

Sylvia Plath y Anne Sexton. Una roja cicatriz en el mausoleo patriarcal¹

Luis Bravo

Luis Bravo

Poeta, ensayista, investigador. Es docente del Instituto de Profesores “Artigas” y de la Universidad de Montevideo. Artículos suyos han sido publicados en revistas y libros colectivos en Francia, Canadá, Portugal, Estados Unidos, México, Perú, Colombia, Brasil y Argentina. Desde 1985 ejerció la crítica literaria en prensa escrita y en radio (*Brecha*, *Cuadernos de Marcha*, *SODRE*), y publicó en revistas especializadas (*Biblioteca Nacional*, *Academia Nacional de Letras*, *Hermes Criollo*). Recibió tres premios del Ministerio de Educación y Cultura en “Ensayo e Investigación”. Es Investigador adjunto de la Academia Nacional de Letras, e Investigador asociado de la Biblioteca Nacional. En 2012 fue invitado a la residencia del *International Writing Program*, de la Universidad de Iowa. Sus últimos libros son: *Voz y palabra: historia transversal de la poesía uruguaya 1950-1973* (MEC/Estuario, 2012), y la compilación *Las islas invitadas*, Poesía Completa de Julio Inverso (Estuario, 2013).

La escritura de la mujer en lengua inglesa experimentó un nuevo hito, posterior a la figura pionera de la inglesa Virginia Woolf (1882-1941), a partir de que las norteamericanas Sylvia Plath (Boston, 1932 - Londres, 1963) y Anne Sexton (Norton, 1928 - Boston, 1974) hicieran oír sus jóvenes voces rebeldes. Los conflictos de género, el abordaje de temas tabú –aborto, internación psiquiátrica, incesto, masturbación, entre otros– más el uso de la ironía en relación a las figuras de autoridad masculina que estas poetisas acometieron en el período de la segunda posguerra, resulta aún hoy, no solo vigente sino inquietante. Son muchos los puntos de conexión entre esas tres escritoras, pero sus respectivas luchas cuerpo a cuerpo con la propia locura y con sus estigmas sociales, las reúne particularmente. Si Woolf abrió una reflexión desafiante en torno a las limitaciones de lo que una mujer podía llegar a escribir bajo el panóptico de la cultura patriarcal, Plath y Sexton prosiguieron el desafío irrumpiendo en esas zonas silenciadas por la autocensura y el tabú. Si los filos cortantes de los cristales de ese techo o campana o jaula, que estas mujeres sintieron les aprisionaba cuerpo y palabra –sin importar sus cualidades intelectuales–, terminaron hiriendo sus existencias, ese es un drama del que sus respectivos suicidios dan cuenta. Aunque la interpretación de la acción del suicidio nunca pueda ser unívoca –en esa irreductibilidad consiste su naturaleza performativa– sus escritos, leídos desde la opresión simbólica de género, muestran que la predominancia de estructuras patriarcales no es un hecho ajeno a tales desenlaces. Viviane Forrester (1978:69-70), que considera a V. Woolf como precursora del pensamiento de liberación femenina, cita un fragmento de la conferencia “Carreras Femeninas” que esta pronunció, en los años treinta, en la Liga del Trabajo Femenino:

Me gustaría que imaginasen a una joven escritora... La joven dejaría vagar su imaginación libremente por todos los arrecifes, por todas las anfractuosidades del universo sumergida en las aguas profundas del inconsciente [...]

De pronto se produce un estruendo, una explosión, espuma y confusión. La imaginación había chocado con algo duro. La joven despertó de su sueño en un estado de insoportable angustia. Dicho sin imágenes: había pensado en algo, en algo referente al cuerpo y a las pasiones, que se considera enfermizo si es expresado por las mujeres. Los hombres, le recomendaba la razón, se escandalizarían. La idea de lo que dirían los hombres de una mujer que dijese la verdad sobre sus pasiones, la despertó de su inconsciencia de artista. No podía seguir escribiendo.

Esa exploración del inconsciente en la que la escritura se interna dando cuenta de los conflictos que hacen a la propia identidad es, justamente, lo que las norteamericanas Plath y Sexton tomaron como posta, después de la británica. Ambas se nutrirían de la corriente confesional cuyo referente era por entonces el poeta Robert Lowell (1917-1977). También oriundo de Massachusetts, ellas se conocieron en un Seminario de poesía dictado por este en la Universidad de Boston, en 1959. Tres años antes, en febrero de 1956, Plath había conocido en Cambridge (Inglaterra) al joven y ya reconocido poeta inglés, Ted Hughes (1930-1998), con quien apenas tres meses después se casaría. Eligieron para la ceremonia un 16 de junio, fecha del *Bloomsday* en el que transcurre la acción de *Ulises*, de James Joyce. La pareja vivió sus aparentemente felices cuatro o cinco años de viajes y becas. Dan cuenta de ello una memorable estadía en Madrid (“Lo cierto es que, nunca, en ningún otro país, me he sentido tan en casa como en España”, dice en carta a su madre),² otra más prolongada en Alicante, sus paseos por París, una residencia en la comunidad de artistas de Yaddo, Nueva York, el haber recorrido buena parte de los Estados Unidos en auto, y una primera radicación en Wellesley, donde aún vivía Aurelia, la madre de Sylvia. Allí la joven confirmó que dictar clases en el colegio le quitaba mucho tiempo para escribir, por lo que a instancias de Ted finalmente la pareja decidió radicarse en Inglaterra. En su país Hughes no solo gozaba de buenos contactos editoriales sino que allí los escritores, incluidos los poetas, accedían a un trato profesional, con pago de honorarios por sus colaboraciones. Plath era apenas conocida por publicaciones en revistas y por algunos premios obtenidos en su país, por lo que durante un par de años solo sería “la mujer de Hughes”. En ese lapso ella nunca dejó de escribir, aunque parece haber representado el papel tradicional de la esposa, es decir, el de compañía de la consagrada figura de su marido. En una foto de 1958, en la que Ted mira a la cámara y

ella lo mira a él con admiración, se puede observar una situación significativa: los papeles que están en manos de ella parecen estar pasando, torpemente, a las manos de él. Así ocurrirá de hecho, poco después, cuando, tras el suicidio de Sylvia ocurrido el 11.2.1963, Ted Hughes se convierte en ese tipo de albacea mezquino que no tiene más remedio que cargar con el legado artístico de la ex mujer –si bien aún legalmente casados ya vivían separados–, sobre cuyo suicidio pesa, además, cierta responsabilidad por su infidelidad. Plath había dejado seleccionados y ordenados 41 poemas de un libro caratulado. Ese inédito, póstumamente publicado por Hughes bajo el título *Ariel and other poems* (1965), fue la consagración y el testamento poético de Plath. El poema “Ariel”, que le presta título, está datado el 27.10.1962, nada menos que el día del trigésimo, y último, cumpleaños de la poeta. La “Leona de Dios” mencionada al inicio del texto –ella cambió el género masculino de la etimología de ese nombre hebreo– anuncia en la estrofa final: “*The dew that flies / Suicidal, at one with the drive / Into the red // Eye, the cauldron of morning*” (“El rocío que vuela / suicida, en una sola unidad / hacia el rojo // ojo, caldero de la mañana”). Salvo siete textos, los treinta y cuatro restantes eran tan recientes que habían sido escritos entre marzo y noviembre de 1962. Lo más significativo es que veinticuatro de estos fueron específicamente escritos durante el mes de octubre, cuando la crisis de la pareja se concreta en separación, una vez que Sylvia confirma el *affaire* entre su marido y Assia Wevill. El hecho es que, para la primera edición póstuma de *Ariel* (1965), Hughes no solo no respetó el orden de los poemas establecido en el manuscrito, sino que quitó catorce poemas. Entre estos algunos gravitantes, como veremos. Desde entonces, acusado por haber realizado esta amputación textual, Hughes (1981:15) declaró que lo que hizo fue “omitir” del manuscrito los textos que lo agredían más personalmente. Una censura marital paradigmática, la suya. Siendo poeta él mismo sabía que Plath trabajaba con voces de personajes en sus textos, sin embargo dio más valor a lo que esas voces podían decirle a su propia persona y conciencia. Además, agregó otros trece poemas que no formaban parte del manuscrito cerrado por la poeta. No mejoran las condicionantes de marco patriarcal en la primera edición norteamericana, desde cuyo prólogo el mismísimo Robert Lowell consideró que, de alguna forma, Plath se había condenado a sí misma con su propia escritura. Algo que repetirá Steiner, entre otros. Hughes prosiguió haciendo cambios que nunca explicó y que convirtieron al libro póstumo y consagratorio de Plath en un galimatías y una fuente de conflictos que afectó el corpus de su obra, a lectores e investigadores y aún a la propia familia Hughes-Plath. El último episodio se produjo

