

na de su generación, no dejó de ser nunca una escritora fiel a la lección formalista de la vanguardia de entreguerras. Esto la distingue de Ted Hughes, mucho más ligado a su tradición nativa y por tanto, en esos años, un escritor más conservador y ajeno a las prácticas experimentales. Y sin embargo es Ted Hughes quien sucede en esos años a Stevens como influjo modelador y quien incluso ayudará a la poeta en sus períodos de esterilidad o bloqueo creativo. Decir Hughes en este contexto es decir una poesía que no se plantea la relación entre palabra y mundo de manera conflictiva: la tradición primera de Hughes es la tradición naturalista inglesa, caracterizada por un afán de precisión y objetividad que da cuenta de cada detalle del mundo físico y busca la trascendencia simbólica en el análisis exhaustivo de la anécdota y la experiencia vital del propio yo, aunque en Hughes el exceso de detalle culmina en hipérbole. Es, también, una tradición por entero ajena al influjo de Mallarmé y el simbolismo francés. Pienso que esto es aplicable sobre todo a sus dos primeros libros, *The Hawk in the Rain* (1957) y *Lupercal* (1960). El tercero, *Wodwo* (1967), nace ya tras el impacto de la lectura de *Ariel* e inaugura un segundo momento en su obra. Pero al principio es Hughes quien preside la escritura de su mujer. El cambio es perceptible: la poesía de Plath se empapa de mundo físico, coquetea con la narratividad y la descripción naturalista. Nada de ironías sofisticadas y edenes vagamente cómicos: el verso busca ahora los detalles más crudos y desagradables de la realidad sensible en una imitación del pesimismo activo de Hughes, que es también sospecha de que ese mundo exterior funciona como correlato de la propia interioridad. A través de Hughes, Plath conecta con Wordsworth, con Clare, con Hopkins, incluso con Elizabeth Bishop, cultivadora de un verso de gran precisión descriptiva y narrativa. Así lo declaran estas líneas, que incluso remedan el estilo abrupto y aliterativo de su marido:

Throughout black winter the red haws withstood  
 Assault of snow-flawed winds from the dour skies  
 And, bright as blood-drops, proved no brave branch dies  
 If root's firm-fixed and resolution good.

(Durante el negro invierno los espinos rojos sostuvieron/ el asalto de vientos nevados y hosclos cielos,/ y, rojos como gotas de sangre, probaron que ninguna rama valiente muere/ si la raíz es firme y la resolución buena.)

Pero este estilo no podía ser sino una etapa de su aprendizaje: la inmersión en el extremo opuesto a la práctica de Stevens. Al contrario que Hug-

hes, Plath no acepta la coherencia ni la inteligibilidad del universo físico: no constituye un mundo cercano ni habitable, sólo un enigma que confunde y amenaza al yo. Las cosas existen pero su existencia es incomprensible y además peligrosa: incapaz de establecer un vínculo con ellas, el yo las ve como enemigas potenciales y signos que le recuerdan constantemente su soledad. Aquí Plath revela su vínculo con la generación que la precede, el grupo de Lowell, Berryman y Delmore Schwartz. Es un vínculo que va más allá del presunto confesionalismo de su poesía. Por encima de las diferencias de edad y de estilo, Lowell y Plath comparten un espíritu agónico que es huida tenaz de un presente sin trascendencia. La mejor descripción de esta enfermedad, que enfrentó a toda una generación de escritores con su propio vacío espiritual, se encuentra en una carta que Octavio Paz escribió a Pere Gimferrer en el verano de 1982:

La suerte de estos poetas me asusta y me obliga a ver el mundo moderno, especialmente a la sociedad norteamericana, como una región atacada de un mal probablemente incurable y que no sé cómo llamar. Es una sociedad herida de muerte no en su economía ni en sus instituciones políticas y sociales sino en su alma misma. Un alma dividida contra sí misma. Esos poetas eran hijos de la República imperial y lo tuvieron todo en abundancia: los dones naturales y los bienes culturales y materiales. Y toda esa abundancia se desvaneció instantáneamente y se quedaron desnudos, a media calle y temblando de miedo, frío y vergüenza. Todo se disipó menos sus fantasmas.

La religión del mundo moderno se llama progreso. Se trata de una religión que ha sustituido el futuro póstumo e inmóvil del paraíso cristiano por el futuro en vida de un paraíso alcanzable y perfectible. Pero ese paraíso no es menos espejismo que el anterior: tan pronto se alcanza y se rebasa, surge otro más allá. El siervo del progreso es un deseo siempre insatisfecho, que no bien se cumple reaparece con ansia renovada. Lowell podía creer en el progreso como individuo de una sociedad devorada por el ansia de superación, pero ese progreso negaba de raíz su creencia en la poesía como instrumento de una sabiduría oculta, estática, tal vez impersonal. Regreso a Paz:

El destino de estos desdichados poetas me ha hecho palpable el desarraigo del hombre moderno. Desarraigo no sólo del pasado y del futuro (el que no tiene pasado tampoco tiene futuro) sino de aquello que está más allá del tiempo –llámalo eternidad, destino, vacuidad, sentido de la historia: todas las formas de la trascendencia que ha concebido el hombre desde el paleolítico. Por primera vez estamos de verdad *solos*. El tiempo, nuestro padre,

se ha evaporado: ya no es sentido sino sucesión mecánica, insensata. Ayer, hoy y mañana no son ya sino nombres huecos.

