

La inquietud metafísica en la poesía de Sylvia Plath²

Metaphysical Inflexions in the Poetry of Sylvia Plath

RESUMEN

Este artículo afirma que Sylvia Plath es esencialmente una poetisa visionaria, de factura romántica y surrealista. Su contribución a la poesía del siglo XX, no se puede entender en su verdadera dimensión si no se toman en consideración las categorías míticas que están en la base de su poética y que determinan el efecto catártico de sus trances y transportes visionarios. Los poemas de Plath presentan una gran afinidad con el horizonte del pensamiento mágico-religioso en el que la muerte da paso a una regeneración. Las estructuras míticas vertebran todos los aspectos de su obra, su concepción de la naturaleza, las experiencias específicamente femeninas como la maternidad o los ritos de iniciación.

Palabras clave: Sylvia Plath, poesía norteamericana del s. XX, mito, tradición romántica, visionaria y surrealista.

ABSTRACT

This article contends that Sylvia Plath is essentially a visionary poet with strong ties to the Romantic and Surrealist tradition. Her contribution to the development of 20th century poetry cannot be fully understood without taking into consideration the mythical categories which underlie her oeuvre and which determine the cathartic effect of her visionary trances and transports. Plath's poems are steeped in the magico-religious horizon of archaic cultures which conceive death as a preliminary step towards a new existence. The mythic structures inform all the aspects of her work from her conception of nature, experiences that define womanhood or the many initiation rites.

Key words: Sylvia Plath, 20th century American poetry, myth, initiation, visionary and surrealistic tradition.

SUMARIO:

— 1. Introducción a la recepción de la obra de Sylvia Plath. — 2. La poesía de los años 60 y la poesía confesional. — 3. La poética autobiográfica y la estética de la impersonalidad. — 4. La escritura como transcripción directa y automática de vivencias frente al experimentalismo y la transformación de lo vivido. — 5. La influencia y trasfondo

1 Universidad de Salamanca.

2 Esta investigación ha contado con la financiación de la Junta de Castilla y León (SA 082A07).

mitológico de la obra de Plath: Ted Hughes y el interés en el mito, folklore, esoterismo, los ejercicios de meditación. — 6. Las influencias pictóricas: los poemas visionarios. — 7. El transcurso iniciático a través de la naturaleza simbólica. — 8. Ritos y escenarios iniciáticos. — 9. El significado misterioso de la muerte. — 10. La creación de un nuevo yo regenerado.

Cuando murió en 1963, Sylvia Plath pasó al mito y a la leyenda. Coincidió con el despertar de la conciencia ecologista, pacifista y de desarme nuclear y con el nacimiento del movimiento feminista, en una época en la que las mujeres empezaban a rechazar los roles que tradicionalmente se les habían asignado. *Ariel*, el libro de poemas publicado dos años después de su muerte, iba a ser el documento emblemático de su generación.

En la década de los sesenta se fraguaban las distintas poéticas de la postguerra. Los Beats, los poetas confesionales, el grupo «deep image» y Black Mountain se rebelaron en contra de la estética academicista de los años cincuenta, que cultivaba la impersonalidad, la ironía, la ambigüedad y el rigor formal. Inconformistas, estos poetas reintroducían la voz autobiográfica de la primera persona, cultivaban la escritura automática, la expresión espontánea y abogaban por una poesía «desnuda» y abierta. Anteponían la confesión directa al rigor formal y reivindicaban la palabra visionaria de Blake o Whitman desaconsejada por los vanguardistas de la primera mitad del siglo. Cercana a la sensibilidad y subjetividad románticas, la nueva poética es la de una dolorosa confesión directa que se propone derribar las múltiples máscaras del autor para revelar su yo auténtico en actos de exhibicionismo o strip-tease psicológicos.

La nueva poesía desnudaba la vida privada del poeta, sus problemas psíquicos, sus humillaciones íntimas y depresiones mentales y discurría sobre temas tabúes, tales como la sexualidad, la locura, las drogas y el alcohol. Su angustia, desesperación y laceración interna eran la consecuencia directa de los alienantes mecanismos sociales, económicos y políticos. Muchos de estos poetas se suicidaron (Randall Jarrell, John Berryman, Anne Sexton, Sylvia Plath) o destruyeron sistemáticamente su vida (Dylan Thomas, Robert Lowell, Theodore Roethke, Delmore Schwartz).

La obra de Plath apareció póstumamente, filtrada de manera irrevocable por su suicidio. En su nombre se enarbolaron muchas banderas y se defendieron causas de diversa índole. Su recepción fue marcada por las continuas acusaciones dirigidas a su marido, el también poeta Ted Hughes, considerado por muchos el responsable moral de su muerte, al abandonarla por otra mujer. Heredero de los derechos de autor, a falta de una separación legal, Hughes fue atacado por la lentitud con la que fue publicando la obra de Plath y la selección

que hizo de los manuscritos³. Fue el protector de sus hijos, destructor de parte de sus diarios y de una novela *Doubletake*, pero también el promotor y editor que la hizo famosa.

Interpretada como documento autobiográfico, la obra de Plath deja constancia no sólo de la relación existente entre arte y vida, sino también entre arte y muerte. Aunque Sylvia Plath declaró que su último libro de poemas empezaba con la palabra «amor» y terminaba con «primavera», *Ariel* fue para muchos la sinfonía de su muerte, testimonio de sus últimos días de vida, y *Crossing the Water* y *Winter Trees* preludios de su final.

Fascinados por el suicidio de Plath, los críticos redujeron el discurso metafórico a una declaración literal, dejando constancia de la inherente imparcialidad de los estudios biográficos (Van Dyne, 2006; Malcom, 1994). Leída como escritura de la vida, las diversas interpretaciones de su obra proponen fórmulas definitivas, pero irreconciliables⁴. Los distintos retratos de Sylvia Plath que emergen de estos estudios dependen más bien de los estereotipos ideológicos y culturales imperantes en la época. Frieda Hughes, la hija de Plath, lamentaba la apropiación de la figura de su madre por la crítica:

But the point of anguish at which my mother killed herself was taken over by strangers, possessed and reshaped by them. The collection of *Ariel* poems became symbolic to me of this possession of my mother and of the wider vilification of my father: It was as if the clay from her poetic energy was taken up and versions of my mother made out of it, invented to reflect only the inventors, as if they could possess my real, actual mother, now a woman who had ceased to resemble herself in those minds. (Hughes, 2004: xvii)

En un principio, su muerte fue interpretada como el resultado inevitable de su poética. Robert Lowell (1965), seguido por Rosenthal (1970: 74) y A. Álvarez (1971: 38-39), fue uno de los primeros en afirmar que la muerte era parte del riesgo del imaginario. Según la interpretación psicoanalítica, el arte de Plath es sintomático de su enfermedad, de los traumas de su infancia y de unas relaciones familiares de corte freudiano (Holbrook, 1976; Butscher, 1976)⁵. En la hermenéutica feminista la obra de Plath desafía los valores de la sociedad

3 Véanse Marjorie Perloff (1984), Lynda Bundtzen (2001) y Frieda Hughes (2004).

4 Véanse Anne Stevenson (1989), Steven Gould Axelrod (1990), Paul Alexander (1991). Ted Hughes, a pesar de su negativa a hacer declaraciones o entrevistas, es otro biógrafo de Plath: ha escrito unas catorce introducciones a su obra y ha editado y controlado los manuscritos.