con la publicación de *Ariel The Restored Edition* (2004), un facsímil del manuscrito que se supone reconstruye la última selección y disposición dadas al libro por parte de la poeta. La carátula del manuscrito que figura como portada, eligió una corrección muy determinante del título: en manuscrita se puede ver escrito en imprenta mayúscula: “DADDY”, por sobre dos tachaduras bajo las cuales aparece tipografiado “and other poems / by Sylvia Plath”. Según T. Hughes, el título había cambiado tres veces (según él, Plath siempre dudaba con los títulos) y a último momento había reingresado “Ariel” como título definitivo. Sea esta o no la última versión de la carátula, si “Daddy” había sido uno de los títulos posibles (y la edición restaurada así lo expone), Hughes cometió una censura aún más grave al haber quitado ese poema del libro en sus dos primeras ediciones. Pero lo polémico del caso fue esta vez el prólogo de Frieda Hughes, hija de Sylvia y Ted, para la edición. Un año antes, en 2003, Frieda, que al parecer siempre ha vetado el acceso del archivo de su madre a los especialistas, se enfrentó a la BBC pretendiendo impedir la prosecución del proyecto filmico “Sylvia” que, afortunadamente, no pudo evitar –de producción británica, fue dirigido por Christine Jeffs, con Gwyneth Paltrow (Sylvia) y Daniel Craig (Ted), estrenándose en 2003–. En cuanto al libro, Kara Kilfoil ha planteado la paradoja de que nada menos que Frieda, la hija mujer, sea quien desde el prólogo de esta edición ponga en evidencia, una vez más, cómo funciona la reproducción de la tutela patriarcal en la sociedad. También señala que ese enfoque perjudica el cometido del libro: el rescate del quehacer artístico de Plath. En lugar de ello, dice la autora, Frieda Hughes flecha la lectura y de paso busca salvaguardar la figura de su padre. El uso sarcástico del “Papi”, antes utilizado por la poeta, sale a relucir, con razón, en esta aguda crítica:

La elección de enmarcar esta “edición restaurada” con los sesgos y prejuicios de una hija, que se centra en las deficiencias de Plath como esposa y madre, es extremadamente problemática en términos de comprensión de Plath como poeta. Una vez más, el carácter ofensivo de esta defensa –en la que la información de Frieda sobre Plath viene en gran parte de su “Papi”– está flechada y es despectiva; (Frieda) Hughes, al igual que su padre antes que ella, adopta una inapropiada posición de autoridad.

El simbólico trasiego de papeles de una mano a otra al que he referido en la mencionada foto, se completa con la desaparición del “diario” de Sylvia de

1962, así como de los capítulos de la nueva novela que la autora estaba escribiendo: el marido consideró, quizás con razonable preocupación, que serían hirientes para sus hijos pequeños, pero en lugar de guardarlos para el futuro, los hizo desaparecer para siempre del archivo Plath. Así funciona el súper yo estructural cuando se ve amenazado y nada le impide imponerse sobre el más débil, en este caso, la que ya no está.



Sylvia Plath mira con admiración a su esposo Ted Hughes, quien mira a la cámara, mientras recibe, sonriente, unos papeles que su esposa parece confiarle. Circa 1958

A partir de su amistad consignada en 1959, Sylvia Plath y Anne Sexton reafirman la proyección del *locus* mujer que asumirán sus textos. Luego de clases salían, junto a George Starbuck –poeta y amigo de Anne– a tomar cócteles en el Bar Ritz y en la cafetería Waldorf. El viejo Ford de Sexton se estacionaba en la zona que llamaban de “carga”: carga de alcohol y de historias de vida en las que los intentos de suicidio y los hospitales psiquiátricos hermanaban a Sylvia y a Anne entre sí, y con el mismo Lowell, cuyo poemario consagratorio, *Life Studies* (1959), giraba en torno a sus propias internaciones. De ahí en más, las respectivas poéticas se complejizan de manera cruzada. En Plath se hace más consciente el tópico de lo femenino –lo escribo así para que signifique y suene distinto al desgaste publicitario de “lo femenino”–; en Sexton se vuelve más técnico lo punzante de su envión irónico. Con sus diferenciados registros ninguna de ellas se detendrá ya ante el cartel de “prohibido”. Por lo contrario, estas Damas Lázaro esgrimirán su propia amenaza: “*Herr God, Herr Lucifer, / Beware / Beware*” (“Don Dios, Don Lucifer, / cuidado, / cuidado”). No por esto se inscriben en una poesía de programática feminista, pues la brecha por ellas abierta es de calado estético. La personalidad transgresora de Sexton y su encare de temas transgresores con un lenguaje crudo, impactaron en la académicamente cultivada Plath, egresada de la prestigiosa universidad de señoritas Smith College (1955) y becada por la Fulbright a Cambridge (Inglaterra). Es una confirmación de la lucidez de

Plath –de quien se ha dicho estaba un tanto desvariada durante los últimos meses de vida– escucharla hablar en su última entrevista, a fines de 1962. Cuando Peter Orr le pregunta sobre qué le interesaría escribir, ella refiere al sesgo experiencial que Lowell y Sexton venían cultivando:

Me entusiasma el nuevo decir que introduce *Life Studies* (*Estudios de Vida*) de Robert Lowell, ese intenso avance en la experiencia personal, muy serio y emocional, y que siento ha desafiado un tabú. Los poemas de su experiencia en un hospital psiquiátrico, me interesan mucho. Estos peculiares y personales asuntos que eran tabú y empiezan a ser explorados en la reciente poesía norteamericana. Pienso particularmente en la poetisa Ann Sexton, que escribe sobre su experiencia como madre que ha sufrido una crisis de nervios; una joven mujer cuyos poemas son maravillosamente artesanales y, sin embargo, su profundidad emocional y psicológica me parece algo bastante nuevo y emocionante.³

La poesía de Sexton marcó a Plath más que otras lecturas, como las de su admirado Dylan Thomas; según la biógrafa Linda Wagner-Martin lo que en ella encontró no podía darse en el relacionamiento con su marido:

La poesía y la amistad de Sexton eran algo que Sylvia no podía encontrar en ninguna otra parte, ni siquiera en casa, pues las imágenes y los temas de los poemas de Ted le eran ajenos. Anne Sexton era ya consciente de su especial competencia como mujer-poeta, y en ese sentido influyó en Sylvia como no podía haberlo hecho ningún poeta varón (181).

Plath encontraría en la poética de Sexton lo que estaba necesitando para su escritura, una forma actualizada de enunciar sus experiencias personales desde el lugar de la mujer. Ese encuentro se produce en la antesala de un período que ha dado en llamarse la segunda ola de la emancipación femenina. A subrayar: el 9 de mayo de 1960 la Food & Drug Administration de los Estados Unidos dio la aprobación para el uso personal de la pastilla anticonceptiva; “the pill” marca un antes y un después en la historia de la sexualidad femenina. En noviembre de 1961, Bella Abzug, joven abogada de Columbia, hija de inmigrantes rusos, alentó la marcha

conocida como “*Women Strike For Peace*” (“Huelga de Mujeres por la Paz”) en la que participaron 50.000 mujeres en protesta contra las pruebas nucleares de Estados Unidos y la Unión Soviética; poco después el foco se concentró en las atrocidades de la guerra de Vietnam. El poema “Thalidomide”, escrito por Plath en 1962 (suprimido por Hughes en la edición de *Ariel*), se vincula con el caso de la joven actriz norteamericana de televisión, Sherri Finkbine (1932). A esta le fue denegado el derecho a abortar tras confirmarse que el tratamiento con Talidomida había deformado al feto durante el embarazo. El aborto pudo realizarse legalmente en Suecia, pero todo el hecho produjo un fuerte cuestionamiento en torno a los derechos de la mujer sobre su propio cuerpo, poniendo en tela de juicio una legislación que no las contemplaba. Años antes, el 13.11.1949, con solo diecisiete años, Sylvia inscribía en su “diario” cuánto resentía el papel predeterminado para la mujer, según la costumbre:

Me asusta hacerme mayor. Me asusta el matrimonio. Quisiera librarme de la obligación de cocinar tres veces al día, de la inexorable jaula de la rutina y los hábitos mecánicos. Quiero ser libre, libre para conocer a la gente y sus vidas, para trasladarme a distintas partes del mundo y poder descubrir la existencia de otra moral y otras pautas de conducta diferentes de las mías... Creo que me gustaría presentarme como “la chica que quería ser Dios”. (Plath, 1989b:34)

