

los poemas al menos en tres grupos según su génesis creativa: el primero y más infrecuente es el poema instantáneo, el que surge a la luz sin yerro y apenas si admite algún cambio ulterior: 'Kubla Khan' es el ejemplo más inmediato; el segundo equivale a lo que Robert Graves llamó injustamente «poema virgiliano»: el poema en que una imagen o frase inspirada es desarrollada de forma consciente por el escritor al hilo de textos, modelos y hallazgos anteriores; el tercer poema, en cambio, es como el primero un poema inspirado, pero

se queda a la mitad. El poeta se esfuerza entonces en ayudarlo, ofreciéndole palabras, imágenes, este o aquel truco de su repertorio, tratando de anticiparse a él, de llevarlo a su terreno, cumpliendo la mínima sugerencia que pueda desprenderse de los fragmentos aparecidos. En realidad, no sabe muy bien si está ayudando o no. Aquí es donde muchos poemas prometedores se arruinan. Puede ocurrir que esté suprimiendo su inspiración en la creencia de estar ayudándola (...) Pero si es lo bastante receptivo y obediente (dejando en suspenso su rutinario ego), y si su técnica y su imaginación y su mente son por lo general lo bastante flexibles, puede sorprenderse exhumando algo totalmente distinto a lo que él u otra persona pueda haber escrito antes.

Las palabras de Ted Hughes me importan pues dan cuenta de procesos que suelen quedar fuera, por subjetivos o demasiado fluidos, de la crítica literaria; son, también, la rúbrica a un ensayo singularmente iluminador sobre la génesis y escritura de uno de los mejores poemas finales de Sylvia Plath, '*Sheep in Fog*'. Hughes, a diferencia de otros comentaristas, sabe leer un poema: escucha su música, la inflexión de la voz, trata de comprender antes de interpretar, de aclarar las palabras antes de vestir las de sentidos ulteriores. Es cierto que dispone de los borradores y que su análisis parte de un conocimiento íntimo de las costumbres y prácticas creativas de Plath. Su análisis asume la singularidad de esta poesía como un rasgo común de toda gran poesía, pero niega su presunta excepcionalidad: Plath no es más ni menos excepcional que cualquier otro artista de talento y los procesos que están detrás de su poesía última son procesos que cualquier poeta puede comprender. La peculiaridad de esta poesía radica, más bien, en la intensidad e insistencia con que estos procesos se dieron en un período de tiempo relativamente breve: apenas un año, entre abril de 1962 y febrero de 1963. Por sus ensayos, es claro que Hughes considera los casi setenta poemas escritos en esos diez meses (el llamado ciclo de *Ariel*) como frutos de una misma corriente de inspiración: una corriente que Plath

supo escuchar y obedecer, aunque no sin dudas ni presentar batalla, como prueban los abundantes borradores que dejó a su muerte. Así pues, al calificar esta poesía de inspirada, no equiparo a su autora con una buena salvaje de verbo torrencial. La inspiración de Plath parte de un profundo conocimiento de la forma poética y una interiorización de sus elementos rítmicos, métricos y prosódicos. La frescura e inmediatez de estos versos presupone la presencia activa de un espíritu crítico que vigila, corrige y dirige a medida que el poema cobra forma. Sospecho que la propia autora no era del todo consciente de esta presencia: era ya, como en todo gran poeta, una parte indisociable de su energía creadora. Un detalle que muchos de sus seguidores han olvidado o menospreciado es la espléndida economía, limpieza plástica y precisión de estos poemas: con un par de excepciones, Plath utiliza en todo momento patrones estróficos regulares (pareados, tercetos, cuartetos) y se deja guiar por los principios de la simetría y la proporción. Ni siquiera en sus momentos de mayor productividad, cuando escribe o al menos finaliza tres poemas en un día (sólo entre el 20 y el 27 de octubre firma ocho nuevos poemas, entre ellos piezas tan famosas como 'Cut' y 'Ariel'), levantándose antes del amanecer y escribiendo furiosamente para combatir la depresión matinal, pierde Plath la compostura o la paciencia: sus poemas, con muy pocas excepciones, son rotundos, armónicos y proporcionados, pruebas de que su mirada crítica había alcanzado un punto excepcional de equilibrio con la imaginación. El resultado son estructuras cerradas que no se realizan sino hasta la última pausa, versos que se encadenan con la imprevisible inevitabilidad de lo que busca completarse y atar sus cabos sueltos. Esta cualidad orgánica de la poesía de Plath, que rebasa la mera regularidad métrica y estrófica y convierte el poema en un mandala o tela de araña de complejas relaciones internas, trama de analogías y correspondencias, es un principio rector de su escritura, como lo prueba este breve poema de su última etapa:

CONTUSION

Color floods to the spot, dull purple.
The rest of the body is all washed out,
The color of pearl.

In a pit of rock
The sea sucks obsessively,
One hollow the whole sea's pivot.