5 Estudios más recientes que adoptan teorías post-estructuralistas y feministas: Jacqueline Rose (1991), Elizabeth Bronfen (1998), Cristina Britzolakis (1999).

patriarcal y la política de la discriminación de género⁶. Más allá del ámbito de la crítica feminista, para estudiosos como Stephen Spender o Cox y Jones, sólo un lenguaje artístico violento y una actitud vital igual de aniquiladora podrían reflejar adecuadamente la realidad caótica de un mundo deshumanizado, materialista y nuclearizado, que ha conocido la experiencia de los campos de concentración y de la tecnologización masiva. En este sentido, Berryman elogiaba la muerte de Plath como gesto de autenticidad y rebeldía ante un mundo desquiciado, alienado y alienador⁷.

La poesía de Plath comparte algo de todas estas interpretaciones al tiempo que trasciende semejantes categorizaciones. Ciertamente sus poemas escenifican el encuentro con la alteridad y representan un yo amenazado y oprimido por una sociedad coercitiva que viola la intimidad del ser. Muchas veces Plath refleja la dinámica de las relaciones familiares y de las estructuras de poder a través de un paradigma freudiano que corresponde al tratamiento psicoanalítico al que se sometió en 1953 a raíz de su primer intento de suicidio y a las sesiones posteriores de psicoterapia en 1958-59 con la Dra. Beuscher. Después de escribir *The Colossus* (1960), libro en el que Plath fundamenta el conjunto de significaciones simbólicas y el esquema estructural de su obra, sus poemas presentan desde finales de 1961 una nueva libertad prosódica y coloquial y perfilan esta nueva voz que se expresará con extraordinaria fuerza y concisión metafórica en los versos de *Ariel*. De factura surrealista y onírica, estos versos son dramatizaciones líricas que descansan sobre rituales de venganza, tramas de intriga y victimización. Un motivo reiterado consiste en la revelación de una realidad reprimida y la victoria de una mujer sobre sus opresores. Las heroínas de Plath de «Purdah», «Lady Lazarus», «Fever 103» vencen la inautenticidad, la falsedad y el confinamiento de unas estructuras de poder que las doblegan ante unos personajes masculinos. Y, una vez, que han ganado su libertad, advierten: «Out of the ash/ I rise with my red hair/ And I eat men like air»⁸ (247).

Pero, a pesar de todo esto, la poesía de Plath no es un mero comentario socio-político, ni el testimonio de sus trastornos psíquicos, ni la crónica de un matrimonio fracasado. Sylvia Plath es esencialmente una poetisa visionaria, de factura romántica y surrealista. Su contribución a la poesía del siglo XX, no se puede entender en su verdadera dimensión si no se toman en consideración las

6 Suzanne Juhasz (1976), Alicia Ostriker (1977) y Sandra Gilbert (1977, 1978) son las primeras en considerar a Plath una escritora feminista. Igualmente Wagner Martin (1987, 1999).

7 «It seems that we have every right to be disturbed. The current American society would drive anybody out of his skull, anybody who is at least responsive; it is almost unbearable... Perhaps Sylvia Plath did the necessary thing by putting her head in the oven, not having to live with those lies» (Kostelanetz, 1970: 344-345).

8 Todas las referencias a los poemas de Sylvia Plath remiten a la edición: *Collected Poems*, New York: Harper & Row, 1981. Las páginas se indicarán entre paréntesis.

categorías míticas que están en la base de su poética⁹. Por mucho que los críticos insistan en la naturaleza «depresiva», «patológica» y «morbosa» de la obra de Plath, es imposible no percibir el aspecto apaciguador, catártico y beatífico de sus trances y sus transportes visionarios. Y esto es así, porque los poemas de Plath presentan una gran afinidad con el horizonte del pensamiento mágico-religioso en el que la muerte da paso a una regeneración. Las estructuras míticas vertebran todos los aspectos de su obra, desde su tratamiento de la naturaleza y las experiencias típicamente femeninas como la maternidad, hasta los temores ante el destino de sus hijos o los efectos alienantes de la tecnología, la nuclearización y la guerra fría¹⁰.

El propósito de este artículo, además de escudriñar la relación entre arte y biografía, consiste en analizar las categorías míticas que fundamentan su universo poético y que impregnan su búsqueda visionaria, la concepción de la naturaleza y los procesos de iniciación.

Plath subrayó una y otra vez que la poesía no es la expresión directa de una experiencia personal, sino un proceso de elaboración artística. Para ella el contenido emocional descansaba siempre en una disciplina intelectual. No concebía la poesía como un grito del corazón, sino como un acto de reflexión y análisis capaz de transformar el quehacer interior en simbología de algo universal:

I think my poems immediately come out of the sensuous and emotional experiences I have, but I must say I cannot sympathize with these cries from the heart that are informed by nothing except a needle or a knife, or whatever it is. I believe that one should be able to control and manipulate experiences, even the most terrifying, like madness, being tortured, this sort of experience, and one should be able to manipulate these experiences with an informed and an intelligent mind. I think that personal experience is very important, but certainly it shouldn't be a kind of shut-box and mirror looking, narcissistic experience. (Orr, 1966: 169)

En sus diarios de 1956, Plath escribía «Be stoic when necessary and write –you have seen a lot, felt deeply, and your problems are universal enough to be made meaningful– WRITE» (Plath, 2000: 569). Para Plath el acto de creación poética suponía una forma de ascetismo estoico. La perseverancia y la disciplina son imperativos recurrentes en sus diarios.

⁹ Veáanse los estudios de Kroll (1976), Rosenblatt (1979), Patea (1989 a).

¹⁰ Deborah Nelson (2001) y Robin Peel (2002) interpretan la obra de Plath en el contexto de la Guerra Fría y de las preocupaciones de los años cincuenta.