Manicomios, traumas y complejos: las pacientes toman la palabra

Anne Gray Harvey, hija de un acaudalado productor lanero de Massachusetts que solía pasar largas temporadas viajando, y que además era alcohólico, al parecer tampoco recibió el suficiente afecto por parte de su madre. Se fugó de casa a los diecinueve años con Alfred Muller Sexton II. Vivieron juntos hasta su divorcio en 1970, y tuvieron dos hijas. Una depresión posparto tras el nacimiento de su primogénita, Linda (1953), y una segunda crisis al nacer Joyce (1955), la llevaron a su primer intento de suicidio, el mismo día de su vigésimo octavo cumpleaños. De ahí en más estuvo en atención psiquiátrica. Comenzó a escribir poesía con fines terapéuticos, animada por el psiquiatra Dr. Martin Orne. El poema “Heart’s Needle”, de su amigo y mentor W.D. Snodgrass, la inspiró a escribir el removedor y extenso “The Double Image”, cuyo tema es la conflictiva relación madre-hija:

I, who chose two times
to kill myself, had said your nickname
the mewling months when you first came;
until a fever rattled
in your throat and I moved like a
[pantomime
above your head. Ugly angels spoke to me.
[The blame,
I heard them say, was mine. They tattled
like green witches in my head, letting
[doom
leak like a broken faucet;
as if doom had flooded my belly and filled
[your bassinet,
an old debt I must assume.

(Yo, que elegí dos veces
suicidarme, había dicho tu apodo
en esos meses lloriqueantes cuando
[llegaste;
hasta que una fiebre se sacudió
en tu garganta y yo me moví como una
[pantomima
sobre tu cabeza. Ángeles feos me hablaron.
[La culpa,
les oí decir, era mía. Se desparramaron
como brujas verdes en mi cabeza, dejando
[a la fatalidad
manar como un grifo roto;
como si la condena hubiera inundado mi
[vientre y llenado tu cuna,
una vieja deuda que debo asumir).⁴

A diferencia de la temprana vocación de Plath –quien a poco de la muerte de su padre presentó a un diario local su primer poema cuando tenía apenas nueve años– la joven Sexton, que de adolescente había cursado actuación, no había tenido más expectativas que huir de la casa paterna sin haber soñado con ser poeta hasta frisar los treinta años:

Hasta los veintiocho años tuve una especie de negación de mí misma, no sabía que podía hacer otra cosa que salsa blanca y cambiar pañales. No sabía que tenía alguna habilidad creativa. Era una víctima del Sueño Americano, la burguesía, la clase media de ensueño. Todo lo que quería era un pedazo de vida, estar casada, tener hijos... Pero una no se puede construir pequeños cercos blancos para evitar las pesadillas. La superficie crujió a los veintiocho.⁵

Su poética se afirma, justamente, desde una mirada en la que lo medular lo constituye el ser mujer. Un *locus* cuyos registros lingüísticos son desafiantes, no solo por el uso de un léxico directo, que va de lo coloquial al *slang*, sino por una tonalidad ríspida, provocativa. Esa modulación se percibe en la sonrisa inteligente, entre seductora y sobradora, dibujada por un rostro y una gestualidad expresiva como las de una actriz. A la vez, su confesionalidad no es unívoca con lo autobiográfico, sino que adopta desdoblamiento en voces y personajes ficcionales en los que, al igual que en Plath, algo de ella misma y del ser mujer, es lo definitorio. Su primer libro, *To Bedlam and part way back (Al Manicomio y casi de vuelta, 1960)*, tiene como asunto central la vivencia de la locura. El título refiere al nombre vulgar del Bethlehem Royal Hospital, primer hospital psiquiátrico del mundo, fundado en Londres en 1330. A partir de los gritos desgarradores que emanaban de sus recintos, la locuacidad popular derivó la voz “*bedlam*” que significa “caos, situación ruidosa, espeluznante”. La poeta sumó la ironía popular inglesa a la suya propia, para referir a ese tipo de internación de la que nunca se vuelve del todo. Recordemos al pasar que entre 1936 y 1950 la lobotomía del Dr. Freeman fue la técnica neuroquirúrgica aplicada para diagnósticos de psicosis. La misma consistía en introducir un picahielos mejorado (*the ice pick lobotomy*) a través del párpado, para golpear directamente en el lóbulo frontal del paciente. Era una cirugía ciega en la que sin ver lo que estaba haciendo, el cirujano removía el instrumento cortante dentro del cerebro, seccionando las fibras nerviosas que aislaran el lóbulo. En Estados Unidos se practicó masivamente alcanzando una cifra de 40.000 intervenciones. Denunciada por los psicoanalistas –a quienes Freeman, por supuesto, detestaba– esta maravilla de la ciencia médica comenzó a ser desplazada en los años cincuenta, aunque se practicó hasta la década del setenta. Un estudio reciente de Kristy Staniszewski plantea que los cambios sociales producidos a partir de las dos posguerras arrojaron comportamientos psicológicos que pusieron a la mujer en el foco de atención de un sistema médico patriarcal. No es casual, entonces, que la mayor cifra porcentual de lobotomías fuera realizada a mujeres, sin previo consentimiento de las pacientes. Las terapéuticas subsiguientes fueron: los neurolépticos, promocionados como la “lobotomía química” –con los que habría sido tratada Sexton–, y el electrochoque, del que fue objeto Plath a los veintiún años –gracias a que no se le diagnosticó “psicosis”, pues hubiera sido lobotomizada–. Pero, de hecho, el primer intento de suicidio de la joven Plath sobrevino a las macabras sesiones de electrochoque que le fueron administradas sin medicación, sin la presencia de médico ni enfermera en la sala, y sin que nadie más pudiera acompañarla

durante ni después de las mismas. En carta a un amigo (28.12.1953) narra su periplo psiquiátrico y la pesadilla recurrente de entonces:

[...] frecuenté los consultorios y divanes de los psiquiatras, todos los cuales se disponían a partir de vacaciones o acababan de regresar de ellas. No podía dormir; desarrollé una resistencia a las dosis crecientes de somníferos y tuve una breve pero traumática experiencia con un tratamiento de electrochoque mal administrado, como paciente externa [...]. Ahora mismo lo que más necesito, evidentemente muy difícil de lograr, es una persona que me ame, que esté a mi lado por las noches cuando me despierto temblando horrorizada y aterrada pensando en los corredores de cemento que conducen a la sala de electrochoques, y que me dé ánimos e infunda la confianza que ningún psiquiatra acaba de darme del todo. (1989b:115-117)

Fue el ensayista M. L. Rosenthal, en un temprano artículo de 1959, quien primero dio cuenta del fenómeno denominado “poesía confesional”. El crítico estableció un contraste entre el radical resguardo de la intimidad de Emily Dickinson –que consideró la publicación de poesía como “la subasta de la mente”– y el primer hito de confesión poética moderna, representado por los poemas que Walt Whitman ingresó en 1860 bajo el título “Live Oak With Moss” (3ª edición de *Leaves of grass*), exponiendo por primera vez en la poesía norteamericana la relación homoerótica del hablante con un amante masculino. Considerando que, simbolismo mediante, Ezra Pound y T. S. Eliot conducen a los lectores “al reino prohibido”, pero adoptando diversos enmascaramientos que esconden el rostro o psique del poeta, Rosenthal observó el surgimiento de un creciente neo-confesionalismo a mediados del siglo XX. Reconoció que en Robert Lowell la confesión poética era una terapia para el alma, y lo presentó como quien había removido la estética del ocultamiento intelectual: “Lowell quita la máscara. Su hablante es inequívocamente él mismo, y es difícil no pensar en *Estudios de Vida* como una serie de confidencias personales, más bien vergonzosas, de esas que uno por honor propio, se esfuerza en no revelar.” (Rosenthal:109-112).

Rosenthal también consideró que esa línea tenía una ascendencia teórica en las conferencias que Robert Graves diera en Oxford, en 1958. Allí, el erudito mitólogo de *The White Goddess* (1948), expondría su

credo poético denostando la artificiosidad de Pound, Eliot, W.H. Auden e incluso del venerado por Plath, Dylan Thomas.

