

cartas parecidas, no está claro si imaginarias o reales. Dicho extracto tiene fecha del 28 de enero de 1956. «Lady Lazarus» se escribió entre el 23 y el 29 de octubre de 1962. Menciono esto tan sólo para dar énfasis a lo extenso del período de gestación. El mito del par de meses de breve y furiosa inspiración que terminan en suicidio es un obstáculo evidente para la comprensión de una escritura que es, después de todo, el producto de una temprana vocación literaria perseguida sin descanso.

Cuando afirmo que no quisiera que se cambiara una sola palabra de «Lady Lazarus», quiero decir que no deseo que la imaginería nazi/judía desaparezca, que no me parece una apropiación ilícita. Esta es mi posición, tanto en el caso de este poema como en el de «Daddy» («Papaíto»). En este punto, sigo a Jacqueline Rose. Plath era extremadamente consciente de su linaje germano-austríaco. Nació en 1932 y era, por tanto, perfectamente capaz de comprender el alcance y significado de la II Guerra Mundial. Su padre era un inmigrante prusiano de la primera generación. Su madre era una austríaca de segunda generación que, según Anne Stevenson, habló alemán en la escuela hasta que a raíz de la I Guerra Mundial algunos americanos empezaron a portarse con particular crueldad con los inmigrantes de habla alemana.

El miedo a ser perseguida por ser alemana, ya fuera propio o de su madre, formaba sin lugar a dudas parte de su herencia. Y si pensaba en su padre como en un perseguidor (justa o injustamente, no viene al caso) y sabía que su padre era prusiano, no es ni mucho menos descabellado que ella empezara a preguntarse si era judía (ya fuera por el lado de su madre, o simplemente por no saber muy bien qué eran los judíos, salvo que eran perseguidos). O si «Daddy» articula una disputa con su padre, una vieja disputa cuyo origen está precisamente en su naturaleza inconclusa, es parte de la mecánica de dicha disputa que ella insulte a su fantasma de tal modo que éste reaccione con violencia, corroborando así su propia versión.

Los imitadores y admiradores de Plath han dado mala fama a tales procedimientos:

Hitler entered Paris the way my
sister entered the room at night,
sat astride me, squeezed me with her knees,
held her thumbnails to the skin of my wrists and
peed on me, knowing Mother would
never believe my story⁵.

⁵ *Hitler entró en París del mismo modo que/ mi hermana entró en el cuarto por la noche,/ se sentó sobre mí, apretó sus rodillas,/ sujetó con las uñas la piel de mis muñecas/ y se meó encima, consciente de que Madre/ jamás creería mi historia. Sharon Olds, The Dead and the Living, Knopf, 1984, p.44.*

Lo que da a entender que lo único que hizo Hitler en París fue orinar. O:

THE DEPARTURE

to my father

Did you weep like the Shah when you leit? Did you forget
 he way you had me tied to the chair, as
 he forgot the ones strapped to the grille
 in his name? You knew us no more than he knew them,
 his lowest subjects, his servants, and we were
 silent before you like that, bowing
 backwards, no speaking, not eating unless we were
 told to eat, the glass jammed to our
 teeth and tilted like a brass funnel in the
 soundproof cells of Teheran...⁶

Pero esta arenga impertinente me ha desviado de mi comentario de «Daddy». Rose cita diarios inéditos de Plath y, en concreto, un pasaje fechado el 28 de diciembre de 1950 y escrito mientras componía el cuento «The Shadow» («La sombra»).

Mi preocupación actual parece ser la toma de conciencia de un complejo sistema de culpa por el cual los alemanes, dentro de una comunidad católica y judía, se convierten en cabezas de turco y han de sentir el dolor psíquico que los judíos sufren en Alemania a manos de los alemanes no religiosos. La niña no logra entender el marco general de la cuestión. ¿Qué relación tiene el padre con el tema? ¿De qué modo es ella culpable de la deportación de su padre a un campo de detenidos?

La historia difiere levemente de esta sinopsis, pero permanece el problema de que la niña no sabe qué ocurre, ignora de qué discuten sus padres. La niña es objeto de burlas por tener un padre alemán, algo que niega vehementemente, pero luego su madre le explica que su padre es, en efecto, alemán, y que ha sido llevado a un campo de detenidos. Es injusto. Es un error. Pero Dios ha permitido que ocurriera.

La «sombra» del título de Plath es el protagonista de un programa de radio, que lo presenta con las palabras «¿Quién sabe qué mal se esconde en los corazones de los hombres? La Sombra lo sabe, ja, ja, ja.» A pesar

⁶ *La Partida: ¿Lloraste como el Sha cuando nos dejaste? ¿Olvidaste/ de qué modo me ataste a aquella silla, como/ él se olvidó de los que ató a las verjas/ en su nombre? Sabías tan poco de nosotros como él/ de sus súbditos, sus sirvientes, y nosotros/ guardábamos silencio ante ti, inclinábamos/ el rostro, caminábamos hacia atrás, sin hablar,/ sin comer, a menos que tú ordenaras comer/, el vidrio apretado contra los dientes,/ inclinado como un embudo de/ cobre sobre las celdas ocultas de Teherán... Olds, p. 36.*

de los cuidados protectores de su madre, la niña empieza a conocer el mal, los campos de concentración japoneses, la guerra. Pero que esta comprensión sea parcial es la clave del drama.

