnel in the
soundproof cells of Teheran...[6]

Pero esta arenga impertinente me ha desviado de mi comentario de «Daddy». Rose cita diarios inéditos de Plath y, en concreto, un pasaje fechado el 28 de diciembre de 1950 y escrito mientras componía el cuento «The Shadow» («La sombra»).

Mi preocupación actual parece ser la toma de conciencia de un complejo sistema de culpa por el cual los alemanes, dentro de una comunidad católica y judía, se convierten en cabezas de turco y han de sentir el dolor psíquico que los judíos sufren en Alemania a manos de los alemanes no religiosos. La niña no logra entender el marco general de la cuestión. ¿Qué relación tiene el padre con el tema? ¿De qué modo es ella culpable de la deportación de su padre a un campo de detenidos?

La historia difiere levemente de esta sinopsis, pero permanece el problema de que la niña no sabe qué ocurre, ignora de qué discuten sus padres. La niña es objeto de burlas por tener un padre alemán, algo que niega vehementemente, pero luego su madre le explica que su padre es, en efecto, alemán, y que ha sido llevado a un campo de detenidos. Es injusto. Es un error. Pero Dios ha permitido que ocurriera.

La «sombra» del título de Plath es el protagonista de un programa de radio, que lo presenta con las palabras «¿Quién sabe qué mal se esconde en los corazones de los hombres? La Sombra lo sabe, ja, ja, ja.» A pesar

[6] *La Partida: ¿Lloraste como el Sha cuando nos dejaste? ¿Olvidaste/ de qué modo me ataste a aquella silla, como/ él se olvidó de los que ató a las verjas/ en su nombre? Sabías tan poco de nosotros como él/ de sus súbditos, sus sirvientes, y nosotros/ guardábamos silencio ante ti, inclinábamos/ el rostro, caminábamos hacia atrás, sin hablar,/ sin comer, a menos que tú ordenaras comer/, el vidrio apretado contra los dientes,/ inclinado como un embudo de/ cobre sobre las celdas ocultas de Teherán... Olds, p. 36.*

de los cuidados protectores de su madre, la niña empieza a conocer el mal, los campos de concentración japoneses, la guerra. Pero que esta comprensión sea parcial es la clave del drama.

Plath concibió «Daddy», al igual que «The Shadow», como un poema de comprensión parcial, como un cuento corto en forma de poema. Nos cuesta leerlo así, porque es tal la energía de la emoción que acabamos convencidos de que debe venir directamente de la propia autora, que habla de su padre real y (en la línea que reza «el vampiro que dijo ser tú») de su esposo real. Esta es la objeción que Seamus Heaney presenta en *The Government of the Tongue:*

> Un poema como «Daddy», por muy brillante *tour de force* que lo consideremos, y por mucho que comprendamos o excusemos como producto de su infelicidad familiar la violencia y espíritu de venganza que lo permean, permanece, no obstante, tan enredado en circunstancias biográficas e irrumpe con tal violencia en la historia del dolor ajeno que simplemente nos impide ser más comprensivos.

Heaney mide bien sus palabras, como es habitual en él, pero si uno acepta que Plath utilizaba la historia de su propia gente (en otras palabras, inmigrantes alemanes en América), gran parte de sus objeciones desaparecen. Y, por cierto, aunque no haya justificación para irrumpir con violencia en las penas ajenas, suele abundar el arte que surge de la historia del dolor de otras personas.

Plath consideraba que su tarea se resumía en una palabra: descubrimiento; ¿cómo debían ser los poemas de una mujer? En carta a su madre, justo antes de casarse, le dice:

> Sé que en el plazo de un año publicaré un libro de 33 poemas que terminará por golpear a los críticos. Mi voz se afina, se hace fuerte. Ted dice que nunca ha leído poemas como los míos escritos por una mujer; son fuertes, ricos, llenos de vida, no cobardes y quejosos como los de Teasdale o simples poemillas como los de Millay; son poemas que trabajan, que sudan, que pesan, surgidos tal y como lo exigen las palabras...

Y en la misma carta, hablando al parecer de su recién adquirida seguridad en sí misma (adquirida mientras escuchaba a Beethoven con Ted Hughes) afirma: «Sé con certeza, de la cabeza a la punta de los pies, y tras haber estado al otro lado de la vida como Lázaro, que la totalidad de mi ser será un canto de afirmación y amor que durará toda una vida». Esta profecía no se cumplió. Uno pasa entonces a los poemas que incluye en la carta, «Firesong», «Strumpet Song» y «Complaint of the Crazed Queen» («Queja de la reina enloquecida»). Suenan así:

Sweet salts warped stem
of weeds we tackle towards way's rank ending;
scorched by red sun
we helt globed flint, racked in veins barbed bindings...[7]

En otras palabras, suenan como escritos por alguien que acaba de enamorarse de Ted Hughes. Lo que es comprensible, al menos por un tiempo. La cuestión de cuándo Plath empieza a sonar como Plath es algo que divide a la gente. En *The Colossus* oigo líneas, más que poemas. En la primera parte de «Two Views of a Cadaver Room» («Dos vistas de una sala de cadáveres»):

In their jars the snail-nosed bables moon and glow.
He hands her the cut-out heart like a cracked heirloom[8].