[...] la poesía tuvo una función religiosa en la sociedad pagana, y como tal debería recordarle al lector nuestra naturaleza animal, los viejos rituales y los mitos que compartimos antes de la existencia de la sociedad moderna, que ha crucificado nuestro espíritu con su civilización [...]. La poesía debe incorporar ambas cosas, la creatividad y nuestras tendencias destructivas, llevándonos incluso hasta el salvajismo de la naturaleza [...] apruebo como método de trabajo la inserción en estados de locura, porque la locura no se encuentra restringida por las demandas de las convenciones sociales modernas que nos impiden el acceso a nuestra naturaleza primitiva.⁶

Es posible relacionar el potente credo de Graves con el “decir salvaje” de Sexton y con el giro visionario que roza la locuacidad descentrada en *Ariel* (1965) de Plath. La locura es tema de su novela *The belle Jar (La campana de cristal)*. La primera edición de la misma vio la luz en enero de 1963, menos de un mes antes que Plath se suicidara. La había terminado de escribir en enero de 1962, poco antes del nacimiento de Nicholas, su segundo hijo –Frieda había nacido en abril de 1960 y, entre medio, Plath perdió un embarazo–. Firmada por Victoria Lucas –pseudónimo que parece vincularse con el haberse sentido “como en casa” durante su estadía en España–, la novela se insertó en lo que por entonces se designaba como *roman à clef*. De hecho, se adelanta a varios conceptos que Philippe Lejeune pondría a circular en Francia doce años después con *Le pacte autobiographique* (1975). Considerada hoy un hito de la narrativa feminista, allí se narran los hechos claves de la crisis juvenil de la que Plath regresó como una sobreviviente de sí misma: los tiempos de formación en el instituto de señoritas Smith College, la pasantía en la glamorosa revista *Madmoiselle*, junto a su tiránica editora neoyorkina, los trastornos que la condujeron a las mesas de electrochoque y finalmente al sótano de la casa en la que, tras la ingesta de somníferos, la protagonista, igual que la autora, es encontrada más muerta que viva. No parece ser casual que sean poetas quienes primero abonan estas intersecciones entre ficción y autobiografía, ya que los complejos mecanismos de la lírica implican por naturaleza lo autoficcional, aunque un sector ortodoxo de la academia pretenda aún hoy restringir su aplicación al género narrativo. La voz más

antigua que, hablando en primera persona, dice lo que la lira de su corazón le dicta, es la del poeta. Y si, como sucede en la poética confesional, se sirve de las vivencias personales no será la fidelidad a los hechos la que determine su alcance, sino la construcción de subjetividad que trasciende a los mismos. La forma en que estas poetas enunciaron las voces de hablantes hijas, niñas o mujeres, tuvo aristas transgresoras –que resultaron ásperas y problemáticas en su tiempo–, pero además fue innovadora en el orden estético. Así como Plath conocía, y medía con recato su perceptividad visionaria, Sexton sabía que sus poemas estaban adelantados a su tiempo. “De hecho, mis poemas están unos cuatro años por delante de mí en la vida”, dice en una entrevista filmada en su casa el 10.3.1966, en torno al poema “Menstruación a los 40”. Hay que ver lo reveladora que resulta ser su personalidad.⁷

Hasta hoy se discurre sobre si Sexton fue una niña abusada por su padre o si fue golpeada por su marido. Se especula sobre si fue determinante para Plath saber que Assia Wevill, la amante de su marido, había quedado embarazada de él. No es el enfoque de linealidad biográfica el que nos interesa. Nos detendremos en cómo ambas reelaboran las figuras de autoridad masculina en relación a los cuerpos de sus enunciatrices femeninas, en conflictos que –atravesados por la mitología trágica y el psicoanálisis– exponen el arte de morir: “*dying is an art*” (“morir es un arte”), reza el verso de Plath. Dicho de otra manera: de la confluencia indisoluble del cuerpo textual y el cuerpo biológico es desde donde emanan sus poéticas autoficcionales. Del tejido del dolor, y de sus respectivos traumas infantiles universalizados, están hechas sus palabras, así como esas palabras moldearon sus destinos. De esa conjunción proviene el *pathos* que caracteriza lo femenino en sus legados poéticos. En tal sentido no es posible –pero tampoco imprescindible– distinguir en sus poemas aquello que es autobiográfico de lo que es proyección ficcional derivada de sus historias de vida. La función poética y su puesta dramática, dando voz a personajes en primera persona, es tan antigua como la tragedia griega. Así como las mujeres griegas no cultivaron, que se sepa, el género dramático, tampoco lo hicieron Plath y Sexton. Sin embargo, la escritura fue para ambas una vía de catarsis ante conflictos que expusieron lira en mano. Al respecto dice Shu-hua Chung, siguiendo en parte a Foucault: “En la revisión de sus infancias traumáticas, ellas reconstruyen a sus padres y revelan su vida privada en público, en orden de aliviar la culpa en su conciencia [...] la confesión puede ser considerada un método para curar el trauma desde una perspectiva psicológica”.⁸ En la instancia confesional, agrega Diana George “el yo autobiográfico se vuelve portavoz de la autenticidad poética y personal” (101). No es

azaroso que ambas actualicen diversos mitos (Electra, Orestes, Agamenón, Medea, Poseidón) exponiendo en sus cuerpos textuales una ritualidad trágica que resuelven en el acto final de sus propios cuerpos. De acuerdo al constructo de género basado en la repetición performativizada de actos, propuesto por Judith Butler (2007), el suicidio es una inscripción subversiva que no solo atenta contra el sí mismo, sino contra el sistema social en el cual se inscribe la identidad de género rechazada, o que no encuentra amparo en el mundo.

Las figuras paternas en sus respectivas poéticas (“Daddy” de Plath; “La muerte de los padres” de Sexton) pueden ser interpretadas desde el materialismo histórico o desde Carl Jung, por poner dos ejes teóricos.

Friedrich Engels (2012:9) –siguiendo la pesquisa de 1861 en la que Bachofen estudiaba el origen del derecho materno– consideró de interés histórico leer la *Orestíada* de Esquilo como la controversia entre el agonizante derecho materno de las antiguas comunidades y el derecho paterno naciente, que terminará imponiendo el nuevo orden patriarcal. Engels concluye en que a partir de entonces las mujeres no han vuelto a tener nunca más la consideración social que tuvieron antiguamente cuando, en tanto genitoras biológicas, eran las dueñas de la descendencia. Hasta allí el matricidio –del cual Orestes es absuelto en contra de la autoridad de las Erinias– era el peor de los crímenes.

Por otro lado, lo que en 1912 Carl Jung denominó “complejo de Electra” –etapa en que la niña vive una fijación afectiva o enamoramiento físico en relación al padre– es tratado por Sexton con alcances polisémicos en diversos textos. En “The moss of his skin” (“El musgo de su piel”) el final del poema dice así:

I lay by the moss
of his skin until
it grew strange. My sisters
will never know that I fall
out of myself and pretend
that Allah will not see
how I hold my daddy
like an old stone tree.

(Me recosté contra el musgo
de su piel hasta que
creció extrañamente. Mis hermanas
nunca sabrán que caí fuera
de mí, y pretendí
que Alá no vería
cómo sostengo a mi papi
como a un viejo árbol de piedra.)⁹

Desde lo literario el marco en el que se inscribe

el poema es el de una antigua historia árabe en la que una joven habría sido enterrada viva junto a su padre muerto. Desde el punto de vista del complejo jungiano las palabras de la niña implican un triunfo ante sus hermanas como rivales, por ser quien sostiene el falo paterno. Si nos detenemos en la crítica a una doble moral, el poema puede ser leído como el resultado perverso de la represión femenina en sociedades de férrea estructura patriarcal.

En “How We Danced” (“Cómo bailábamos”) –la poeta y traductora Verónica Zondek lo inserta en la serie “La muerte de los padres”– el sesgo crítico apunta al Génesis, texto paradigmático de una lectura de género en la que Eva y la serpiente encarnan dos aspectos de la perfidia femenina. La celebración tradicional del casamiento familiar, el vestidito azul de la adolescente, la candorosa imagen de padre e hija como “ángeles que se bañan a sí mismos”, se tiñen de un contraste irónico una vez que la fálica serpiente del Padre hace su aparición, mientras la madre encarna a una Lilith que baila con otros veinte hombres. Un especular signo fálico –el que tienta y al cual se desea, aquel del que se siente envidia, según la tan combatida teoría de Freud –puede verse en los largos cuellos de la imagen –paródicamente romántica– de los cisnes solitarios que cierran con decadente majestuosidad el poema.

The night of my cousin's wedding
I wore blue.
I was nineteen
and we danced, Father, we orbited.
We moved like angels washing themselves.
We moved like two birds on fire. //
[...]
Mother was a belle and danced with
[twenty men].
You danced with me never saying a word.
Instead the serpent spoke as you held me
[close].
The serpent, that mocker, woke up and
[pressed against me
like a great god and we bent together
Like two lonely swans.