Pero convendría revisar la tesis de que el arte es sólo una transcripción automática y directa de la vida o de que los poetas escriben exclusivamente sobre sus vivencias. De ser así, la literatura sería una simple psico-narración que niega la capacidad transformadora y creadora del fenómeno artístico, en tanto que epistemología, construcción deliberada y proceso de aprehensión visionaria. Esta concepción pasa por alto la capacidad del arte de constituir un «anti-destino» y minimiza el proceso de reinención y re-creación conscientes. En este sentido, sería oportuno recordar las palabras de Emily Dickinson, que tanto insistía en la diferencia entre su yo real y su persona artística¹¹. La estrategia poética de Plath consiste en proyectar su vida desde múltiples ángulos sobre distintas formas textuales, en una escritura que re-inventa y re-escribe constantemente. En su poesía, prosa, diarios y cartas crea varias personas poéticas que sucesivamente destruyen y re-construyen su destino en distintas tramas, guiones y escenarios.

La escritura de Plath no es una transcripción directa y automática de sus vivencias. Poemas como «Contusion», «Sheep in Fog» y «Edge», escritos días antes de su muerte, están más próximos a la estética de la impersonalidad y de la concisión propia del experimentalismo vanguardista de principios de siglo que de la confesión directa promovida por las poéticas de la postguerra. En sus versos, Plath no presenta una voz autobiográfica sino un mosaico de voces yuxtapuestas. No refleja una personalidad lírica única sino un *collage* de voces, discursos y narraciones. Su estrategia consiste en superponer las vivencias personales a las experiencias colectivas. Plath plasma los procesos de la conciencia estableciendo un constante diálogo entre sus diversas proyecciones. El poema es la arena en que se objetivan los conflictos psíquicos que se superponen a la realidad de una experiencia colectiva.

En «Daddy», «Lady Lazarus», «Fever 103», el yo de estos versos no es un yo autobiográfico sino un yo textual representado por diversas proyecciones psíquicas, recuerdos de realidades traumáticas de la historia (la victimización de los judíos) y consideraciones socio-políticas de la postguerra (la nuclearización y la guerra fría).

La experimentación de Plath con la voz poética hace que su obra sea algo más que una narrativa psico-biográfica. Sus confesiones se efectúan a través de monólogos dramáticos en los que el yo habla mediante máscaras, voces y registros. Las revelaciones del yo se proyectan sobre el escenario de la alteridad, un *collage* de múltiples textos e imágenes. Su estilo es un pastiche de canciones infantiles, folklore gótico, psicoanálisis freudiano, panfletos turísticos, eslóganes publicitarios, parodia burlesca y comedia negra.

Plath proyecta sus experiencias traumáticas sobre las llagas de la historia,

11 «When I state myself, as the Representative of the Verse –it does not mean me– but a supposed person» (Dickinson, 2002: 176).

que confieren al dolor personal una dimensión más amplia, simbólica y general. Narra siempre la historia de una representación en la que el pasado personal e histórico se fusionan. En «Lady Lazarus», «Daddy», o «Fever 103», el yo lírico asume la identidad de una víctima que ha pasado por la experiencia concentracionaria de «Dachau, Auschwitz, Belsen» (223), que ha conocido la amenaza de la bomba atómica y de un mundo nuclearizado, hasta el punto de que varios críticos han cuestionado el derecho a apropiarse de la experiencia del holocausto (Steiner, 1970: 218).

En «Daddy» padre e hija, estancados en roles sexuales y históricamente predeterminados, de torturador y víctima, escenifican un drama de venganza ritual. El poema es un ejemplo clásico de cómo la confesión personal, filtrada por el psicoanálisis freudiano, superpone al «terror de la historia». La heroína interioriza estos roles que representan, por otra parte, la alegorización de las fuerzas de su psique. En su fantasía violenta destruye a su opresor –primero al padre y luego a su marido– destruyéndose a sí misma.

Celebrada como poetisa de la inmediatez, la retórica de Plath se basa en la interacción entre el yo y su audiencia. Buen ejemplo es la confesión de la protagonista de «Lady Lazarus», una paciente que transforma sus más íntimos secretos en un show sensacionalista durante una sesión de psicoanálisis. Allí la voz poética se presenta otra vez como víctima de un oficial nazi y su confesión alude a varios motivos culturales: al holocausto, al mito clásico del ave Fénix que renace de sus cenizas, y a la leyenda bíblica de la resurrección de Lázaro reformulada ahora en una versión femenina.

La poesía de Plath cambió drásticamente cuando conoció a Ted Hughes en 1956 y abandonó la poesía academicista de los años cincuenta. Los cuatro primeros años de su colaboración configuraron los horizontes de un espacio imaginario común y resultaron cruciales para su formación poética. Hughes aportó lo que le faltaba a la poesía de Plath antes de 1956: la dimensión fantástica y fabulosa¹². Hughes veía en el mito una forma de revitalizar y potenciar la capacidad imaginativa. Plath se entusiasmaba con todo lo que despertaba el interés de Hughes: las ciencias ocultas, los horóscopos, el mazo del tarot, las sesiones de espiritismo y los trances hipnóticos, las leyendas celtas, los textos medievales y chamánicos. A su vez, Plath tenía ya una sensibilidad especial

12 Durante los seis años que estuvieron juntos Ted Hughes y Sylvia Plath emprendieron un proyecto poético común. Juntos lucharon para ser poetas y cada uno de ellos se implicó a fondo en la creación poética del otro. A pesar del trágico fracaso de su matrimonio, la poesía que los unió en vida los mantuvo unidos después de la muerte. La influencia artística en sus obras es mutua. La huella de Plath es indeleble en los versos de Hughes, el cual entabla un largo diálogo con ella, especialmente en *Howls and Whispers* (1998) y *Birthday Letters* (1998). Middlebrook (2003) es la primera en estudiar el material de los archivos de Hughes en Emory University y en analizar la compleja relación de Plath y Hughes y la inter-textualidad de sus obras.

para estos temas. Hughes reemplazó el canon de Wallace Stevens y W. H. Auden por Shakespeare, Hopkins, Yeats y Graves. Bajo su influencia, Plath revalorizó el mito como fuente de inspiración poética y afirmó la necesidad de volver a la mentalidad primitiva, a concepciones y comportamientos arcaicos: «We must fight to return to that early mind / ... / in our minds we must recreate it, even while we measure baking powder for a hurry-up cake». Era consciente de que la poesía nace de la reactivación de categorías míticas y simbolismos primordiales: «Writing is a religious act» (Plath, 2000: 307, 436).

Para Plath, las sesiones de espiritismo y los ejercicios de meditación y concentración eran una especie de entrenamiento poético que estimulaba el poder visionario y revigorizaba el poder creador de la imaginación. Y para aprender a mirar recurrió también a técnicas pictóricas. Además de ser una buena conocedora de la historia del arte, Plath misma dibujaba y, a instancias de Ted Hughes –«you should have time to draw one hour a day»¹³–, sus bocetos de paisajes y de naturalezas muertas se convirtieron en un ejercicio obligado y complementario para la creación literaria. Plath era una buena conocedora de los movimientos cubistas, surrealistas y abstractos en los que halló su fuente de inspiración poética y la base teórica que fundamentó su poesía. Le fascinaba el realismo mágico de Douanier Rousseau, la representación casi jeroglífica de lo inefable de Paul Klee y la pintura metafísica de Giorgio de Chirico con su obsesión por la naturaleza enigmática de las cosas, por las profecías insondables y los mensajes oraculares (Patea, 1989 b).