O en el famoso «Metaphors» («Metáforas»), que comienza, «I am a riddle in nine syllabes» («Soy una adivinanza en nueve sílabas»), y su contemporáneo –aunque no fue publicado hasta 1981– «Electra en Azalea Path» («Electra en Azalea Path»); aquí quizás es el tema, la visita de la hija a la tumba del padre, más que el tono de voz, lo que identifica la autoría:

I am the ghost of an infamous suicide.
My own blue razor rusting in my throat.
O pardon the one who knocks for pardon at
Your gate, father-your hound-bitch, daughter, friend.
It was my love that did us both to death[9].

O en «The Manor Garden», cuando «The pears fatten like little buddhas» («las peras engordan como pequeños budas»).

Pero el tono de voz, como la firma o el estilo gráfico de un artista, no importa qué uso se haga de él, llega en mi opinión no con un gesto de ira o un grito histriónico, sino en un poema de 1960, cuando la poeta parece haber perdido la fe en su trabajo. El poema se llama «Stillborn» («Nonatos»), y rememora la sala de cadáveres del poema antes mencionado.

[7] *Dulces sales deforman mala hierba,/ los tallos rancios que arrancamos al final del camino;/ quemados por un sol enrojecido,/ sopesamos cantos rodados,/hundidos entre lazos de vetas espinosas ...*

[8] *En sus jarras los niños con nariz de babosa alunizan y brillan./ Él pone entre sus manos el corazón que acaba de extraer: agrietada reliquia.*

[9] *Soy el fantasma de un suicidio infame./ Mi propio filo azul se oxida en mi garganta./ Oh, perdona a quien pide perdón ante tu puerta,/ padre, soy perra, hija, amiga./ Fue mi amor lo que nos llevó a los dos a la muerte.*

These poems do no live: it's a sud diagnosis.
They grey their toes and fingers well enough,
Their little foreheads bulged with concentration.
If they missed out on walking like people
It wasn't for any lack of mother-love.

O I cannot understand what happened to them!
They are proper in shape and number and every part.
They sit so nicely in the pickling fluid!
They smile and smile and smile and smile at me.
And still the lungs won't fill and the heart won't start.

They are not pigs, they are no even fish,
Although they have a piggy and a fishy air-
It would be better if they were alive, and thats what they were.
But they are dead, and their mother near dead with distraction,
And they stupidly stare, and do not speak to her[10].

Dentro de unos meses se publicarán las cartas de Marianne Moore, y con algo de suerte podremos leer la «carta extrañamente ambigua y malévola», en palabras de Plath, con que Moore respondió a su petición de referencia. «No sea tan morbosa», dijo Moore, y «es Ud. demasiado implacable». Ciertamente, «Stillborn» es un poema implacable: quince líneas de desarrollo para una simple metáfora, y una metáfora, además, extraída de la lengua coloquial. No debe de haber sido plato de gusto para Plath que tanto Auden como Moore, en diferentes épocas, despreciaran su trabajo, mientras que ambos animaron y apoyaron el de Hughes. Pero Moore era la lectora y asesora de Knopf, la editorial de *The Colossus,* y aconsejó suprimir «Poem for a Birthday» («Poema para un cumpleaños») por parecerse demasiado a los poemas de Roethke.

Morbosa e implacable, sí, pero ya buscaba ese particular tono de voz, el tono que adquiere cuando no grita. «Those poems do not live: it's a sud diagnosis» («Estos poemas no viven: triste diagnóstico»); «The tulips are too excitable, it is winter here./ Look how white everything is, how quiet, how snowed-in» (Los tulipanes son demasiado excitables, es invierno./ Mira qué blanco es todo, cuán quieto, cuán nevado»); «This is the light of the mind, cold and planetary./ The trees of the mind are

[10] *Estos poemas no viven: triste diagnóstico./ Supieron hacer crecer sus pies y sus manos,/ Sus frentes diminutas se hincharon, concentradas./ Si no llegaron a caminar como el resto de la gente/ No fue por falta de amor maternal.// ¡No llego a comprender qué pudo ocurrirles!/ Son perfectos en número, en género y apariencia./ Se sientan graciosamente en el líquido viscoso./ Mas ni los pulmones se llenan ni el corazón arranca.// No son cerdos, ni tan siquiera peces,/ Aunque se dan un aire a cerdo y pez./ Sería mejor si estuvieran vivos, y lo estaban./ Pero ahora están muertos, y su madre a punto de morir de los nervios./ Y ellos la miran, estúpidamente, y no hablan.*

black. The light is blue» («Ésta es la luz de la mente, fría y planetaria./ Los árboles de la mente son negros. La luz es azul»). Ésta es la Plath más quietista, más curiosa y extraña, la Plath de los poemas del ciclo de las abejas.