(La noche del casamiento de mi prima
vestí de azul.
Tenía diecinueve años
y bailamos, Padre, giramos.
Nos movimos como ángeles que se lavan
[a sí mismos].
Nos movimos como dos pájaros en llamas.
//
[...]

Madre era una belleza y bailó con veinte
[hombres].
Tú bailaste conmigo sin pronunciar
[palabra].
En cambio habló la serpiente mientras tú
[apretabas].
La serpiente, esa burlona, se despertó y
[presionó contra mí
como una gran diosa y nos inclinamos
[juntos
como dos cisnes solitarios)].¹⁰

Sexton perfiló sus dardos desde una mirada crítica que desmitifica el “saber” libresco de las figuras de autoridad masculina, comenzando por el sistema médico. En este poema aparece el infantil la la la que sigue al “tú eres yo”, dirigido al sabelotodo que la diagnosticó como “*skeezix*”. Comparece el sesgo paródico de un Jehovah que se autosatisface con su hacha en mano:

The trouble with being a woman, Skeezix,
is being a little girl in the first place.
Not all the books of the world will change
[that].
I have swallowed an orange, being woman.
You have swallowed a ruler, being man.
Yet waiting to die we are the same thing.
Jehovah pleasures himself with his axe
before we are both overthrown.
Skeezix, you are me. La de dah.
You grow a beard but our drool is identical.

Forgive us, Father, for we know not.

(El problema de ser una mujer, Esquizo,
es ante todo ser una niña.
Todos los libros del mundo no van a
[cambiar eso].
Me tragué una naranja, por ser mujer.
Tú te tragaste una regla, por ser hombre.
Mas a la espera de la muerte somos la
[misma cosa].
Jehová se complace con su hacha
antes de que ambos seamos derrocados.
Esquizo, tú eres yo. La la la.
Te dejas crecer la barba pero nuestra baba
[es idéntica].

Perdónanos, Padre, porque no sabemos).¹¹

Los estilos de Plath y Sexton podrían considerarse las contracasas de una misma moneda. El cuerpo femenino es lo que ambas representan en su

hablante se proyecta sobre la de sus pequeños hijos, abandono del hogar por parte del padre. La situación angustiante de incomunicación que Plath viviría en el crudo invierno de 1963 también se anticipa:

[...]
I was ten when they buried you.
At twenty I tried to die
And get back, back, back to you.
I thought even the bones would do.

But they pulled me out of the sack,
And they stuck me together with glue.
And then I knew what to do.
I made a model of you,
A man in black with a Meinkampf look

And a love of the rack and the screw.
And I said I do, I do.
So daddy, I'm finally through.
The black telephone's off at the root,
The voices just can't worm through.

[...]
Yo tenía diez años cuando te enterraron.
A los veinte intenté morir
para volver atrás, atrás, volver a ti.
Pensé que con los huesos lo lograría.

Pero me sacaron de la bolsa
y me volvieron a pegar con cola.
Y entonces supe lo que debía hacer.
Hice un modelo de ti,
un hombre de negro con aire de
[Meinkampf

y un amor por el tormento y la violación.
Y dije yo sí, yo sí.
Así que, Papi, por fin he terminado.
El teléfono negro desconectado de raíz,
las voces simplemente no serpentean a
[través suyo).

La voz femenina que concluye con la enfática aniquilación de la tiránica figura masculina, en su doble representación de padre y marido (“*I’ve killed one man, I’ve killed two*” / “si he matado a un hombre, he matado a dos”), ha encarnado a lo largo del poema muchas figuras, o una sola en transformación. A saber: la niña huérfana a los diez años, la joven suicida de los veinte, la mujer sobreviviente que adopta el modelo tiránico, la víctima de vampirismo marital. Su emancipación está representada por ese demoníaco corazón estaqueado. En ese ritual de liberación hay un “darse cuenta”, una

anagnórisis que, curiosamente, celebra toda “la gente del pueblo”, bailando sobre el hombre-panzer y el vampiro, ese Papi insultado (“*you bastard*”) desde una jerga o *slang* en el que reconocemos el registro más crudo de Sexton, adoptado ahora por Plath.

If I've killed one man, I've killed two
The vampire who said he was you
And drank my blood for a year,
Seven years, if you want to know.
Daddy, you can lie back now.

There's a stake in your fat black heart
And the villagers never liked you.
They are dancing and stamping on you.
They always *knew* it was you.
Daddy, daddy, you bastard, I'm through.

(Si he matado a un hombre, he matado
[a dos:
el vampiro que dijo ser tú
y me chupó la sangre durante un año,
siete años, si quieres saberlo.
Papi, ahora puedes descansar tranquilo.

Hay una estaca en tu grasiento corazón
[negro,
y nunca le caíste bien a la gente del pueblo.
Están bailando y zapateándote encima.
Siempre supieron quién eras tú.
Papi, papi, hijo de puta, he terminado).

Cuando Plath presenta este poema en su lectura grabada para la BBC de Londres dice que la voz del poema es la de una “muchacha con complejo de Electra. Su padre murió cuando ella pensaba que él era Dios”. Agrega elementos que dialogan con lo que entonces era historia reciente: “Su caso viene complicado por el hecho de que el padre era nazi y la madre era, muy posiblemente, en parte judía. En la hija, las dos cepas se unen y se paralizan entre sí: ella tiene que actuar toda esta pequeña alegoría una vez más, para liberarse de una vez por todas”.¹⁶ La catártica liberación de ese estaqueo popular del vampiro le da un poco de razón a Steiner cuando señala cierta debilidad por el “efecto gótico” en la poesía de Plath: “[...] utiliza el goticismo de una manera particular, haciendo de los terrores formales un equivalente de las conmociones genuinas y complejas de los sentimientos” (291). Lo curioso es que aquella moda gótica ha vuelto hoy al tapete, aunque vaciada de connotaciones ideológicas y de analogías históricas. Será desde una lectura de género que las saetas de estas imágenes enviadas a varios frentes expliquen por qué un poema tan relevante como este no fue incluido

por Ted Hughes en las primeras ediciones de *Ariel* (1965; 1966). El dato del vampiro que le “chupó la sangre durante un año / siete años, si quieres saberlo”, coincide biográficamente con los años transcurridos desde que había conocido a quien sería su marido y octubre de 1962, cuando la relación terminaba y Plath escribía el poema, con toda la intención de denostar, en la figura masculina, también a su marido.

En una sonada investigación biográfica sobre Assia Wevill, la tercera en discordia del triángulo amoroso que acabó con el matrimonio de Ted y Sylvia, los autores Y. Koren y E. Negev aportaron nuevos datos sobre la convivencia de los amantes durante los cinco años que duró la relación, tras el suicidio de Plath (11.2.1963). Assia (Berlín, 1927 - Londres, 1969) había huido de la Alemania nazi con su padre, Lonya Gutman, médico judío de origen ruso; pasó su juventud en Tel Aviv y estudió Letras en una universidad canadiense. Junto a su tercer marido, el poeta David Wevill, le alquilaron el apartamento de Chalcot Square a Ted y Sylvia, recién llegados a Londres en 1961. El *affaire* se inició por entonces, y sus consecuencias fueron nefastas para ambas mujeres. Si bien los autores realizaron entrevistas a amigos y familiares de la pareja –también hablaron con Hughes poco antes de su muerte por cáncer en 1998–, su principal fuente fueron las cartas personales y los diarios íntimos de Assia. En ese archivo encontraron dos páginas escritas por Hughes de lo que cabría calificar como un manual de tiranía doméstica. Tras perder un primer embarazo con Hughes –según recientes biografías el haberse enterado del mismo habría sido el detonante del suicidio de Plath– Assia y Ted se mudaron a la casa de los Hughes, en Devon. En 1965, ella dio a luz a Alexandra Tatiana, apodada Shura. Aún casada legalmente con Wevill (que también intentó suicidarse), Hughes no reconocía a esa hija como propia, aunque lo fuera. Assia pasó a tener a su cargo a Shura y también a los niños huérfanos de Plath. Varios testimonios refieren dos hechos dramáticos. Uno es que Assia se fue obsesionando con el fantasma de Sylvia, que usaba sus ropas y decía que ella y Ted la estaban devorando. El otro es que Hughes la trataba de manera despreciativa, al punto de haber ido convirtiéndola en una sirvienta, estableciéndose entre ambos un vínculo de corte sadomasoquista. El código de tareas y conductas –escrito por Hughes en 1967– es digno del hombre vestido de negro con “*look Meinkampf*” que Plath ridiculizó cinco años antes en “Daddy”. Según la reseña de David Smith en *The Guardian*, entre las obligaciones de Assia figuran: levantarse a las ocho de la mañana, no andar en bata por la casa, jugar obligatoriamente con Frieda y Nicholas una vez al día, enseñarles alemán, tener estrictamente prohibido dormir la siesta, mostrarse agradable con los amigos

del patrón de la casa. Y lo más retorcido: Assia debía dejar de lado las costumbres británicas y proyectar en todos los órdenes de la vida su cultura alemana y judía. Todo un sistema de control que no solo explica el desenlace trágico de la mujer, sino que resulta una constatación caricaturesca de la visión inscripta por Plath en “Daddy”:

I have always been scared of you,
With your Luftwaffe, your gobbledygoo.
And your neat moustache
And your Aryan eye, bright blue.
Panzer-man, panzer-man, O You

Not God but a swastika
So black no sky could squeak through.
Every woman adores a Fascist,
The boot in the face, the brute
Brute heart of a brute like you.