La técnica de composición de gran número de sus poemas se debe a estos ejercicios de concentración meditativa: «I shall begin by setting myself magic objects to write on: sea-bearded bodies», «Maybe I should stay alone, unparalyzed, and work myself into mystic clairvoyant trances» (Plath, 2000: 381, 327). «Tale of a Tub», «Black Rook in Rainy Weather», «On the Difficulty of Conjuring Up a Dryad», y «On the Plethora of Dryads» son poemas acerca de una búsqueda visionaria. La voz lírica intenta transfigurar el mundo para salvarlo de la limitación materialista. Los visionarios de Plath buscan el misterio eliminado por la conciencia diurna, «our meta-and-potato thoughts» (90). La esterilidad del presente, «The navel of this present waste» (25), contrasta con el recuerdo de un pasado fantástico, generoso en mensajes, cuando «the familiar tub/ bred an ample batch of omens» (25). La inmersión en el sueño, en el inconsciente, –«can our dreams/ ever blur the intransigent lines which draw/ the shape that shuts us in?» (25)– se perfila como la única posibilidad de liberación de la tiranía del mundo de las formas. A medida que la imaginación recobra la dimensión fantástica se convierte en fuente inagotable de creación.

13 Carta inédita de Ted Hughes a Sylvia Plath del 9 de octubre de 1956, hoy en los archivos de The Lily Library, Indiana University, BOX 5.

La búsqueda visionaria es un proceso arduo y difícil: «At the essential landscape stare, stare/ Till your eyes foist a vision dazzling on the wind» (56). Su desarrollo configura un trayecto que sigue en grandes líneas las etapas del camino místico. Nace a raíz de una insatisfacción interna de un «yo» aprisionado en el espejismo de su pensamiento materialista. La búsqueda se convierte en una larga espera de algo indefinible –«The wait's begun again,/ The long wait for the angel,/ For that rare, random descent» (57)– que impregna el mundo de un sentido trascendente: «Thus hallowing an interval/ Otherwise inconsequent/ By bestowing largesse, honor,/ One might say love» (57). Disciplina, constancia y esfuerzo son la condición para una visión superior: «Trekking stubborn through this season/ Of fatigue» (57).

La aprehensión visionaria se nutre de una percepción sensorial exacerbada, de una mirada que descubre los detalles más recónditos y humildes: «Each particular quirk so ravished me/ Every pock and stain bulked more beautiful» (67). El visionario apaga la voz de la razón a fin de propiciar la contemplación de árboles metafísicos (67) o ángeles: «Of whatever angel may choose to flare/ Suddenly at my elbow» (57). Estos fugaces momentos de la iluminación aplacan el miedo ante la nada. Conceden un breve respiro: «A brief respite from fear/ Of total neutrality» (57). Aunque efímera, la epifanía puede ocurrir en los lugares más communes: «Out of Kitchen table or chair/ As if a celestial burning took/ Possession of the most obtuse objects now and then» (57).

En la obra de Plath, los ejercicios de observación de la naturaleza y el conocimiento biológico de la vida de animales y plantas dan lugar a dramatizaciones míticas, que transforman la realidad fisiológica en símbolos que tipifican las pulsaciones de la vida universal. La naturaleza configura el espacio de la alteridad, «Absolutely alien/ Order» (96), en el que la persona poética descubre «the wary otherworld/ Eyeing me» (96), un mundo que permanece inaccesible al yo: «I stood shut out, for once, for all» (96). Su impenetrabilidad está ligada a fuerzas que impiden el regreso al espacio simbólico, puro e incólume, de la infancia («Dream with Clam-Diggers»).

Tanto los animales como los personajes de los poemas escritos en la época de *The Colossus* pertenecen al mito y a la leyenda. La figura masculina aparece como alguien que acecha («Conversation among the Ruins»), una pantera («Panther»), la figura de un dios («Ode for Ted»), un hombre de nieve («Snowman on the Moor»), un hombre vestido de negro, un padre desaparecido («The Colossus», «Full Fathom Five»), un oráculo del que quedan sólo ruinas o un mago criador de abejas («The Beekeeper's Daughter»). Igual de peligrosa y aterradora es la figura de la madre («The Disquieting Muses» y más tarde «Medusa»). Muchos de los poemas dramatizan un conflicto generacional y de género. La voz de una mujer intenta restaurar los fragmentos de una estatua –«an oracle,/ Mouthpiece of the dead, or some god or other» (129)– e

intenta descifrar un mensaje ignoto que constituye las siglas de su identidad.

La protagonista tiene que enfrentarse a los fantasmas de su pasado, que delimitan la amplitud de lo desconocido que subsiste en nosotros y en el mundo. Sirenas («Lorelei»), espíritus («Ouija», «The Ghost's Leavetaking») y dioses («The Colossus», «The Decline of Oracles»), objetivan la fascinación por las profundidades insondables de la psique. Sus llamadas incitan hacia la desintegración y la locura. La búsqueda de los antepasados, la recuperación del padre desaparecido y de su profecía olvidada responden a una nostalgia de los orígenes. El padre simboliza lo inescrutable asociado a un trauma psíquico y a un peligro que amenaza la vida de la protagonista. Más adelante, en «Daddy» o «Fever 103», este motivo se insertará en la trama de un romance freudiano.

En la obra de Plath, la naturaleza no es nunca naturalista, sino simbólica. Revela las pulsaciones de la vida universal que se regenera periódicamente y cuyas formas regula la alternancia del ser y del no ser. La naturaleza encarna la conflagración de fuerzas inexorables, objetiva conflictos psíquicos, o refleja la desolación del yo y su vacío existencial. La poesía de Plath se suma a las inflexiones siniestras y soterradas de los paisajes rurales de Frost, que subvierte las convenciones de la poesía pastoral.

La naturaleza es el escenario de la constante pugna y alternancia de pares de contrarios. Los poemas de Plath enseñan la realidad oculta detrás de las apariencias. En «Watercolor of Grantchester Meadows» el aspecto idílico del paisaje pastoral, «a country on a nursery plate» (112), desvela ante una mirada atenta que los elementos bucólicos esconden aspectos maléficos y amenazantes: «The blood-berried hawthorn hides its spine with white» (112). Por el contrario, en «Winter Ship» o «Parliament Hill Fields», tan pronto el paisaje se convierte en una tierra baldía, como la naturaleza degradada reactiva su vitalidad adormecida. La culminación o el desfallecimiento de las fuerzas de la vida generan siempre una tensión de signo contrario.

