

Las colinas se adentran en la blancura./ Personas o astros/ me miran con tristeza: los estoy defraudando.// El tren deja una estela de aliento./ Oh lento/ caballo del color del óxido// cascos, campanas dolientes.../ La mañana/ se pasó la mañana ennegreciéndose,// flor abandonada./ Mis huesos albergan una quietud, los campos/ lejanos me funden el corazón.// Amenazan/ con llevarme hasta un cielo/ sin estrellas ni padre, un agua oscura.

La escena que abre el poema es la misma que recorre 'Ariel': un paseo matinal a caballo. Pero la exaltación de 'Ariel' («yo/ soy la flecha/ el rocío que vuela») se torna en 'Sheep in Fog' desengaño y fracaso: las estrellas miran «con tristeza», los cascos del caballo son «campanas dolientes», los campos habitan una lejanía que se confunde con un cielo despoblado y oscuro. Ted Hughes ha mostrado cómo en los sucesivos borradores del poema Plath trató de frenar este movimiento negativo. La versión del 2 de diciembre, aunque idéntica a la versión final, cambia la estrofa final por tres líneas donde las ovejas aparecen como emblema simultáneo de sabiduría e inocencia:

Patriarchs till now immobile  
In heavenly wools  
Row off as stones or clouds with the faces of babies.

(Patriarcas hasta ahora inmóviles/ envueltos en lanas celestiales/ nadan como piedras o nubes con rostros de niños.)

No hace falta leer con detalle el poema para advertir la labor de frenado y transferencia que realizan estas líneas: la estrofa es un intento (a la postre inútil) de cancelar la visión oscura con apelaciones a imágenes beatíficas y calmantes; la mención de los rostros infantiles evoca también los símbolos de fertilidad usados en otros textos. Pero la relectura del poema casi dos meses más tarde revela la otra cara de la página: los patriarcas, las piedras y las nubes se resuelven en un cielo sin padres ni astros, el cielo lanudo de las ovejas se convierte en un cielo amenazador, «un agua oscura».

La imagen que cierra esta estrofa enlaza significativamente con los remates de otros dos poemas escritos el 28 de enero de 1963. 'Totem' culmina en una nube de moscas que «zumban como niños azules/ en redes de infinito,// amarradas al final por la única/ muerte con sus muchos mástiles». Plath sigue aquí el modelo de Blake: a cada imagen le corresponde su reverso distorsionado. Las moscas, en tanto que emblemas de la muerte (asociada como siempre al infinito, la lejanía, un pozo sin fondo), son des-

critas como «niños» azules. 'Child' ('Niño') comienza con una declaración de asombro ante la juventud de la vida: «Tu clara mirada es lo absolutamente hermoso». El deseo del sujeto poético es llenarla con «colores y patos, el zoo de lo nuevo», convirtiéndola en un «estanque donde las imágenes/ debieran ser clásicas y solemnes» y no «estas manos/ inquietas y frotadas, este oscuro/ cielo sin estrella». La presencia del «estanque» no necesita explicación: se trata, como sabemos, del estanque de Narciso, ocupado por un rostro ególatra que expulsa del agua cualquier otra imagen.

El mito de Narciso aparece de manera tan omnipresente en otros poemas que sorprende el silencio de muchos críticos a este respecto. El final de 'Gigolo', escrito el 29 de enero, tiene ya carácter de reiteración. Tras anunciar que «nunca llegaré a viejo», el sujeto poético se describe brillando «como Fontainebleau,/ gratificado,/ la caída del agua un ojo/ sobre cuyo estanque tiernamente/ me inclino y me observo». El adverbio «tiernamente» añade un acento de aceptación que es también resignación ante la muerte. Asimismo el final de 'Contusion': «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». Los trece poemas escritos entre el 28 de enero y el 5 de febrero trazan el itinerario emocional y espiritual de un yo que no espera nada de la existencia ni de sí mismo: el juego de reflejos culmina en un espejo final opaco y amortajado.

La biógrafa Anne Stevenson expresa de otra manera esta misma idea:

La gran visión se ha quemado. Lo que la poeta parece querer es un remedio a su falta de habilidad para aceptar una forma de verdad aprendida por la mayoría de los seres humanos adultos: que no son seres exentos ni les ha sido concedido permiso para no participar en los procesos humanos.