Los primeros lectores ingleses de su obra sabían poco de Plath, excepto quizá que era americana y que había muerto, que había muerto joven. Pensábamos en ella, quizá, como la última incorporación a la cuadra Faber. No creo que su lectura nos hiciera especial impacto: esto nos hace parecer ingenuos, o poco atentos, pero no creo que poemas como «Daddy» o «Lady Lazarus» nos hubiesen revelado todo su sentido. Los poemas eran emocionantes, llenos de ritmo y magia, y rompían tabúes. Pero seguían siendo poemas, no manifiestos.

A comienzos de los setenta, Elizabeth Bishop regresó a los Estados Unidos después de una larga ausencia y el suicidio de su amiga, Lota de Macedo Soares. Descubrió que tendría que cambiar su actitud en el escenario para animar sus recitales poéticos. Escribió: «Parece imposible levantarse y empezar a leer después de todo lo que se ha puesto de moda; voy a tener que contratar, como mínimo, a un pequeño combo». Lo que se había puesto de moda era Anne Sexton, que leía acompañada de una banda de rocanrol bautizada con el nombre de su poema más conocido, «Her Kind» («Como ella»). Germaine Greer describe la actuación de Sexton, aunque sin mencionar el combo:

> A Anne Sexton le gustaba llegar diez minutos tarde para su propia actuación: dejaba que la gente se impaciente. Luego saltaba al podio, encendía un cigarrillo, se quitaba los zapatos y, con voz cavernosa, decía: «Os voy a leer un poema que describe el tipo de poeta que soy, el tipo de mujer que soy, así que si no os gusta podéis marcharos». Entonces se lanzaba a recitar su poema:

I have gone out, a possessed witch,
haunting the black air, braver at night
dreaming evil, I have done my hitch
over the plain houses, light by light:
lonely thing, twelve-fingered, out of mind.
A woman like that is not a woman, quite.
I have been her kind.

I have found the warm caves in the woods,
filled them with skillets, carvings, shelves,
closets, silks, innumerable goods;
fixed the suppers for the worms and the elves:
whining, rearranging the disaligned.
A woman like that is misunderstood.
I have been her kind.

I have ridden in your cart, driver,
waved my nude arms at villagers going by,
learning the last bright routes, survivor
where your flames still bife my thigh
and my ribs crack where your wheels wind.
A woman like that is not ashamed to die.
I have been her kind[11].

La invención de la mujer poeta como arquetipo maligno o amenazador, bruja, arpía, ménade, Medea, mujer marcada, no fue un logro atribuible sólo a Sylvia Plath, pero *Ariel* es uno de esos libros cuyos efectos no era posible prever (y es posible que tampoco hubieran sido deseados). Goethe no quería que los jóvenes se suicidaran tras leer *Werther*. Ibsen, horrorizado, se enteró de que una joven esposa había dejado hogar e hijos después de leer *Una casa de muñecas*. Mientras Plath se considerara Lázaro, desearía una vida de afirmación y amor. Pero Lázaro era un hombre. Cuando empezó a verse como Señora Lázaro, la suicida, la poetisa sacerdotisa renacida de sus cenizas y devoradora de hombres, se adscribió a una vocación fatal. Al comienzo de mi ensayo sobre Marianne Moore, cité una opinión de Germaine Greer, que decía que cuando las mujeres dejaron de adorar la poesía, empezaron a escribirla. Termino con otra cita: «Incluso cuando la poesía es buena, en especial cuando la poesía es buena, la destrucción de la mujer es un precio a pagar demasiado alto». Quizá la sorprendente fama póstuma que Bishop adquirió en los ochenta fue un correctivo a la fama póstuma de Plath en los setenta: la mujer, la poeta, no sufre menos, pero sus sufrimientos deben ser soportados.

James Fenton

Traducción: Jordi Doce

[11] *He salido al fin, bruja poseída/ y de noche valiente, surcando el aire negro; soñando el mal, sí, he sobrevolado/ hogares y jardines, luz tras luz: oh loca soledad de doce dedos./ Una mujer así es apenas mujer./ Yo he sido como ella.// He encontrado las cuevas cálidas de los bosques,/ y allí guardado cazos, tallas, estanterías,/ armarios, sedas, provisiones innúmeras,/ cocinado para gusanos y elfos:/ arreglado entre lloros a los desarreglados./ Una mujer así es una incomprendida./ Yo he sido como ella.// Me he subido a tu carro, conductor,/ agitando mis brazos desnudos ante todos,/ aprendiendo las últimas rutas resplandecientes, abrazando la vida/ mientras las llamas muerden mis caderas/ y mis costillas rompen en tus ruedas./ Una mujer así no se avergüenza de morir./ Yo he sido como ella.*