En la poesía de Plath el recorrido a través de la naturaleza constituye una búsqueda compulsiva de algo desconocido, inexpresable e incierto. Más que simple desplazamiento en el espacio, la incursión en la naturaleza cobra las proporciones de un camino iniciático hacia un lugar en que se revela un mundo primigenio: «absolute as the antique world was/ Once, in its earliest sway of lymph and sap,/ Unaltered by eyes» (63). En «Hardcastle Crag» o «Wuthering Heights» la exploración de la naturaleza supone el alejamiento de las categorías humanas, el adentramiento progresivo en la alteridad y en los niveles más profundos de la conciencia. El camino está jalonado por espinos que marcan las etapas sacrificiales e iniciáticas y que desvelan la consustancialidad y solidaridad existentes entre el hombre y los ritmos de la vegetación: «a blood sister-hood» (168). En la obra de Plath, el sufrimiento y el dolor cumplen una función cognoscitiva y ontológica.

En «Blackberrying» y «Finisterre», el destino final de este viaje es el mar, una presencia oculta pero intuita, configuración de la nada y soporte de las transformaciones perpetuas: «a great space/ Of white and pewter lights, and a din like silver smiths/ Beating and beating at an intractable metal» (169). El mar se revela como un núcleo de energías de creaciones y destrucciones simultáneas. Sus latidos se equiparan a la implacabilidad del destino y de las fuerzas psicológicas.

Plath ve en la naturaleza un sistema de significados que expresan, a través de su realidad fenomenológica, el determinismo de fuerzas universales y psíquicas. Viento, mar, colinas, ovejas, amapolas, abejas y árboles actúan como elementos de un proceso iniciático. La naturaleza es un lugar de revelación: éste puede ser la nada existencial, un vacío aterrador, la alteridad caótica, el centro de todas las regeneraciones y transformaciones cíclicas, las fuerzas que determinan el curso de la vida universal o los conflictos de la psique.

La serie de poemas «The Moon and the Yew Tree», «Little Fugue» y «Elm» que articulan el lenguaje esotérico de la luna y los árboles, constituye un ejercicio de aprehensión visionaria de las fuerzas que rigen el mundo y el destino del yo. Cargado de una iconografía gótica, el paisaje se vuelve extraño, surrealista, onírico. Árboles y luna articulan el paisaje interiorizado de la mente: «This is the Light of the mind, cold and planetary/ The trees of the mind are black». El árbol y la luna dramatizan traumas, conflictos psicológicos inscritos en la narración de una mitología familiar. El lenguaje esotérico de sus mutaciones es una respuesta a la desorientación existencial de la protagonista: «I simple cannot see where there is to get to» (173). La respuesta se halla en los mensajes crípticos del tejo y de la luna. Este diálogo surrealista adquiere inflexiones psicoanalíticas. La voz lírica identifica la luna con la figura de la madre, «The moon is my mother». El mensaje del tejo es la muerte: «And the message of the yew tree is blakness–blackness and silence» (173). El tejo apunta hacia la órbita de la luna cuya trayectoria encierra la clave del destino humano.

En «Little Fugue» las ramas del tejo son portadoras de una realidad oculta, ligada al motivo freudiano de un secreto reprimido, «Finger-traps –a tumult of keys» (187). El lenguaje esotérico de sus ramas es metáfora de un conocimiento abisal –«His fingers had the noses of weasels» (187)– y de un trauma oculto que marca la infancia de la protagonista. Identificándose con el tejo, la heroína descubre su propio calvario: «the yew my Christ, then./ Is it not as tortured?» Su agonía se relaciona con la figura del padre muerto –«I see yor voice/ Black and leafy as in my childhood,/ A yew hedge of orders, Gothic and bararous, pure German./ Dead men cry from it./ I am guilty of nothing» (188). El tejo encierra en sí la historia de una tragedia: en su follaje se escucha el llanto de las víctimas anónimas del padre durante la guerra: «Dead men cry from it» (188).

En poemas posteriores las víctimas se asocian al holocausto judío. La culpa del pasado rige de manera acuciante la realidad del presente: «The clouds are a marriage dress, of that pallor» (189).

«Elm» es un árbol habitado por un grito que genera una serie de preguntas acerca del destino de la heroína. El olmo ha padecido la atrocidad de los crepúsculos, la violencia del viento y el arrastre mortífero de la luna. Sus transformaciones y el desgarramiento ritual, el contacto periódico con la muerte y las tinieblas trazan el paisaje de desesperación existencial del yo lírico: «Is it the sea you hear in me, / Its dissatisfactions? / Or the voice of nothing, that was your madness?» (192).

El tema central de la obra de Plath, tal como apunta Jon Rosenblatt (1979) en un estudio hoy injustamente olvidado, es el proceso de iniciación. Plath adaptó la experiencia de su depresión y suicidio fallido de 1953 a la concepción iniciática de la muerte propia del horizonte mágico religioso de las culturas arcaicas, en las que la muerte ritual hace posible una nueva vida. El número tan grande de poemas que escenifican la muerte responden a la urgencia de recrear un nuevo yo que vence las limitaciones y el confinamiento. En sus poemas Plath no concibe la muerte como un aniquilamiento total, sino como un camino hacia una identidad regenerada. Sus versos expresan este deseo obsesivo de liberarse de una vieja personalidad y crear una nueva identidad revitalizada. Por esta razón, los poemas acerca de la muerte culminan siempre con la imagen de un niño, de un nuevo nacimiento o de un aniversario. Paradójicamente, el regalo supremo esperado por la heroína de «Birthday Present» es la muerte que trae la revelación última y levanta el velo de la envoltura ilusoria y engañosa del tiempo:

Only let down the veil, the veil, the veil
If it were death

I would admire the deep gravity of it, its timeless eyes.
I would know you were serious.

There would be a nobility then, there would be a birthday.
And the knife not carve, but enter

Pure and clean as the cry of a baby
And the universe slide from my side. (208)

Plath hace del niño el centro místico de una nueva personalidad integrada, síntesis del continuo fluir y refluir del tiempo. Al igual que los románticos, Plath ve en su existencia la revelación milagrosa de las fuerzas de la vida y de

su poder vivificador.

El transcurso iniciático de los poemas de Plath se basa en una narración apoyada en dos momentos clave: muerte y resurrección. El drama, sea éste el de «Ariel», «Mary's Song», «Fever 103» o «Stings», sirve para revelar un modo ejemplar de la existencia que, repitiendo un escenario arquetípico, acompasa al ser a un ritmo eterno en su perpetua renovación.

