

ambiente caracterizado por su «domesticidad», en el que –extraño elemento escénico– aparecen unas ropas de recién nacido. ¿Ironía o confesión? ¿Trata de decirnos Plath que la mujer con hijos y responsabilidades domésticas –incluso si tiene otras más importantes, como era su caso– es ya un maniquí, una mujer estéril, despojada de libertad? ¿Es la perfección de los maniqués un rasgo que advierte en sí misma, el sentimiento de haber cumplido sus antiguos deseos (la poesía, la maternidad) con su consiguiente carga de desengaños? La ambigüedad recorre este poema y parece desmentir las distinciones de otras piezas coetáneas. La perfección sin hijos de los maniqués rima con la perfección de la mujer que ha cumplido su deseo de maternidad: la primera no tiene hijos; la segunda los ha tenido pero están lejos de ella, los ha olvidado, hace como si no existieran. Anne Stevenson afirma que esta pieza expresa «su odio hacia la esterilidad y la fría perfección de los maniqués». Esta explicación remata limpiamente la lectura de otros poemas donde el ansia de perfección equivale a muerte y esterilidad (insinuando que Plath conocía bien la naturaleza de su dolencia y el peligro último de sus obsesiones), pero no me convence: el poema es más complejo e impide una organización maniquea de las imágenes.

‘Edge’ (‘Filo’) adensa la ambigüedad. El poema, por una parte, es la escenificación simbólica de su futura muerte. He aquí, encarnada en una materia verbal que resume todas las virtudes y ninguno de los vicios del idioma poético de *Ariel*, la raíz de la oscura fascinación que este poema ejerce sobre los lectores que conocen las circunstancias de su muerte: Plath describe su propio suicidio y nos da la «imagen de una necesidad griega». Estamos ante un suceso trágico y por ello irremediable: todo conducía hasta ella. Pero el final trágico es el fruto de un exceso de *hübris*: Plath reconoce su soberbia (la soberbia de Ícaro, de Faetón) y acata con serenidad el castigo máximo. Como la poeta Plath, la persona Plath dejó antes de acabar con su vida una jarra de leche junto al lecho de sus hijos dormidos. Pero también abrió las ventanas de su cuarto y arrió toallas contra la puerta para que el gas del horno donde posó su cabeza no les afectara. Los niños del poema, sin embargo, están muertos, «ovillados, como pequeñas serpientes». Confieso que este detalle siempre me ha perturbado. ¿Qué razón o sinrazón explica su muerte? El poema expresa una verdad simbólica que la persona Plath no quiso obedecer. La mujer cumple la lógica de la perfección narcisista y muere: el pozo de reflejos superpuestos que transitaba su poesía le devuelve un vacío ininteligible, la nada de su propio final. ¿Pero los niños? La aritmética de los símbolos ayuda a precisar el misterio, pero no sé si lo resuelve. La mujer muerta es ya un maniquí, nunca tuvo hijos y obliga al poema a des-vivirlos: la leche que da la vida es leche que mata, incluso que posee: su blancura se confunde con la blan-

cura de los cuerpos muertos. O bien, según una lógica aun más perversa (la que vislumbro al fondo de 'Los maniqués de Munich'), los hijos convierten a la mujer en maniquí: el fruto del alumbramiento es la vida pero también la domesticidad estéril de la madre. Sus hijos no están muertos pero lo están para ella, pues ella ha muerto. Reconozco que la interpretación es algo alambicada y no me termina de convencer, pero pruebo a consignarla aquí como huella de una miseria crítica que no agota (no puede agotar) el pozo insondable de la palabra creadora. Esa palabra engendra el poema, emblema verbal de no sabemos qué oscuros impulsos y deseos, máscara que realza y oculta al mismo tiempo el enigma de esta poesía y de su autora:

EDGE

The woman is perfected.
Her dead

Body wears the smile of accomplishment,
The illusion of a Greek necessity

Flows in the scrolls of her toga,
Her bare

Feet seem to be saying:
We have come so far, it is over.

Each dead child coiled, a white serpent,
One at each little

Pitcher of milk, now empty.
She has folded

Them back into her body as petals
Of a rose close when the garden

Stiffens and odours bleed
From the sweet, deep throats of the night flower.

The moon has nothing to be sad about,
Staring from her hood of bone.

She is used to this sort of thing.
Her blacks crackle and drag.

(FILO: La mujer ha alcanzado la perfección./ Su cuerpo// muerto muestra la sonrisa de la realización;/ la imagen de una necesidad griega// fluye por los pliegues de su toga,/ sus pies// desnudos parecen estar diciendo:/ hasta aquí hemos llegado, se acabó.// Los niños, muertos y ovillados como blancas serpientes,/ uno junto a cada pequeña// jarra de leche ya vacía./ Ella los ha plegado// de nuevo hacia su cuerpo como pétalos/ de una rosa cerrada cuando el jardín// se aquieta y los aromas sangran/ de las dulces y profundas gargantas de la flor de la noche.// La luna no tiene de qué entristecerse./ mirando fijamente desde su capucha de hueso.// Está acostumbrada a este tipo de cosas./ Sus negros crujen y se arrastran.)

Bibliografía

- OCTAVIO PAZ, *Memorias y palabras: Cartas a Pere Gimferrer 1966-1997*, Seix-Barral, Barcelona, 1999.
- SYLVIA PLATH, *Ariel*, trad. Ramón Buenaventura, Hiperión, Madrid, 1985.
- , *Cartas a mi madre*, trad. Montserrat Abelló y Mireia Bofill, Grijalbo Mondadori, Barcelona, 2000 (1989).
- , *Collected Poems*, Faber & Faber, Londres, 1981.
- , *Diarios*, trad. José Luis López Muñoz, Alianza, Madrid, 1996.
- TED HUGHES, *Winter Pollen*, Faber & Faber, Londres, 1994.
- JANET MALCOLM, *The Silent Woman: Ted Hughes and Sylvia Plath*, Papermac, Basingtoke, 1995 (1993).
- ANNE STEVENSON, *Bitter Fame: A Life of Sylvia Plath*, Penguin, Londres, 1990 (1989).

He utilizado las traducciones de Ramón Buenaventura, salvo indicación en contrario.



Alfonso: *Alegoría de la fotografía* (1902).