

do anímico (aunque la responsabilidad de esta inferencia corre en última instancia de mano del lector), Roethke desvela en sus retratos del natural una trama simbólica que remite al yo: pero ambos planos gozan de autonomía y se complementan. Plath va aun más allá: el mundo, de existir, es el conjunto de máscaras que atraen al yo hacia su vacío. En un primer momento, este movimiento de revelación tiene carácter triunfal: tras una primera muerte simbólica, que es la aceptación del tajo que divide al sujeto del objeto, el sujeto corre hacia sus máscaras buscando el orden que las rige y explica su existir. Este es el movimiento que gobierna, con intermitencias, el primer momento de inspiración de *Ariel*, que se cierra el 2 de diciembre con la primera versión de 'Sheep in Fog'. Es el movimiento ascendente de Ícaro, el gesto excesivo de Faetón tomando las riendas del carro solar. Así la cabalgada de 'Ariel':

God's lioness,  
How one we grow,  
Pivot of heels and knees! –The furrow

Splits and passes, sister to  
The brown arc  
Of the neck I cannot catch  
.....  
Something else

Hauls me through air–  
Thighs, hair;  
Flakes from my heels.

(Leona de Dios,/ ¡cómo nos vamos uniendo,/ eje de talones y rodillas!... El surco// se abre y pasa, hermano/ del arco marrón/ del cuello que no alcanzo a atrapar (...)// Algo distinto// me transporta por los aires.../ Muslos, cabello;/ escamas que se desprenden de mis talones.)

Y es, también, el aliento que mueve las cenizas de esa primera muerte simbólica en 'Lady Lazarus':

Out of the ash  
I rise with my red hair  
And I eat men like air.

(De las cenizas/ con el cabello rojo me levanto/ y me como a los hombres como aire.)

La voz de estos poemas está ya lejos de la ironía amable de sus piezas juveniles: es una voz decantada por la alienación y entregada únicamente a la celebración furiosa y excitada del propio ser. Anne Stevenson da en la llaga cuando comenta que estos poemas, «hundidos en los rincones más recónditos del desprecio y la ira, están despojados de cualquier sentimiento ‘humano’ normal. La herida ha cicatrizado y se ha mudado en odio, y la muerte se ha vuelto omnipresente». Hago una precisión: el desprecio y la ira son sentimientos tan «humanos» como la compasión y el amor. Pero la voz de estos poemas se halla tan poseída de su propia existencia que alcanza una suerte de plenitud que es también impersonalidad: su ira y su desprecio se celebran a sí mismos, se exhiben alegres de exhibirse y de existir. La palabra inglesa es *exhilaration*: regocijo. La voz de *Ariel* exige, provoca, coacciona, es orgullosa e impertinente, burlona e impiadosa, vengativa y castigadora. Próxima a la histeria, es también una voz que habla rápido, arrastrada por su propio ritmo: el verso de *Ariel* es libre en la medida en que no responde a patrones métricos definidos, pero es un verso que obedece fielmente a sus propias leyes, lleno de rimas internas, de repeticiones y aliteraciones, de ritmos cercanos a la oralidad y el lenguaje infantil, como en ‘Daddy’:

You do not do, you do not do  
 Any more, black shoe  
 In which I have lived like a foot  
 For thirty years, poor and white,  
 Barely daring to breathe or Achoo.

(Ya no, ya no/ ya no me sirves, zapato negro,/ en el cual he vivido como un pie/ durante treinta años, pobre y blanca,/ sin atreverme apenas a respirar o a hacer achís.)

O ‘Cut’:

What a thrill—  
 My thumb instead of an onion.  
 The top quite gone  
 Except for a sort of hinge

Of skin,  
 A flap like a hat,  
 Dead white.  
 Then that red plush.

(¡Qué emoción!/ En vez de la cebolla, me he llevado el pulgar./ La yema, desprendida,/ se ha quedado colgando, como de una bisagra// de piel,/ una visera/ lívida./ Luego esta pulpa roja.)