«Getting There» al igual que «Candles» o «Wintering» atestiguan la búsqueda de esta dimensión cíclica en la que la devastación por el avance irreversible del tiempo queda redimida por una posibilidad de regeneración. El camino sin retorno del destino es la metáfora de un tren cargado con heridos de guerra y soldados anónimos, –«Dynasty of broken arrows» (248)– que avanza hacia un centro inmóvil: «a still place...Untouched and untouchable» (249). Es la versión plathiana del «still point» de Eliot, en el que la condición humana encuentra su salvación. El centro místico transmuta el avance inexorable del devenir en un eterno retorno: los muertos se transforman en crisálidas, los vagones en cunas, las almas se funden en rocío, y los muertos renacen en la figura inmaculada del niño y de un nuevo nacimiento.

I shall bury the wounded like pupas,
I shall count and bury the dead.
Let their souls writhe in a dew,
Incense my track
The carriages rock they are cradles.
And I stepping from this skin
Of old bandages, boredoms, old faces
Step to you from the black car of Lethe,
Pure as a baby. (249)

El «yo» supera su antigua personalidad, las vendas de sus viejos estertores, y emerge del río infernal de las aguas del olvido, regenerado, puro como un niño, epítome de la *coniunctio mistica* y de la unidad alcanzada.

Plath revaloriza la concepción arcaica de la muerte como suprema iniciación a una nueva existencia que en términos psicológicos se traduce en un proceso de individuación e integración de la personalidad en una condición superior. Concebida como etapa obligada de cualquier experiencia mística, la muerte se convierte en una potencia purificadora y sacrificial que asegura el fluir eterno de la vida (Eliade, 1957: 232).

La muerte tiene el poder de destruir lo escindido y desvitalizado por el tiempo, y elimina «old bandages, boredoms, old faces» (249). Redime el ser de la lenta degradación y desgaste en el tiempo: «O adding machine/ Is it impossible for you to let something go and have it go whole?» (207). La muerte anula la

vida fracasada, banalizada, desprovista de significado, «a hatful of trivial repetitions» (163), reducida a una mera repetición estéril y siempre igual a sí misma, «Measuring the flour, cutting off the surplus,/ Adhering to rules, to rules, to rules» (206), en la que el yo se ha transformado en un autómatas: «everywhere people, /.../ Are riding to work, as if recently brainwashed» (163). Anega las formas disgregadas, mancilladas por el tiempo y libera a la existencia de la degradación progresiva de las fuerzas vitales.

La muerte trae consigo la liberación de esta condición fragmentada. En «Stones», «Face-Lift» y «Tulips», el hospital es el lugar de transformaciones iniciáticas en el que se disuelve el lastre de una vieja personalidad: «I have lost myself I am sick of baggage», «I have let things slip, a thirty-year-old cargo boat/ Stubbornly hanging on to my name and address» (160, 161). En «Surgeon at 2 am.», el médico se transforma en un personaje fabuloso que opera en el misterio de la vida. La convalecencia se equipara a la muerte: anula al igual que ella las ataduras y los condicionamientos existenciales: «I have given my name and my day-clothes up to the nurses/ And my history to the anesthetist and my body to surgeons» (160). Asimismo, implica un descenso a las tinieblas –«Darkness wipes me out like chalk on a black-board.../ I don't know a thing» (156)– y a la oscuridad de la no-individuación: «And I have no face, I have wanted to efface myself» (161). La convalecencia tiene el mismo efecto de la muerte: invita al reposo y a un dulce entumecimiento y abandono de sí mismo: «They bring me numbness in their bright needles, they bring me sleep» (160). Supone un retorno a la sustancialidad del ser, al estado primordial de los elementos: «My body is a pebble to them, they tend it as water/ Tends the pebbles it must run over, smoothing them gently» (160). En los abismos desintegradores se hallan los pozos de una nueva existencia –«Mother to myself, I wake swaddled in gauze,/ Pink and smooth as a baby» (156)– que posibilitan, una y otra vez, el renacimiento.

La muerte supone en la obra de Plath, un estado de quietud y libertad supremas, que trasciende la dualidad, el sufrimiento y la continua tensión de contrarios del orden fenoménico:

To lie with my hands turned up and be utterly empty.
How free it is, you have no idea how free–
The peacefulness is so big it dazes you,
And it asks nothing, a name tag, a few trinkets.
It is what the dead close on finally; I imagine them
Shutting their mouths on it, like a Communion tablet. (161)

La muerte se anhela porque se experimenta como un reposo en la cálida intimidad de la tierra, donde se borra la frontera entre el ser y el no ser. Su

deseo –«I am Vertical/ But I Would rather be horizontal» (162)– es expresión de nostalgia de esta gran unión universal, «then the sky and I are in open conversation» (162), y de la plena participación en la vida esencial de los elementos:

I am not a tree with my root in the soil
 Sucking up minerals and motherly love
 So that each March I may gleam into leaf,
 Nor am I the beauty of a garden bed
 Attracting my share of Ahs and spectacularly painted,
 Unknowing I must soon unpetal.
 Compared with me, a tree is immortal
 And a flower-head not tall, but more startling,
 And I want the one's longevity and the other's daring. (162)

El «yo» se ajusta, así, a los ritmos de la vida universal y se acopla a la eternidad de sus ciclos inagotables. El regreso a las simientes implica la participación en las grandes mutaciones cósmicas:

It is more natural to me, lying down.
 Then the sky and I are in open conversation,
 And I shall be useful when I lie down finally:
 Then the trees may touch me for once, and the flowers have time for
 me. (162)

«Last Words» empieza con la formulación de un deseo:

I do not want a plain box, I want a sarcophagus
 With tigery stripes, and a face on it
 Round as the moon, to stare up. (172)

La insistencia con la que la voz lírica pide un sarcófago y no un simple ataúd para su entierro, indica la esperanza en una vida futura en la que el destino se equipare a las constantes metamorfosis de la luna. El sarcófago es el umbral de una nueva existencia. En su interior protector la vida continúa. El ritual mortuorio se convierte en antífrasis de la muerte. En «I am Vertical» o «Last Words» el ritual funerario llega a ser, al igual que en los versos de D. H. Lawrence «The Ship of Death» or «All Soul's Day» una larga preparación para otro destino. Así como las vendas sustentaban las transformaciones regeneradoras de «Stones», «Face-Lift» y «Tulips» –«I could hear them breathe/ Lightly, through their white swaddlings, like an awful baby» (161)– los lienzos

mortuorios preservan en su envoltorio las fuerzas de la vida: «They will roll me up in bandages, they will store my Heart/ Under my feet in a neat parcel» (172). Lienzos y vendas transforman a los muertos en recién nacidos.

