

# Los maniqués de Munich

*Jordi Doce*

## **Las edades de Narciso**

I. El nombre de Sylvia Plath (1932-1963) se halla velado por tal muchedumbre de adherencias que es difícil ofrecer una lectura no mediatizada de su poesía. Los hitos de su biografía constituyen un caso en el sentido freudiano del término y la convierten en fácil presa de los intérpretes psicoanalíticos. La fecha de su muerte por suicidio (comienzos de 1963) y muchas de las circunstancias que jalonaron su último año de vida la elevaron prontamente al rango de precursora y mártir del feminismo anglosajón. Y ese caso y esas circunstancias confirman y perpetúan (no sin razones, como veremos) el arquetipo romántico del artista de genio en su versión más rebajada. Esta es la imagen que ha llegado hasta el lector común y que ciertos periodistas y divulgadores han tejido a expensas incluso de los hechos reales. El apellido Plath (asociado o no al de su marido, el poeta Ted Hughes) denota ya lo mismo un mito literario admirado por adolescentes que una industria editorial cuyos pingües beneficios están pidiendo a gritos la rúbrica de un *biopic* de lujo. La secuencia del mito es rotunda: joven y hermosa escritora casa con joven y atractivo escritor; escritora es oprimida y silenciada por escritor; escritor le es infiel y causa la separación de la pareja; escritora encuentra su libertad y escribe en arrebatos vengativos su mejor poesía; escritora es abandonada definitivamente por su marido y comete suicidio en la soledad de su apartamento. El relato se complica levemente con la presencia de dos hijos que subrayan el desamparo de la protagonista en el invierno de la gran ciudad, de tal modo que la bola de nieve puede adquirir los acentos de mentira y demagogia que caracterizan el párrafo que sigue, de la periodista Katharine Viner:

Incluso si no se hubiera suicidado en febrero de 1963 –abandonada por su marido, a escasas semanas de conseguir el divorcio, una madre sola en la cumbre de sus poderes literarios– Sylvia Plath habría sido una heroína feminista. Escribió sobre amor y muerte, pasión y niños, placentas y heridas y furia; articuló la experiencia femenina y alcanzó la fama en vida como muy pocas mujeres antes que ella.

Ya en otra ocasión he desmontado la versión interesada de Viner, verdadero cúmulo de falsedades: ni Sylvia Plath fue abandonada por Ted Hughes (al que siguió viendo hasta poco antes de su suicidio), ni llegó nunca a solicitar el divorcio, ni alcanzó la fama en vida. No entro a juzgar las pobres facultades críticas de la periodista, aunque cabe señalar que la poesía de Plath rebasa ampliamente el ámbito de una presunta y nunca definida «experiencia femenina». Aquí sólo me interesa calibrar hasta qué punto el mito ha devorado la realidad biográfica y trazado un retrato de la escritora que dice más de los deseos y proyecciones sentimentales de sus admiradores que de ella misma. La constatación es algo melancólica: el escritor genuino termina encontrando lectores, pero pocos de quienes le encuentran merecen su esfuerzo. Viner y todos los que comparten su visión heroica de Plath han leído los poemas como pies de página de la biografía y han olvidado que el relato de la vida está –como mucho– al servicio de la interpretación crítica, no al revés. Es verdad que los poemas hacen mención generosa de los detalles y figurantes de esa vida, pero su objetivo no es tanto la exhibición confesional como el autoanálisis y la búsqueda de un conocimiento que termina igualándose con la muerte. Esta es una de las muchas paradojas de la posteridad de Plath. Su obra final es el fruto de una obediencia incuestionable a los imperativos del Arte con mayúsculas: esa obediencia la obligó a concebir el cumplimiento de su yo creador como destrucción de su yo social y a borrar literalmente la frontera entre literatura y vida. La distinción puede parecernos maniquea, pero rima con la concepción absolutista que Plath tenía de la literatura. Sólo en este sentido podemos definirla como heredera de los veneros más subjetivos del *pathos* romántico: la perfección artística justifica la exhibición y el sacrificio de la propia existencia. Pero muchos críticos y admiradores han interpretado este sacrificio al revés, buscando en los poemas las claves de su vida y centrando todos sus esfuerzos interpretativos en el enigma del acontecer cotidiano. Les fascina el personaje, no sus creaciones.

Aún es pronto para explorar la poética extremista de Plath. Concedamos, tolerantes, que su biografía se presta a ser leída en los términos del genio romántico y que quienes han realizado esta lectura no son conscientes de la degradación a que ha sido sometido el arquetipo. Ella misma jugó con el equívoco en sus diarios y poemas, y se mostró fascinada por las tergiversaciones de la cultura popular: su generación fue de las primeras en cobrar conciencia del creciente poder de los *mass-media* en su labor de zapa de la alta cultura. Un pasaje por lo demás irrelevante de sus diarios proporciona un buen ejemplo de este mestizaje:

Liz Taylor le ha quitado Eddie Fisher a Debbie Reynolds, que aparece en una fotografía con aspecto querúbico, cara redonda, aire dolido, rulos y bata de estar por casa, cuando el cadáver de Mike Todd apenas acaba de enfriarse. Qué extraño que esos acontecimientos le afecten tanto a una. ¿Por qué? ¿Analogías?