(Siempre te tuve miedo,
con tu Luftwaffe, tu glugluteo pomposo.
Y tu pulcro bigotito
y el brillo azul de tus ojos arios.
Hombre-panzer, hombre-panzer, oh, Tú

No Dios pero una esvástica
tan negra que ningún cielo podría chirriar
[a través.
Cada mujer adora a un fascista,
la bota en su cara, el bruto
bruto corazón de un bruto como vos)¹⁷

Cuando una nueva amante apareció en el horizonte la pareja ya estaba por separarse, pero la tragedia del suicidio volvió a escenificarse. La noche del 25.3.1969 Assia llevó un colchón a la cocina de su piso en Londres. Preparó un cóctel de alcohol y somníferos y se acostó junto a Shura, de cuatro años, tras abrir la llave del gas. Sus cadáveres fueron encontrados junto a dos cartas: una dirigida al Dr. Gutman, su padre, y otra a Hughes.

En “Lady Lazaro” la voz del personaje refiere a sus propias muertes cíclicas que se corresponden, cada diez años, con la secuencia expresada en “Daddy” y con una descripción muy gráfica de cómo sobreviviera la autora al intento de suicidio de 1953:

“I rocke shut // As a seaschell / They had to call and call / and pick the worms off me like sticky pearls” (“Meciéndome, me cerré // como una concha. / Tuvieron que llamarme una y otra vez / y arrancarme los gusanos como perlas pegajosas”).

Desde el inicio hace aparición un rasgo de humor ambivalente de connotaciones sadomasoquistas. Se

comparan partes del cuerpo de la mujer (piel, pie, rostro) con objetos de fabricación nazi (veladora, pisapapeles), junto a lo doméstico judío (ropa). Todo así presentado conjuntamente adquiere una tonalidad de escenografía siniestra.

I have done it again
One year in every ten
I manage it

A sort of walking miracle, my skin
Bright as a Nazi lampshade
My right foot

A paperweight,
My face a featureless, fine
Jew linen

(Lo he vuelto a hacer,
una vez cada diez años
me las arreglo...

Una suerte de milagro andante, mi piel
brilla como una veladora nazi,
mi pie derecho

un pisapapeles,
mi cara sin rasgos, fino
lino de ropa judía).

La autoparodia del personaje femenino en cuanto a la cualidad de morir y resurgir alcanza un extraordinario apogeo: “Morir es un arte”. A la luz de los hechos está que la frase no se limitó a una declaración poética, sino que como lo hemos venido planteando se con-dice: la mujer actuará en función de lo que ha dicho como poeta. Es escalofriante la distancia irónica con la que Plath maneja este juego en el que terminarán confluyendo palabra y acto, cuerpo textual y cuerpo propio.

Dying
Is an art, like everything else.
I do it exceptionally well.

I do it so it feels like hell.
I do it so it feels real.
I guess you could say I've a call.

(Morir
es un arte, como todo lo demás.
Yo lo hago extraordinariamente bien.

Tan bien que se siente infernal.

Tan bien que se siente real.
Podría decirse que he recibido el llamado
[de una vocación).

La interlocución entre la mujer y lo nazi confirma el tono sarcástico de la analogía que inquietó a Steiner. Las imágenes remiten a situaciones del exterminio judío, pero también advierten: la Dama Lázaros, como el ave fénix, retornará con su fueguino cabello rojo para comerse a los hombres a grandes bocanadas. No cabe duda, este es el momento histórico en que las mujeres artistas y pensantes (Steiner menciona a Simone de Beauvoir, Edna O'Brien, Brigid Brophy) toman la palabra como nunca antes lo habían hecho.

I am your opus,
I am your valuable,
The pure gold baby

That melts to a shriek.
I turn and burn.
Do not think I underestimate your great
[concern.

Ash, ash -
You poke and stir.
Flesh, bone, there is nothing there-

A cake of soap,
A wedding ring,
A gold filling.

Herr God, Herr Lucifer,
Beware
Beware.

Out of the ash
I rise with my red hair
And I eat men like air.

(Soy tu opus,
soy tu inversión,
el bebé de oro puro

que se funde en un grito.
Me doy vuelta y me abraso.
No creas que subestimo tu gran
[preocupación.

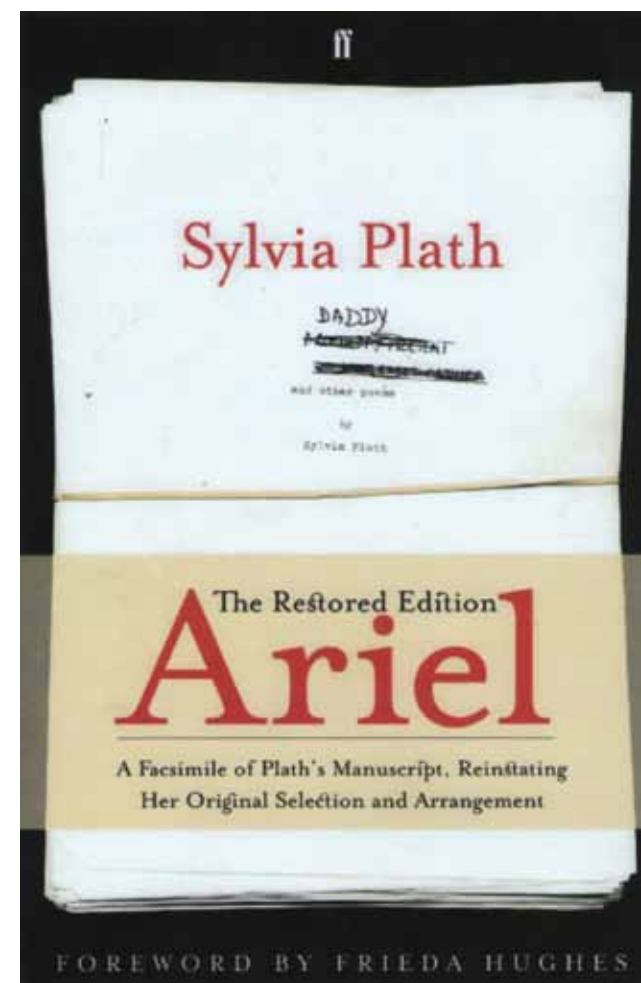
Ceniza, ceniza...
que atizas y remueves.
Carne, hueso, no hay nada allí

una pastilla de jabón,

un anillo de boda,
un empaste de oro.

Herr Dios, Herr Lucifer
cuidado
cuidado

de las cenizas
resurjo con mi cabello rojo
y me como a los hombres como aire).



Carátula de *Ariel. The Restored Edition* (2004):
“Daddy” habría sido el título del libro testamentario de Sylvia Plath

Una observación de Margaret Rees sirve de síntesis para sopesar el aporte crítico que la poética de Plath introdujo en el contexto norteamericano de la posguerra, cuando a nivel familiar, social y laboral, el sistema patriarcal comenzó a resquebrajarse. Por entonces la feliz-madre-ama de casa –según estadísticas de la época la mujer pasaba más de cinco horas diarias en la cocina– era el fetiche publicitario protagónico de las flamantes campañas televisivas que dieron proyección masiva al *American Way of Life*:

Ya sea que Plath escribiera acerca de la naturaleza, o acerca de las restricciones sociales que afectan a los individuos, ella se despojó de todo barniz complaciente. Dejó que su escritura expresara fuerzas elementales y miedos primigenios. Al hacerlo, puso al desnudo las contradicciones que arrancaron las apariencias y señaló algunas de las tensiones que se movían por debajo de la superficie del *American Way of life* estadounidense, en el período de la segunda posguerra.