Plath concibió «Daddy», al igual que «The Shadow», como un poema de comprensión parcial, como un cuento corto en forma de poema. Nos cuesta leerlo así, porque es tal la energía de la emoción que acabamos convencidos de que debe venir directamente de la propia autora, que habla de su padre real y (en la línea que reza «el vampiro que dijo ser tú») de su esposo real. Esta es la objeción que Seamus Heaney presenta en *The Government of the Tongue*:

Un poema como «Daddy», por muy brillante *tour de force* que lo consideremos, y por mucho que comprendamos o excusemos como producto de su infelicidad familiar la violencia y espíritu de venganza que lo permean, permanece, no obstante, tan enredado en circunstancias biográficas e irrumpe con tal violencia en la historia del dolor ajeno que simplemente nos impide ser más comprensivos.

Heaney mide bien sus palabras, como es habitual en él, pero si uno acepta que Plath utilizaba la historia de su propia gente (en otras palabras, inmigrantes alemanes en América), gran parte de sus objeciones desaparecen. Y, por cierto, aunque no haya justificación para irrumpir con violencia en las penas ajenas, suele abundar el arte que surge de la historia del dolor de otras personas.

Plath consideraba que su tarea se resumía en una palabra: descubrimiento; ¿cómo debían ser los poemas de una mujer? En carta a su madre, justo antes de casarse, le dice:

Sé que en el plazo de un año publicaré un libro de 33 poemas que terminará por golpear a los críticos. Mi voz se afina, se hace fuerte. Ted dice que nunca ha leído poemas como los míos escritos por una mujer; son fuertes, ricos, llenos de vida, no cobardes y quejosos como los de Teasdale o simples poemillas como los de Millay; son poemas que trabajan, que sudan, que pesan, surgidos tal y como lo exigen las palabras...

Y en la misma carta, hablando al parecer de su recién adquirida seguridad en sí misma (adquirida mientras escuchaba a Beethoven con Ted Hughes) afirma: «Sé con certeza, de la cabeza a la punta de los pies, y tras haber estado al otro lado de la vida como Lázaro, que la totalidad de mi ser será un canto de afirmación y amor que durará toda una vida». Esta profecía no se cumplió. Uno pasa entonces a los poemas que incluye en la carta, «Firesong», «Strumpet Song» y «Complaint of the Crazy Queen» («Queja de la reina enloquecida»). Suenan así:

Sweet salts warped stem
of weeds we tackle towards way's rank ending;
scorched by red sun
we helt globed flint, racked in veins barbed bindings...⁷

En otras palabras, suenan como escritos por alguien que acaba de enamorarse de Ted Hughes. Lo que es comprensible, al menos por un tiempo. La cuestión de cuándo Plath empieza a sonar como Plath es algo que divide a la gente. En *The Colossus* oigo líneas, más que poemas. En la primera parte de «Two Views of a Cadaver Room» («Dos vistas de una sala de cadáveres»):

In their jars the snail-nosed bables moon and glow.
He hands her the cut-out heart like a cracked heirloom⁸.

O en el famoso «Metaphors» («Metáforas»), que comienza, «I am a riddle in nine syllables» («Soy una adivinanza en nueve sílabas»), y su contemporáneo –aunque no fue publicado hasta 1981– «Electra en Azalea Path» («Electra en Azalea Path»); aquí quizás es el tema, la visita de la hija a la tumba del padre, más que el tono de voz, lo que identifica la autoría:

I am the ghost of an infamous suicide.
My own blue razor rusting in my throat.
O pardon the one who knocks for pardon at
Your gate, father-your hound-bitch, daughter, friend.
It was my love that did us both to death⁹.

O en «The Manor Garden», cuando «The pears fatten like little buddhas» («las peras engordan como pequeños budas»).

Pero el tono de voz, como la firma o el estilo gráfico de un artista, no importa qué uso se haga de él, llega en mi opinión no con un gesto de ira o un grito histriónico, sino en un poema de 1960, cuando la poeta parece haber perdido la fe en su trabajo. El poema se llama «Stillborn» («Nonatos»), y rememora la sala de cadáveres del poema antes mencionado.

⁷ *Dulces sales deforman mala hierba,/ los tallos rancios que arrancamos al final del camino;/ quemados por un sol enrojecido,/ sopesamos cantos rodados,/ hundidos entre lazos de vetas espinosas ...*

⁸ *En sus jarras los niños con nariz de babosa alunizan y brillan./ Él pone entre sus manos el corazón que acaba de extraer: agrietada reliquia.*

⁹ *Soy el fantasma de un suicidio infame./ Mi propio filo azul se oxida en mi garganta./ Oh, perdona a quien pide perdón ante tu puerta,/ padre, soy perra, hija, amiga./ Fue mi amor lo que nos llevó a los dos a la muerte.*