Es preciso leer este y otros pasajes a la luz del sincretismo *camp* tan de moda a mediados de los años sesenta. Este sincretismo condiciona el proyecto literario de Sylvia Plath, quien asume simultáneamente las exigencias de la modernidad poética y la ambición del triunfo mundano en las revistas de gran tirada. La poeta debe convivir, y a menudo luchar, con la escritora por encargo, empeñada en atraer para sí al gran público. El peculiar infortunio de Plath fue vivir en una época (finales de los cincuenta) cuando tales exigencias eran todavía vistas en términos de conflicto o incompatibilidad. Pero algo compartían estas exigencias: se trataba en ambos casos de una imitación de la autoridad vigente. Por un lado, la prosa de las revistas de papel cuché (*Seventeen*, *Mademoiselle*, *Christian Science Monitor*) encarnaba la fachada convencional y amable que regía lo mismo el hogar familiar que las transacciones del entorno burgués al que dichas revistas se dirigían. Por otro, la excelencia poética era el máximo reconocimiento al que podía aspirar un escritor en el entorno académico donde se desarrolló su adolescencia y primera juventud. Durante la mayor parte de su corta vida, Plath no renunció a imitar ninguna de estas dos voces: y cuando lo hizo fue para sustituirlas por una tercera, la de su yo íntimo y asocial, que a pesar de las apariencias (el tono burlón, el gesto violento e iconoclasta) buscaba todavía el reconocimiento de los ámbitos de su aprendizaje. No hay duda de que si hubiera sobrevivido a la escritura de *Ariel* Plath hubiera resuelto este dilema al modo de contemporáneas como Adrienne Rich y Joyce Carol Oates. La pervivencia de la poética simbolista en escritores fascinados por la sociedad del espectáculo y el aparato mediático ha resultado en el abandono de las antiguas distinciones genéricas y la puesta en uso de valores y referentes narrativos que confunden las expectativas del lector culto. Plath no llegó tan lejos: *Ariel* es todavía el producto de una escritora de linaje simbolista que deslinda géneros y sitúa la poesía en un ámbito jerárquicamente superior. Se ha escrito que Sylvia Plath publicó *La campana de cristal* con pseudónimo para no herir los sentimientos de amigos y familiares: esto es parcialmente cierto, pero cabe añadir que la propia escritora concebía sus esfuerzos novelescos como una forma de obtener dinero con rapidez y dignidad, ganando así tiempo para la poesía. La voz de Esther Greenwood, protagonista de *La campana de*

*cristal*, se solapa con frecuencia con la de los poemas en un movimiento de convergencia que trata de unificar las lealtades de la escritora, pero el resultado preserva los dos planos de partida: el popular y el culto. No ha sido así en el caso de las lecturas críticas que Plath (figura y obra) ha merecido, caracterizadas por la abundancia de elementos documentales y periodísticos, cuando no sensacionalistas. El lector atento puede hallar un relato crítico de estas lecturas en *The Silent Woman* (1993), de Janet Malcolm, que no es sólo el estudio más lúcido que ha merecido el mito Plath sino también una reflexión honda y considerada sobre los peligros en que incurre una cultura literaria fundada en el cotilleo biográfico y el culto a la personalidad. La inteligencia y buena prosa de Malcolm revelan claramente la falta de escrúpulos y rigor crítico que ha minado el esfuerzo de los muchos memorialistas de Plath desde que A. Alvarez desvelara los detalles de su suicidio en *The Savage God* (1970). El libro de Malcolm rebasa con largueza su ámbito temático y desvela los peligros y paradojas inherentes a la escritura biográfica, pero no es cosa de repetir sus conclusiones. Sí conviene evocar su título, que nos recuerda el silencio definitivo de la protagonista de esta historia: es un silencio que Ted Hughes secundó hasta la publicación de *Birthday Letters* (1998) y que ha invitado a todo tipo de especulaciones y proyecciones ajenas.

II. Una segunda razón explica la persistencia de esta lectura pseudorromántica y es precisamente el carácter inspirado de la poesía de Sylvia Plath. Escribo este adjetivo con prudencia. Nuestra época se ha caracterizado por un formalismo tal vez excesivo y ha desterrado la inspiración al limbo de lo vergonzante. Es un gesto comprensible pero errado. La tradición formalista que arranca al menos de Poe ha vuelto imprescindible el papel de la razón crítica y la lucidez constructiva, pero no puede menosca- bar la importancia de la inspiración en el acto creativo. No me refiero a la mera ocurrencia o a cierta facilidad para hilar versos y líneas. Hablo de un *rapto*, la presencia de fuerzas que están dentro y fuera del poeta pero de los que el poeta no tiene conciencia y que, en rigor, le sobrepasan. Es una experiencia que todo poeta ha tenido y que (me atrevo a afirmar) está detrás de sus mejores versos: la participación de una voz intermitente o a duras penas audible que dicta el tono, la dirección y las imágenes del poema. Esa voz es en parte la voz del poema, que el poeta debe escuchar y traer a la luz, pero es también una voz que escucha más acá, en los limos no visibles de la conciencia. La escritura sería, pues, una labor de escucha, pero también de ayuda, de cooperación, una mano que se tiende a ciegas con la esperanza de dar con otra mano. No en balde Ted Hughes compara al poeta con una comadrona cuya técnica y experiencia debe ayudar al parto. Hughes divide