Y al respecto de cómo asumía la mujer un papel sumiso frente al orden patriarcal hasta la generación anterior, resultan especialmente significativas las palabras de Aurelia Schober, madre de Sylvia Plath, consignadas en la Introducción de *Cartas a mi madre*, al referir la relación con su marido:

La diferencia de edad (21 años) que nos separaba, la superior educación de Otto, los largos años vividos en dormitorios universitarios o solo, nuestra anterior relación de profesora-alumna, contribuyeron a que le resultara particularmente difícil la brusca transición a una vida hogareña y familiar y acabaron generando una actitud dominadora y prepotente de su parte. [...] Al cumplir mi primer año de casada comprendí que si quería tener paz en mi hogar –y tal era mi deseo–, no tendría más remedio que mostrarme más sumisa, aunque ello no encajase con mi carácter natural (22-23).

Las Damas Lázaros y sus performances

El 11 de febrero de 1963, el más helado invierno londinense desde 1947, Plath sintió que su mundo se había congelado para siempre. Se levantó a las seis de la mañana, llevó al cuarto de sus hijos una bandeja de desayuno con pan y manteca, y dos jarritas de leche. Se encerró en la cocina, tapó los resquicios con toallas, metió la cabeza en el horno y abrió el gas. Su último poema, “Edge” (“Borde”), conjuga la mayor tensión irónica posible: el deseado cuerpo de la mujer y la exigida perfección alcanzan su máximo logro en la muerte.

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 odors 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.

(La mujer ha sido perfeccionada.
Su muerto

cuerpo viste una sonrisa de completud,
el espejismo de una indigencia griega

fluye en los pliegues de su toga,
sus desnudos

pies parecen decir:
hasta aquí llegamos, se terminó.

Cada niño muerto ovillado, blanca
[serpiente,
uno en cada pequeña jarra

de leche, ahora vacías.
Ella los ha vuelto a plegar

a su cuerpo como los pétalos
de una rosa cerrada cuando el jardín

sangra rígido y hediondo
desde las dulces hondas gargantas de la
[flor nocturna.

Mirando desde su capucha de hueso

la luna no tiene porqué estar triste.

Está acostumbrada a este tipo de cosas.
Sus lutos crujen y arrastran).

En “*Sylvia’s Death*”, datado apenas una semana después de la muerte de su amiga (17.2.1963), Sexton rememora aquellas conversaciones en el bar, en las que la muerte era una invitada más a la que ambas daban lugar en sus vidas y en sus poemas:

what is your death
but an old belonging,
a mole that fell out
of one of your poems?
(O friend,
while the moon's bad,
and the king's gone,
and the queen's at her wit's end
the bar fly ought to sing!)

(¿qué es tu muerte
sino una vieja pertenencia,

un lunar caído
de uno de tus poemas?
(¡Oh, amiga,
cuando aquello de la mala luna,
y el rey se ha ido,
y la reina llega al final de su juego,
la mosca del bar debe cantar!).¹⁸

El intento de suicidio que las había unido en el pasado, se volvería a revestir de un valor ritual a la distancia. En ese año de 1963 Sexton fue nombrada profesora universitaria en Boston. En los siguientes once años ganó varios premios, publicó cinco libros más, entre ellos *Live or Die* (1966) por el que obtuvo el Premio Pulitzer (1967). Gracias al archivo cibernético mundial hoy se puede escuchar la puesta en voz de Sexton del poema “*Woman with girdle*” (“*Mujer con faja*”), acompañada por su propia banda, “*Her Kind*”, de inconfundible sonido psicodélico, grabada hacia finales del sesenta. Una emotiva y tocante lectura del texto “*All my pretty ones*” en voz de la poeta fue remezclada por el músico Peter Gabriel para “*Mercy Street - For Anne Sexton*” (“*Calle Piedad*”), la canción que le dedicó, editada en el álbum *So* (1986).¹⁹

Plath muestra en su último poema a la luna “*mirando desde su capucha de hueso*”, como testigo del último acto; un año después (febrero de 1964) Sexton finalizará con estas imágenes su poema “*Wanting to die*” (“*Queriendo morir*”):



Sexton recibe el Premio Pulitzer en 1967 por su libro *Live or Die* (Vive o Muere).

[...] suicides sometimes meet,
raging at the fruit, a pumped-up moon,
leaving the bread they mistook for a kiss,

leaving the page of a book carelessly open,
something unsaid, the phone off the hook
and the love, whatever it was, an infection.

([...] los suicidas a veces se reúnen,
furiosos con la fruta de una luna hinchada
abandonan el pan que confundieron con
[un beso,

dejando una página del libro abierta,
[como al descuido,
algo que no dijeron, el teléfono descolgado
y el amor, donde sea que esté, una
[infección.)

Esa es la infección de la cual cualquier ser humano es portador, la que según Albert Camus constituye un virus que se puede accionar en cualquier momento porque, como bien lo dice en su ensayo *El mito de Sísifo* (1942): “Sólo existe un problema verdaderamente filosófico: el

suicidio”. Este poema, que parece proseguir el diálogo con el “*dying in an art*” de su amiga Plath, es por su grado de reflexión filosófica y verdad autobiográfica, una de las más sobresalientes piezas líricas que se pueden encontrar en torno al inextricable acto de subversión que implica el suicidio. Poco tiempo después de separarse de su marido, en 1974, Sexton se ahogó con la benzina del auto, en el garaje de su casa: un vaso de vodka en la mano y el tapado de su madre puesto encima de los hombros.

En cuanto a la performatividad del suicidio en los textos poéticos, Steiner señala que después de escribir los poemas finales Plath se habría condenado a sí misma: “*A partir de ellos era imposible volverse atrás*” (298). Según Alfred Alvarez –el crítico más cercano con el que Plath se relacionó amistosamente– el suicidio es en Plath “*an attempt to get herself out of a desperate corner her own poetry had boxed her into*” (“un intento de rescatarse a sí misma del rincón de desesperación en el que su propia poesía la había encerrado”). Pero Alvarez también fue el primero en señalar que el acto suicida de Plath fue su “*last unwritten poem*” (“último poema no escrito”).²⁰

Sobre este punto una reciente tesis de maestría de Tavares Junior señala: “*A partir del suicidio de la poeta no se pueden ignorar más los elementos autobiográficos y confesionales que movilizan la escritura, y tampoco limitar la lectura de su poética a estos. Desde esa perspectiva el sujeto enunciativo de la poética plathiana remite siempre a una identidad performática*” (36).²¹

Sin embargo, como lo sostiene Álvarez en su enjundioso estudio sobre el fenómeno del suicidio, siempre resulta imposible restringir semánticamente el alcance del mismo. Para concluir, desde nuestro punto de vista, no suscribimos lo que Steiner sugiere –que el “*hechizo*” de sus poemas no radica tanto en estos en sí sino en el posterior acto del suicidio–. Pensamos que su poesía –su obra toda y no solo los más hirientes textos de los últimos meses– y su correlato suicida conforman un único y poderoso discurso que problematiza el afuera y el adentro de la praxis poética. La acción suicida de Plath es una manera de terminar con el sufrimiento de la existencia-mujer; mientras queda resonando la respuesta abrasiva del cuerpo textual a ese mismo dolor. Esto no necesariamente constituye una fría estrategia, sino un acto que, aún en su inestimable desesperación, produce efectos insospechados para la propia protagonista. Igual que el acto de la escritura poética, esa performance final es una catarsis para sí y una puesta en vilo de su existencia para la posteridad. La mujer de carne y hueso deja de sufrir; se libera por medio de la violencia contra sí misma, de la opresión de género. Detiene la performatividad cotidiana de su identidad femenina y se sitúa fuera del sistema que la oprime. A la vez, su voz se abre a las repercusiones de

la escritura poética que van más allá del estrecho límite del propio cuerpo. La poesía es la Dama Lázaro que, resurgiendo de las cenizas, vuelve al ruedo y desafía la autoridad del Rey.

Notas

¹ A este trabajo, especialmente escrito para la revista [*Sic*], le precede otro que solo es una referencia de un ya largo interés por aproximarme a las poéticas de Sylvia Plath y Anne Sexton: “Dos poetas mujeres en el recodo de la era patriarcal” (2001), Lima, revista *Evohé* N°5, Universidad de Lima, Perú. El título actual está inspirado en la última estrofa del poema “Stings” (“Picaduras”), escrito por Sylvia Plath el 7.10.1962: “*Now she is flying / More terrible than she ever was, red / Scar in the sky, red comet / Over the engine that killed her- / The Mausoleum, the wax house*” (“Ahora ella está volando / más terrible que nunca, roja / cicatriz en el cielo, cometa rojo / por sobre la maquinaria que la mató / el Mausoleo, la casa de cera”).

² Sylvia Plath (1989): *Cartas a mi madre*. Selección y comentarios de Aurelia Schober Plath. Barcelona: Grijalbo, pp. 213-14.