En la concepción mágico-religiosa, la muerte constituye el momento clave de todos los ritos de iniciación (Eliade, 1957: 273-279). No supone una aniquilación total sino la fuente de nueva vida, capaz de abolir aquella parte del ser mancillada por el tiempo y de propiciar una resurrección iniciática. La serie de poemas que componen el ciclo de las abejas –«Bee Meeting», «The Arrival of the Bee Box», «Stings», «Wintering»– «Ariel», «Fever 103» o «Lady Lazarus» ilustran un escenario ejemplar en el que el circuito dramático de muerte y resurrección conduce a la creación de un nuevo ser.

«The Bee Meeting» perfila un proceso iniciático, reiterado más tarde en «The Arrival of the Bee Box», «Stings» y «Wintering». La fisiología de las abejas es muy propicia a convertirse en metáfora y vehículo de un drama sacrificial, por su jerarquización y porque el proceso de reproducción de las abejas supone la muerte del zángano después de la fecundación de la abeja reina. La sexualidad y la muerte se revelan como manifestaciones de operaciones mistericas de las que depende tanto la continuidad de la vida como la formación de una nueva personalidad. Plath había comenzado esta mitología personal en un poema temprano, «The Beekeeper's Daughter».

En «The Bee Meeting» la heroína acude a una cita con los agentes principales de la vida y de la muerte: «The rector, the midwife, the sexton» (211). Son personajes fabulosos, que llevan a la protagonista al lugar de la iniciación, «I am led through a beanfield», «to the short grove, the circle of hives» (211), al territorio misterico de las arboledas, ligado al culto de los druidas y sede de las transformaciones: «Is it some operation that is taking place?» (211).

El motivo central de la serie, la búsqueda de la abeja reina, es metáfora de creación de una nueva personalidad: «I/ Have a self to recover, a queen» (215). Al final de todos estos rituales, la abeja reina emerge libre, terrible y victoriosa. Vence las limitaciones del destino. Su vuelo es la representación simbólica de un nuevo yo que se sobrepone a la coerción y la rutina de una vida desprovista de significado:

Where has she been,
With her lion-red body, her wings of glass?

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. (215)

La misma transformación sucede en «Ariel», poema en que una carrera a galope expresa el ansia de trascendencia y conduce al nacimiento de una nueva personalidad regenerada. El camino surge como sed de asir lo inasible. Va desde la oscuridad de la noche a la promesa del alba. Traza un recorrido iniciático, sacrificial y desgarrador: «Nigger-eye/ Berries cast dark/ Hooks—/ Black sweet blood mouthfuls,/ Shadows» (239). En este trayecto el ser se desmaterializa: «Thighs, hair;/ Flakes from my heels./ White/ Godiva, I unpeel—/ Dead hand, dead stringencies» (239). Su transformación es una especie de transubstanciación: «And now I/ Foam to wheat, a glitter of seas» (239) que culmina con la integración en una realidad trascendente: «God's lioness,/ How one we grow» (239). La aventura iniciática desemboca en una nueva modalidad de ser. El ser se convierte en la flecha del arquero Sagitario que penetra el centro inalcanzable del infinito:

And I
Am the arrow,

The dew that flies
Suicidal, at one with the drive
Into the red

Eye, cauldron of morning. (239-240)

Este vuelo estático conduce más allá de la limitación de la condición humana, del tiempo y del espacio, hacia el caldero celta de la muerte y la regeneración.

«Fever 103», «Purdah» y «Lady Lazarus» reflejan igualmente el nacimiento de un nuevo ser, a través de un camino iniciático que pasa por la muerte para dar paso a una vida regenerada. En este proceso una mujer se libera del apresamiento al que se ha visto sometida a lo largo de su vida y re-crea una personalidad independiente, autosuficiente y poderosa.

En «Fever 103» este proceso de purificación se efectúa a través de las llamas del infierno que destruyen lo impuro, corrupto y decrepito: «Such yellow sullen smokes/.../ trundle round the globe/ Choking the aged and the meek,/ The weak/ Hot house baby in its crib,/ The ghastly orchid/.../ Greasing the body of adulterers/ Like Hiroshima ash and eating in./ The sin. The sin» (231).

La muerte impulsa hacia la sublimación y catarsis finales: «Three days./ Three nights/.../ Water, water make me retch.» (232). Libera al «yo» de su estado degradado: «I am too pure for you or anyone./ Your body/ Hurts me as the world hurts God» (232).

El ser asciende, en un vuelo extático más allá de la escisión de su propio

«yo», a las alturas, a la libertad y a la pureza última:

I think I am going up,
I think I may rise—
The beads of not metal fly, and I, love, I

Am pure acetylene
Virgin
Attended by roses,

By kisses, by cherubim
By whatever these pink things mean.
Not you, nor him

Not him, nor him
(My selves dissolving, old whore petticoats)—
To Paradise. (232)

Esta concepción mítica impregna también la nueva expresión poética que Plath da a experiencias relacionadas con su condición de mujer, con la fisiología femenina y la maternidad. Precisamente este tratamiento mítico del cuerpo distingue a Plath de los demás poetas de su generación, a excepción de Roethke. Plath declara «the body is a Roman thing» (171), un conjunto laberíntico de tubérculos y raíces: «tubers and fruits/.../ A mat of roots/.../ the lung tree» (170). En poemas como «Three Women—A Poem for Three Voices», «You're», «Heavy Women» las mujeres embarazadas hacen brotar la vida desde las realidades atemporales de lo sagrado: «They step among the archetypes» (158). En la misteriosa profundidad de sus vientres reposan las potencias no desenvueltas: «I am a seed about to break,/.../ Time breaks/ And eternity engulfs it» (179). La gestación es el punto de confluencias cósmicas, del tiempo y la eternidad: «I am slow as the world/.../ the suns and stars/ Regarding me with attention./.../ I am a great event» (176).

El destino del niño está fijado de antemano como si de un determinismo cósmico se tratara. Aunque en «Magi», Plath celebra su libertad y autonomía, por encima de sus progenitores o de las realidades preexistentes, la madre acaba reconociendo involuntariamente en él al niño del pesebre, «the baby in the barn» (242). Incluso antes de nacer, el niño lleva inscrito este camino dramático que grabará en su existencia las bases de un modelo mítico y sacrificial: «O embryo/ Remembering, even in sleep,/ Your crossed position» (241). Está predestinado a asumir el sacrificio crístico, a descubrir el secreto que aún ignora: el drama familiar de su abandono («Mary's Song», «Nick and the Candlestick», «The Night Dances»). Aunque la madre rece en

«Brasilia» para impedir el cumplimiento de la vieja profecía, «the star/ The old store» (258), el niño está predestinado a repetir este mismo escenario. Él es el niño divino que será destruido por el mundo y la historia «O golden child the World will kill and eat» (257).