La poesía de Sylvia Plath encarna, según Stevenson, una negativa a aceptar cualquier clase de compromiso o limitación. Facetas de esta actitud son su egotismo, su ansia de perfección formal, la intensidad obsesiva y hechizante de sus patrones verbales. Me atrevería a afirmar que entre la persona Plath y la poeta Plath hubo una corriente de alimentación mutua que logró acallar e incluso derribar otros aspectos menos extremos o rigurosos de su carácter. Janet Malcolm vislumbra tras la energía irrefrenable y perfeccionista de la persona Plath la sombra de un vacío que amenazaba con devorarla, «probablemente porque Plath sentía el frío de la nada con tal desconcertante intensidad sintió la necesidad de emplazar tantas capas de ardiente egolatría entre ella y el mundo externo». El cuadro clínico pasa a la poesía y allí a su vez produce imágenes inconscientes o semiconscientes

que la conciencia elabora: el poeta es la parte de uno mismo capaz de verbalizar el abismo y asomarse a él. Pero una vez verbalizado y corporeizado ese abismo puede hacer peligrar la vida de la persona. Y eso es tal vez lo que le ocurrió a Sylvia Plath: empezó importándole la nada que azuzaba su casi maníaca dedicación al trabajo creador y al final nada le importó bastante para prolongarlo.

III. Algo parece probar esta última hipótesis, y es que Plath fue consciente de los peligros inherentes a su visión. Un rasgo igualmente atractivo de su poesía es la ambivalencia clarividente de quien da un paso con plena conciencia de los peligros que entraña. El poema 'Edge' ('Filo') no es sólo la imagen simbólica (aunque inquietantemente real) de su propia muerte, sino un juicio implícito de su propio extremismo. Miradme: esto soy, a esto he llegado. Una confesión mucho más oblicua es la que abre y cierra 'The Munich Mannequins':

Perfection is terrible, it cannot have children.  
Cold as snow breath, it tamps the womb

Where the yew trees blow like hydras,  
The tree of life and the tree of life

Unloosing their moons, month after month, to no purpose.  
The blood flood is the flood of love,

The absolute sacrifice.  
It means: no more idols but me,

Me and you...

... O the domesticity of these windows,  
The baby lace, the green-leaved confectionery,

The thick Germans slumbering in their bottomless Stolz.  
And the black phones on the hooks

Glittering,  
Glittering and digesting

Voicelessness. The snow has no voice.

(La perfección es espantosa: no puede tener hijos./ Fría como la respiración de la nieve, taponan la matriz// donde los tejos soplan como hidras,/ el árbol de la vida

y el árbol de la vida// que ponen sus lunas en libertad, un mes tras otro, sin propósito alguno./ El flujo de la sangre es el flujo del amor,// el sacrificio absoluto./ Significa: nunca más un ídolo que no sea yo,// yo y tú. (...) Qué domesticidad la de estos escaparates,/ con sus encajes de recién nacido y su repostería de verde follaje,/ con sus macizos alemanes dormitando en su Stolz sin fondo./ Y los teléfonos negros colgando// destellantes,/ destellantes y digiriendo// la carencia de voz. No tiene voz la nieve.)

A la hora de comentar estos versos, hay que recordar el valor positivo que tienen los niños en la cosmovisión de Plath. Tampoco es ocioso traer a colación que para la persona Plath la maternidad era uno de los aspectos fundacionales de la condición femenina: sus cartas y diarios están plagados de referencias a su deseo de tener hijos y uno de los insultos más frecuentes que dedica a las mujeres que le inspiran disgusto o desconfianza es el de «estériles». El concepto de fertilidad tiene casi rango de obsesión, aunque se trata de una fertilidad característicamente desdoblada en dos ámbitos: creación y procreación. Plath equipara una y otra vez la maternidad con la fuerza creativa. El escenario ideal e idealizado que invocan las páginas de su diario es el de un hogar colmado de niños y palabras vivas: una perpetua energía creadora que se desdobra y anuda sin cesuras. No hay que descartar, como es obvio, la influencia del ambiente y los valores sociales de su época, que tratan de perpetuar la organización tradicional de la familia y coartan el deseo de emancipación de la mujer. Pero tampoco cabe dudar de la sinceridad de Plath cuando afirma su deseo de ser madre y su consideración altamente positiva de la maternidad: abundan las pruebas en forma de símbolos e imágenes poéticas, y no sólo en los poemas de *Ariel*.

Ya hemos visto que en poemas como 'Totem' y 'Niño' (y en los borradores de 'Sheep in Fog') las imágenes se polarizan en torno a dos ejes semánticos muy claros: perfección-narcisismo-muerte y niño-inocencia-vida. La primera línea de 'Los maniqués de Munich' deja sentada esta oposición: «La perfección es espantosa: no puede tener hijos». Le sigue un retrato metafórico del proceso menstrual que es un verdadero *tour de force* poético. Pero lo que estas líneas sugieren parece contradecir, siquiera parcialmente, los presupuestos iniciales: el flujo menstrual es un flujo «en libertad» y esa libertad equivale a no tener «propósito alguno». Significa, también, «nunca más un ídolo que no sea yo». La sugerencia es claramente subversiva (no olvidemos que el poema tiene fecha de 1963): la menstruación es el emblema de la mujer en libertad, la mujer que dialoga consigo misma y se erige en su propio ídolo. El sentido irónico de estas líneas se confirma cuando la perfección de los maniqués aparece inserta en un