La desaparición del cristianismo como mito trascendente de la existencia humana ha arrojado a los individuos en brazos de mitos sustitutorios: para algunos ese mito fue el marxismo; para otros, sobre todo en los Estados Unidos del *self-made man*, ese mito lo encarnó el psicoanálisis. Un psicoanálisis que engarzaba con la tradición puritana de la exploración autobiográfica en términos espirituales y que reforzaba su *ethos* individualista. Pero el psicoanálisis desplaza la fuente de trascendencia de cualquier orden superior y la sitúa en el fondo de uno mismo. Los poetas estadounidenses, de Lowell a Plath, se miraron a sí mismos con pasión de Narcisos y al mirarse fueron devorados por su reflejo: todo se oscureció y desdibujó a su alrededor y la única realidad que reconocieron fue una imagen que tan pronto tocaban se disipaba. Los suicidios de Schwartz, Berryman, Sexton y Plath constituyen el salto del que pretende anular de una vez por todas la distancia con su reflejo y termina ahogándose en el agua. Otros, como Lowell y Bishop, coquetearon con la autodestrucción como una variante más lenta de ese viaje hacia el fondo vacío e inasible de uno mismo.

Plath estaba fascinada por su propio reflejo en el agua: a la luz de ese reflejo todo lo demás se vela y empequeñece. El yo sólo reconoce la existencia de ese espectro que trata enfáticamente de asir y desentrañar. El mundo sólo puede existir en tanto forme parte de ese espectro y lo acepte como medida de todas las cosas. Joyce Carol Oates anota con perspicacia que los últimos poemas de Sylvia Plath son los de alguien que no asocia su vida a la del cosmos, pues asume una distinción mortal entre el sujeto —«yo soy yo»— y el objeto: «la fusión entre ella y 'las cosas de este mundo' es rechazada si no se establece en los términos que ella ha dictado».

IV. La poesía última de Plath se debate entre los dos polos opuestos de la esterilidad y la fertilidad. Abundan en el ciclo de *Ariel*, como se verá, las imágenes de niños, de brotes florecidos y exhuberancia natural, pero también, y con la misma intensidad, personajes y escenarios tomados del universo médico, la blancura esterilizada de los hospitales, las imágenes de partes del cuerpo desmembradas o vistas fuera de la totalidad. Es un mundo que le fascina y atrae. Un detalle biográfico que es un síntoma: las paredes del apartamento londinense donde Plath residió hasta su muerte eran blancas y estaban desprovistas de decoración. Ese blanco de las paredes es lo que queda tras el desvanecimiento del mundo. Es también el blanco imputo y borrado de lo que antecede a la vida (el útero materno) y sigue a la

muerte. El yo busca la trascendencia en sí mismo y se abisma en su vacío. Una sola línea memorable resume este estado de cosas: «Esta es la luz de la mente, fría y planetaria».

No hago interpretación psicoanalítica: trato de explicar que el mito del psicoanálisis, lejos de otorgar un sentido a la existencia y al universo que la contiene, precipitó a Sylvia Plath en brazos de sus propios fantasmas. Mejor dicho: logró que todo se convirtiera en fantasma. De ahí que la obsesión paterna de Plath (su padre murió cuando ella contaba ocho años) me parezca menos la causa de su dolencia que un síntoma de la misma: Plath agranda primero la figura de su padre, convirtiéndolo en un espectro monstruoso y castrante que ha de conjurar y derrotar por medio de la palabra. Lo mismo sucede, con variantes, en los casos de su madre y su esposo.

Hughes no evita la interpretación psicoanalítica pero prefiere el correlato de ciertos mitos, como los de Ícaro y Faetón. Su ensayo sobre 'Sheep in Fog' sugiere de manera persuasiva que muchas de las imágenes que recorren los borradores del poema y cuya sombra parece asomar por entre las grietas de la versión final remiten a estos dos mitos: cuerpos derrotados, carruajes rotos, alas y brazos descoyuntados. El argumento de Hughes indica una afinidad y una presencia, pero no demuestra (tampoco lo pretende) que esta presencia sea deliberada. El estudio de los borradores no puede trazar por sí solo el movimiento del proceso creador: debe quedarse en la superficie, observar los rastros que ese proceso ha dejado en el papel y formular hipótesis con un amplio margen de error. Y la rapidez con que Plath encadenó los borradores del poema permite sospechar que no fuera del todo consciente de las evocaciones míticas de sus versos.

## Los maniqués de Munich

I. Dije antes que la influencia del naturalismo de Hughes no podía ser permanente. La índole de su dolencia le impedía contentarse con la mera visión de la naturaleza, por muy compleja que fuera. Es decir: no puede contentarse pues no acepta la autonomía del mundo natural. Tampoco, como los románticos, concibe la naturaleza en tanto sistema de símbolos gobernado por los principios de la analogía y la atracción universal. Se ha dicho que la poesía de Plath es simbólica o que rebasa mediante el uso del símbolo el realismo hiperbólico de Hughes. Esto es cierto pero hay que matizarlo: el símbolo, para Plath, es el nombre que reciben los múltiples reflejos del yo. En este punto su poesía engarza con el ejemplo de Theodore Roethke, cuyos poemas constituyen una primera etapa de este itinerario simbólico: mientras que Hughes y Bishop tienden a sugerir cierta correlación entre el mundo natural y su esta-