Otra de las aportaciones de Plath a la poesía contemporánea consiste en haber cambiado las convenciones de la poesía elegíaca. Plath continúa la tradición de Hardy, Owen, Stevens, Langston Hughes, Auden y Seamus Heaney. Como observa Ramazani en su seminal estudio *The Poetry of Mourning*, la elegía moderna es una anti-elegía de la que ha quedado sólo la melancolía. Plath rompe la convención elegíaca mediante una serie de estrategias inusitadas. Escribe elegías acerca de sí misma en poemas como «Lady Lazarus», «Fever 103», «Last Words», «Edge». Dada la concepción iniciática de la muerte en sus poemas, las elegías se transforman paradójicamente en la celebración de una nueva vida y de un nuevo comienzo. En vez de llorar a los muertos tal como exige la tradición elegíaca, Plath los ataca abiertamente. En «Lady Lazarus» o «Fever 103» el luto es reemplazado por la violencia dirigida en igual medida en contra del padre y de sí misma. Plath arremete a los muertos. En la tradición anterior estos sentimientos hubieran sido canalizados hacia rivalidades profesionales, sociales o bélicas. Sus elegías sentaron el modelo de cómo expresar el rechazo ante la opresión de diversas estructuras de poder.

BIBLIOGRAFÍA

- ALEXANDER, Paul (1991): *Rough Magic: A Biography of Sylvia Plath*. New York: Viking.
- ALVAREZ, A. (1971): *The Savage God: A Study of Suicide*. New York: Random House, pp. 5-34.
- AXELROD, Steven Gould (1990): *Sylvia Plath: The Wound and the Cure of Words*. Baltimore: Johns Hopkins University Press.
- BRITZOLAKIS, Cristina (1999): *Sylvia Plath and the Theatre of Mourning*. Oxford: Clarendon Press.
- BRONFEN, Elisabeth (1998): *Sylvia Plath*. Plymouth: Northcote House.
- BUNDTZEN, Lynda K. (2001): *The Other Ariel*. Amherst: University of Massachusetts Press.
- BUTSCHER, Edward (1976): *Sylvia Plath: Method and Madness*. New York: Seabury Press.
- COX, C. B. y A. R. JONES (1964): «After the Tranquilized Fifties: Notes on Sylvia Plath and James Baldwin», *Critical Quarterly*. Nº. 6.2, Summer, pp. 107-122.
- DICKINSON, Emily (2002): *Selected Letters*. Ed. Thomas Johnson. Cambridge: Bellknap Press.

- ELIADE, Mircea (1957): *Mythes, rêves et mystères*. Paris: Gallimard.
- GILBERT, Sandra (1977): «"My Name is Darkness": The Poetry of Self Definition», *Contemporary Literature*, N^o. 18, págs. 443-451.
- . (1978): «A Fine, White Flying Myth: Confessions of a Plath Addict», *Massachusetts Review*, N^o. 19, pp. 585-603.
- HOLBROOK, David (1976): *Sylvia Plath: Poetry and Existence*. London: Athlone Press.
- HUGHES, Frieda (2004): «Foreword», Sylvia Plath. *Ariel: The Restored Edition*. New York: Harper Collins Publishers, pp. xi-xxi.
- JUHASZ, Suzanne (1976): *Naked and Fiery Forms: Modern American Poetry by Women: A New Tradition*. New York: Harper & Row.
- KOSTELANETZ, R. (1970): «Conversation with John Berryman», *Massachusetts Review*. N^o. II, pp. 344-345.
- KROLL, Judith (1976): *Chapters in a Mythology: The Poetry of Sylvia Plath*. New York: Harper & Row.
- LOWELL, Robert (1965): «Foreword», *Ariel*. New York: Harper & Row, pp. vii-ix.
- MALCOM, Janet (1995): *The Silent Woman: Sylvia Plath and Ted Hughes*. New York: Vintage.
- MIDDLEBROOK, Diane (2003): *Her Husband: Hughes and Plath – A Marriage*. New York: Viking.
- NELSON, Deborah (2002): *Pursuing Privacy in Cold War America*. New York : Columbia University Press.
- ORR, Peter (1966): «Sylvia Plath», *The Poet Speaks*. New York, Barnes & Noble, p. 169.
- OSTRIKER, Alicia (1977): «The Nerves of a Midwife: Contemporary American Women's Poetry». *Parnassus*. N^o. 6. i, pp. 69-87.
- PATEA, Viorica (1989a): *Entre el Mito y la Realidad: Aproximación a la obra poética de Sylvia Plath*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca.
- . (1989b): «Influencias pictóricas en la poesía de Sylvia Plath», *Atlántis*. N^o. 9, pp. 60-75.
- PEEL, Robin (2002): *Writing Back: Sylvia Plath and Cold War Politics*. Madison: Fairleigh Dickinson University Press.
- PERLOFF, Marjorie (1990): «The Two Ariels: The (Re)making of the Sylvia Plath Canon», *Poetic License: Essays on Modernist and Postmodern Lyric*. Evanston: Northwestern University Press, pp. 175-97.
- PLATH, Sylvia (1981): *Collected Poems*. New York: Harper & Row.
- . (2000): *The Unabridged Journals of Sylvia Plath: 1950-1962*. Ed. Karen Kukil, New York: Anchor.
- RAMAZANI, Jahan (1994): *Poetry of Mourning: The Modern Elegy from Hardy to Heaney*. Chicago: University of Chicago Press.
- ROSE, Jacqueline (1991): *The Haunting of Sylvia Plath*. London: Virago.

- ROSENBLATT, Jon (1979): *Sylvia Plath: The Poetry of Initiation*. Chapel Hill: The University of North Carolina Press.
- ROSENTHAL, M. L. (1970): «Sylvia Plath and Confessional Poetry». En: Charles Newman: *The Art of Sylvia Plath*. Bloomington, Indiana University Press, pp. 69-76.
- SPENDER, Stephen (1970): «Warnings from the Grave». En: Charles Newman: *The Art of Sylvia Plath*. Bloomington: Indiana University Press, pp. 199-203.
- STEINER, George (1970): «Dying is an Art», En: Charles Newman: *The Art of Sylvia Plath*. Bloomington: Indiana University Press, pp. 211-220.
- STEVENSON, Anne (1989): *Bitter Fame: A Life of Sylvia Plath*. Boston: Houghton Mifflin.
- VAN DYNE, Susan (1993): *Revising Life: Sylvia Plath's Ariel Poems*. Chapel Hill: University of North Carolina Press.
- . (2006): «The Problem of Biography». En Jo Gill: *The Cambridge Companion to Sylvia Plath*. Cambridge: Cambridge University Press. pp. 3-20.
- WAGNER-MARTIN, Linda (1987): *Sylvia Plath: A Biography*. New York: Simon & Schuster.
- . (1999): *Sylvia Plath: A Literary Life*, New York: St. Martin's Press.

Recibido el 23 de abril de 2007
Aceptado el 20 de junio de 2007
BIBLID [1132-8231 (2007)18: 57-77]