³ La entrevista, realizada por Peter Orr a Sylvia Plath en 1962, fue publicada en *The Poet Speaks: Interviews with Contemporary Poets*, por Hilary Morrish, Peter Orr, John Press and Ian Scott-Kilvery (1966). London: Routledge. Se puede leer en forma completa, en inglés, en: http://www.english.illinois.edu/maps/poets/m_r/plath/orrinterview.htm. La traducción es de mi autoría.

Se recomienda escucharla en la voz de S. Plath en: <http://www.youtube.com/watch?v=g2lMsVpRh5c>

⁴ Todos los poemas en inglés de Anne Sexton referidos en este trabajo pertenecen a *The Complete Poems of Anne Sexton*, de Linda Gray Sexton and Loring Conant (1981), Houghton Mifflin Harcourt. La traducción al español es de mi responsabilidad.

⁵ Barbara Kevels (1978): “The Art of Poetry: Anne Sexton”, en J.D. Mc Clatch (ed.): *The Artist And Her Critics*. Bloomington: Indiana University Press, p.5. La traducción es de mi responsabilidad.

⁶ Palabras de Robert Graves, citadas en el mencionado ensayo de Rosenthal. La traducción es de mi responsabilidad.

⁷ “Sexton at home Part I”, puede verse en: <https://www.youtube.com/watch?v=L4VlcVfgFjk>

⁸ Shu-hua Chung: “The Electra Complex in Sylvia Plath and Anne Sexton’s Poems”. La traducción es de mi responsabilidad.

⁹ Anne Sexton (1981): *The Complete Poems of Anne Sexton*. La traducción es de mi responsabilidad.

¹⁰ Anne Sexton: “La muerte de los padres”, traducción de Veronica Zondek, en *Periódico de Poesía UNAM*

http://www.periodicodepoesia.unam.mx/index.php?option=com_content&task=view&id=321&Itemid=88.

¹¹ Anne Sexton (inédito): *El bebé de la muerte y otros poemas*. Traducción, selección e introducción de Verónica Zondek.

¹² Pablo Ingberg (2005): “Sylvia Plath, una tragedia renovada”.

¹³ Sylvia Plath (1981): *The Collected Poems*, edited by Ted Hughes. New York: Harper & Row, p.289.

Todas las citas en inglés de los poemas de Plath de este trabajo pertenecen a dicha edición, aunque las traducciones al español correspondan a diferentes traductores que se irán mencionando.

¹⁴ Sylvia Plath (1988): *Tulipanes y otros poemas*. Traducción de María Julia de Ruschi Crespo. Buenos Aires: CEAL.

¹⁵ Desde este texto en adelante, todas las traducciones al español de los poemas de Sylvia Plath son de mi responsabilidad y autoría.

¹⁶ Sylvia Plath (1981): *The Collected Poems*, p.293. La traducción es de mi responsabilidad.

¹⁷ Se recomienda escuchar la puesta en voz de este poema por parte de la poeta. “Sylvia Plath reads Daddy”: http://www.youtube.com/watch?v=_hz1ar58BIM

¹⁸ La traducción del inglés al español de estas estrofas, así como de las siguientes citas de poemas de Anne Sexton, es de mi responsabilidad.

¹⁹ Peter Gabriel: “Mercy Street - For Anne Sexton”; álbum *So* (1986). Se puede escuchar en:

<http://www.youtube.com/watch?v=5Y5KELHc0Hw>

²⁰ Citado por Paul Alexander (1999): *Rough Magic: A biography of Sylvia Plath*. New York: Da Capo Press, p.341.

²¹ La traducción del portugués es de mi responsabilidad.

Bibliografía

A.A.V.V. (1966): *The Poet Speaks: Interviews with Contemporary Poets*, by Hilary Morrish, Peter Orr, John Press, and Ian Scott-Kilvery. London: Routledge.

ALEXANDER, Paul (1999): *Rough Magic: A biography of Sylvia Plath*. New York: Da Capo Press.

ALVAREZ, Alfred (1990): *The savage, god, a study of suicide*. Norton Paperback. [1971].

BUTLER, Judith (2007): *El género en disputa*. Buenos Aires: Paidós.

CHUNG, Shu-hua: “The Electra Complex in Sylvia Plath and Anne Sexton’s Poems”. Consultado en febrero 2014: <http://www.ntnu.edu.tw/acad/epub/j53/j532hs-6.htm>.

ENGELS, Friedrich (2012): *El origen de la familia, la propiedad y el Estado*. Edición digital: Archivo Marx www.marxists.org, 2000 [1884].

FORRESTER, Viviane (1978): *Virginia Woolf: el vicio absurdo*. Buenos Aires: Emecé.

GABRIEL Peter, en la canción “Mercy Street - For Anne Sexton”, con la voz mezclada de Anne Sexton leyendo su poema “All my Pretty Ones”, en el álbum *So*, 1986. Se puede escuchar en: <http://www.youtube.com/watch?v=5Y5KELHc0Hw>

GEORGE, Diana H. (1987): *Oedipus Anne: The poetry of Anne Sexton*. Urbana: University of Illinois Press.

INGBERG, Pablo (2005): “Sylvia Plath, una tragedia renovada”, nota y traducción en *El Litoral*, Santa Fe. Consultado en: <http://www.ellitoral.com/index.php/diarios/2002/05/23/culturadiario/CULT-01.html>

KEVELS, Barbara (1978): “The Art of Poetry: Anne Sexton”, en J.D. Mc Clatch (ed.): *The Artist and Her Critics*. Bloomington: Indiana University Press.

KILFOIL, Kara (2008): “The child’s cry/ Melts in the wall: Frieda Hughes and a Contemporary Reading of Sylvia Plath”, en *Plath Profiles*, Summer 2008, Vol. I. Indiana University Northwest. Consultado en febrero 2014: <http://www.iun.edu/~nwadmin/plath/vol1/Kilfoil.pdf>

KOREN, Yehuda y NEGEV, Eilat (2006): *A lover of unreason: the life and tragic dearth of Assia Wevill*. London: Robson Books.

PLATH, Sylvia (1981): *The Collected Poems*, edited by Ted Hughes. New York: Harper & Row.

(---.) (1988): *Tulipanes y otros poemas*. Traducción de María Julia de Ruschi Crespo. Buenos Aires: CEAL.

(---.) (1989a): *Ariel*. Traducción de Ramón Buenaventura. Madrid: Hiperión.

(---.) (1989b): *Cartas a mi madre*. Selección y comentarios de Aurelia Schober Plath. Barcelona: Grijalbo.

(---.) (2004): *Ariel. The Restored Edition*. Prólogo de Frieda Hughes. New York: HarperCollins.

REES, Margaret (1998): “Memories of Sylvia Plath”, en

World Socialist Web site, citado en “Biography of Sylvia Plath”, Poetry Foundation. Consultado en: <http://www.poetryfoundation.org/bio/sylvia-plath>.

ROSENTHAL, Macha L. (1991): *Our Life In Poetry, Selected Essays and Reviews*. New York: Persea Books. [The Nation:19.9.1959].

SEXTON, Anne (1981): *The Complete Poems of Anne Sexton*, by Linda Gray Sexton and Loring Conant. Houghton: Mifflin Harcourt.

(---.) “La muerte de los padres”, traducción de Veronica Zondek. *Periódico de Poesía UNAM*: http://www.periodicodepoesia.unam.mx/index.php?option=com_content&task=view&id=321&Itemid=88.

(---.) (inédito): *El bebé de la muerte y otros poemas*. Traducción, selección e introducción de Verónica Zondek (archivo personal).

SMITH, David (2006): “Ted Hughes, the domestic tyrant”; *The Guardian*, UK, Sunday 10 September 2006. Consultado en: <http://www.theguardian.com/uk/2006/sep/10/books.shopping>.

STANISZEWSKI, Kristy (2012): “The Hidden Gender of Lobotomy: Women & Mental Illness in Mid-20th Century United States”. Consultado febrero 2014 en: <http://revisionistslc.com/2012/05/02/the-hidden-gender-of-lobotomy-women-mental-illness-in-mid-20th-century-united-states/>

STEINER, George (1994): *Lenguaje y silencio*. Barcelona: Gedisa.

TAVARES JUNIOR, José M. (2011): “A performance do suicídio em *Airel* de Sylvia Plath”. Natal: Universidad Federal do Rio Grande do Norte. Consultado en: http://repositorio.ufrn.br:8080/jspui/bitstream/1/8451/1/JoseMTJR_DISSERT.pdf

WAGNER-MARTIN, Linda W. (1989): *Sylvia Plath*. Barcelona: Circe.