The size of a fly,
The doom mark
Crawls down the wall.

The heart shuts,
The sea slides back,
The mirrors are sheeted.

(MAGULLADURA: En la zona se encharca el color, púrpura sin brillo./ El resto del cuerpo queda desteñido por completo,/ color perla.// En un foso de roca/ el mar sorbe obsesivo, eje del mar entero un solo hueco.// No mayor que una mosca,/ la marca del destino/ trepa por la pared.// El corazón se cierra,/ el mar se desliza en retirada,/ los espejos están amortajados.)

III. La poesía de Plath, a falta de mejor descripción, fue calificada durante muchos años de «poesía confesional» y agrupada con la de Robert Lowell, John Berryman y Anne Sexton. Lowell y Sexton, en particular, han sido invocados una y otra vez como mentores del cambio de rumbo experimentado por la poesía de Plath a finales de 1959, durante su estancia en la colonia de escritores de Yaddo. La conexión está en un curso de creación literaria que Robert Lowell impartió en la universidad de Boston a principios de ese año y al que tanto Anne Sexton como Sylvia Plath asistieron inicialmente como oyentes. La relación con Lowell y Sexton ejerció sin duda un influjo liberador en Sylvia Plath, pero se olvida fácilmente que Plath era una escritora muy diferente. En *Life Studies* (1959), Robert Lowell practica una poesía narrativa, en ocasiones anecdótica, animada por un espíritu que duda entre la elegía y el exhibicionismo: se canta lo que se pierde pero también la ruina en que uno cree haberse convertido, todo ello teñido del alivio irreverente de quien se vuelve contra las convenciones de su clase. La obra de Sexton, por otro lado, parte del narrativismo de Lowell en un trayecto que subraya de manera creciente el valor expresivo de la palabra. La suya sí fue poesía confesional, y no siempre de gran interés: Sexton confundió la página con el diván del psicoanalista y muchos de sus poemas finales son enumeraciones más o menos caóticas de miedos y agravios. Aunque la corriente de simpatía personal entre las dos poetisas fue intensa, y aunque Plath trató de emular en alguna pieza ('Daddy' y 'Lady Lazarus', sobre todo) el ácido humor de su colega, se trata de escritoras muy diversas. Sexton aclara esta diferencia al reprocharle a su amiga su «preocupación por la forma». Sexton dice forma pero se entiende que habla de patrones heredados. Esa preocupación formal es aparente en los poemas

juveniles de Plath, recorridos obsesivamente por el influjo de Wallace Stevens. Un mero vistazo a los títulos es prueba evidente de esta deuda: 'Dirge for a Joker', 'Metamorphoses of the Moon', 'April Aubade', '*Danse macabre*', 'Denouement', 'Love is a Parallax'... Los poemas son un habilidoso ejercicio de imitación del perverso modernismo de Stevens. A Plath parece haberle atraído, en especial, la ironía juguetona que fluye bajo la superficie lujosa y algo rococó del autor de *Harmonium*, como muestra esta imagen vagamente daliniana del día del juicio final ('Doomsday'):

The idiot bird leaps out and drunken leans
 Atop the broken universal clock:
 The hour is crowed in lunatic thirteens.

Our painted stages fall apart by scenes
 While all the actors halt in mortal shock:
 The idiot bird leaps out and drunken leans...

(El pájaro idiota salta y borracho se inclina/ sobre el roto reloj universal:/ La hora exulta en treces lunáticos.// Nuestros escenarios pintados se rompen en cuadros y escenas/ mientras todos los actores se detienen con un shock mortal:/ el pájaro idiota salta y borracho se inclina.)

Un detalle significativo: entre estos poemas abundan tanto los sonetos y las canciones epigramáticas como las villanelas, cinco tercetos rematados por un cuarteto que repiten la misma combinación de rimas y que constituyen una forma estrófica particularmente artificiosa. Ted Hughes comienza su ensayo sobre *Ariel* recordando que Sylvia Plath solía «componer muy lentamente, consultando su diccionario para cada palabra, subrayando con una despaciada y gruesa línea de tinta las palabras que le atraían. Su obsesión por las rimas y los metros intrincados participa del mismo impulso». La escritora exhibe en esta primera etapa de su aprendizaje dos rasgos sin los cuales no hay poesía: pasión por los aspectos materiales de la palabra y menosprecio del lugar común y la frase previsible. Pero su problema es la falta de naturalidad. La imitación la convierte en una escritora hábil aunque lastrada por el deseo de epatar con una inteligencia irónica que no es la suya y que tampoco cuadra con su verdadera personalidad, o al menos no del todo.

Stevens se apaga en su firmamento hacia 1955, año en que Plath se traslada a Cambridge (Inglaterra) con una beca Fullbright, pero sigue bien presente en su poesía posterior: en realidad, Plath, como buena norteamericana-