Es también un lenguaje que combina la riqueza metafórica y la sugerencia simbólica con muchos rasgos del lenguaje coloquial, la imprecación, la expresión espontánea de un deseo o un sentimiento. Pero el resultado no es un *collage*: el engarce de elementos disímiles es limpio y deja vislumbrar una profunda conciencia plástica que reordena y realza. Se trata de poemas regidos por los impulsos complementarios de la pasión y la simetría, la lucidez y la entrega. Como afirma Ted Hughes:

En [los poemas de *Ariel*] ella controla uno de los vocabularios más amplios y más sutilmente analíticos de la poesía moderna de nuestra lengua, y estos son poemas escritos en su mayor parte a gran velocidad, como si le hubieran sido dictados, en los que ignora el metro y la rima en beneficio del ritmo y el momento, el vuelo de sus ideas y su música. Las palabras de estos versos en apariencia extraños no sólo están cargadas de un enorme calor, presión y precisión visionaria, sino que están profundamente relacionadas entre sí dentro de cada poema, reconociéndose y llamándose mutuamente en profundos diseños armónicos. Esta es la escondida ley musical y casi matemática que da a estas explosiones su inamovible finalidad.

Es difícil añadir nada a estas palabras. Tal vez que esa ley oculta, como ya he apuntado, tiene que ver con la plenitud infatigable de una voz que se sabe poderosa y hechizante, que conoce el poder de su timbre y sus palabras y está dispuesta a interpelar al mundo y proclamar su existencia. En este punto conviene citar un comentario de Elizabeth Hardwick que completa la descripción de Hughes:

Nunca he aprendido nada de una lectura poética, a menos que la ropa, la barba, las chicas, la mala o buena condición del poeta pueda ser considerado una especie de conocimiento. Pero la lectura de Sylvia Plath me dejó sin habla. No era en modo alguno lo que había imaginado. Ni rastro del modesto, tímido y humorístico acento de Worcester, Massachussets propio de Elizabeth Bishop; ni rastro del estragado y llano acento de Pennsylvania de Marianne Moore. En su lugar, estos poemas amargos, 'Daddy', 'Lady Lazarus', 'The Applicant', 'Fever 103' eran leídos con «belleza», proyectados hacia la audiencia con cadencias hechizantes, con un acento inglés, perfecto, maduro, con toda la garganta, con rapidez y desenvoltura, despacia-

do y espaciado. El pobre acento recesivo de Massachussets<sup>1</sup> había sido borrado por completo. Lo he vuelto a hacer. Clara, perfectamente, mirándote a los ojos.

II. Los poemas finales de Sylvia Plath remiten a dos momentos de inspiración claramente definidos. Uno, de índole positiva, que alcanza hasta el 2 de diciembre de 1962 con la escritura de la primera versión de ‘Sheep in Fog’. Y otro, reverso de aquél, que comprende la semana del 28 de enero al 5 de febrero de 1963 y en el que la revelación descubre su destino abismal. Esa segunda etapa arranca con la revisión de ‘Sheep in Fog’ y la escritura en cascada de tres poemas emblemáticos de su producción: ‘The Munich Mannequins’, ‘Totem’ y ‘Child’. ‘Sheep in Fog’ es, pues, un poema bisagra en el que luchan dos energías de corriente opuesta: una, ascendente, forjada a imagen y semejanza de Faetón e Ícaro; otra, descendente, hundida en el pozo sin fondo de su reflejo como Narciso. Vale la pena citar el poema en su integridad:

The hills step off into whiteness.  
People or stars  
Regard me sadly, I disappoint them.

The train leaves a line of breath.  
O slow  
Horse the color of rust,

Hooves, dolorous bells—  
All morning the  
Morning has been blackening,

A flower left out.  
My bones hold a stillness, the far  
Fields melt my heart.

They threaten  
To let me through to a heaven  
Starless and fatherless, a dark water.

La traducción que hace Ramón Buenaventura de este poema no es muy afortunada por lo que doy una versión ligeramente corregida de la misma: