
Sylvia Plath: un fantasma de la cultura*

Jacqueline Rose

La interpretación de una obra literaria es interminable. No hay ningún lugar seguro en el que se pueda detener. No se puede parar en el momento en que entra en conflicto con la manera que tiene el autor de ver su propia descripción de otros o de sí mismo. Una vez que el texto escrito entra en circulación, deja de ser —salvo en el sentido más material— propiedad de su autor. La interpretación tampoco puede estar controlada ni limitada por las opiniones de cualquier individuo, por muy cerca del tema que pueda estar o sienta que está. En la escritura de este libro, enfrenté lo que para mí es un intento de ejercer ese control y de imponer límites a lo que se llegara a decir sobre los textos de Sylvia Plath. El intento se hizo en nombre de la protección de la privacidad, de la exactitud de los "hechos" y de la ética del saber. Se reforzó con la amenaza, franca e implícita, de una demanda legal. La publicación de este libro respresenta por lo tanto una afirmación de la diversidad de la interpretación literaria y del derecho que tiene cualquier lector de Sylvia Plath a formarse su propia opinión de los sentidos y de la significación de su obra.

En este libro, me centro de principio a fin en la escritura: en su propio proceso, en cómo se ha editado, presentado y leído. No se trata de una biografía. Nunca pretendo hablar de la vida, nunca trato de determinar los hechos de la existencia vivida por Sylvia Plath. Primero, porque lo que me interesa es la escritura, lo que la escritura puede hacer, independientemente de la realidad vivida en concreto por un escritor; segundo, porque los relatos de la vida —y con nadie se había demostrado esto con mayor claridad que en relación con Plath— han de estar basados en una

* Tomado de *The Haunting of Sylvia Plath*, Virago Press, 1991. Agradecemos a la editorial el permiso para su reproducción.

pretensión espuria de conocimiento, tienen que arbitrar entre versiones rivales y con frecuencia incompatibles de lo que ocurrió.

En mi trabajo sobre Plath, lo que captó más fuertemente mi interés es la circulación de la fantasía en sus textos, cómo escribe de los procesos psíquicos, cómo nos introduce —con lo que me parece que es una generosidad extraordinaria— en su mente. Estas cosas son privadas e íntimas, aunque Plath también demuestra la importancia de la fantasía en el terreno más amplio de nuestra vida cultural e histórica. No hay que confundir la fantasía con la realidad porque es, como la literatura, una manera de trabajar y transformar lo que puede ser la realidad interior y exterior. Pero dado el interminable retorno de Plath al mundo de la psique, insinuar, como se me dijo, que no había que analizar la fantasía en relación con la escritura de Sylvia Plath porque interfiere demasiado con la realidad (la de ella, pero no sólo la de ella) equivale a decir que no se puede escribir sobre Sylvia Plath.

Escribir sobre Sylvia Plath es inevitablemente plantear y confrontar problemas éticos difíciles: sobre el legítimo alcance de la interpretación; sobre los derechos de la interpretación literaria a analizar a escritores vivos y muertos; sobre la dificultad que implica el análisis de figuras textuales cuando éstas parecen aludir a personas reales, vivas y muertas; sobre cómo usar y si usar material que fue omitido de los textos publicados de Plath, dado que el hacerlo implica una transgresión de la privacidad, pero no hacerlo es aceptar acríticamente una versión de los textos de Plath que no está completa, que no es la suya. Para alguien que escriba sobre Sylvia Plath es un problema encontrar a los vivos como figuras o imágenes en sus textos, como el escritor con el que trabajó más estrechamente, y encontrarlos de nuevo como los que tienen el copyright de su obra.

Como se verá más adelante, "El archivo", el legado literario de Sylvia Plath, está bajo el control de Ted Hughes, que en los últimos años ha estado representado por su hermana, Olwyn Hughes. Como parte necesaria del proceso de publicar este libro, ambos vieron una última redacción del texto e hicieron copiosos y minuciosos comentarios. Muchos de ellos fueron útiles e iluminadores y han sido incorporados al texto. Me alegró hacer una serie de cambios en los casos en que los detalles del incidente que se conocían con anterioridad estaban incompletos, cuando se trataba de representar más totalmente sus puntos de vista sobre la edición de la obra de Plath, o con el fin de indicar dónde había un desacuerdo entre ellos y otras personas sobre la historia y los procesos

de edición implicados. Pero la lectura general de esa edición y de los pasajes omitidos en los textos publicados de Plath, y mi interpretación de un poema en particular, "The Rabbit Catcher", fueron objeto de una polémica acalorada y no resuelta.

En la correspondencia con los Hughes, ellos calificaron este libro de 'perjudicial'. Se le dijo al editor que no debía publicarlo. En cierto momento, se hizo el intento de revocar los permisos que se habían concedido para hacer citas de las obras de la Plath. Se me pidió que quitara mi lectura de "The Rabbit Catcher" y cuando me negué a ello, Ted Hughes me dijo que mi análisis iba a perjudicar a los hijos (hoy adultos) de Sylvia Plath y que el tipo de especulación que se consideraba que yo estaba emprendiendo sobre la identidad sexual de Sylvia Plath en algunos países sería motivo 'de acusación de homicidio'.

Una de las paradojas de mi interacción con el legado de Sylvia Plath es que, como las exigencias que se me hacen se han vuelto cada vez más restrictivas e imposibles de cumplir, se ha vuelto más obvio cuán inquietante es la situación para todos los que se han involucrado en la obra de Plath. Es comprensible que personas que estaban tan cercanas como ellos a Sylvia Plath estuvieran en profundo desacuerdo con las interpretaciones de las personas que comentan sus escritos. Esto tal vez sea el resultado inevitable de que puede parecer que el análisis literario tiene, para los que tuvieron una relación viva con la escritora, un significado puramente personal o de referencia biográfica del que el crítico no tenía intención y que no será entendido de la misma manera por el lector, que no está vinculado de la misma manera a la vida de la autora.

Pero una cosa es reconocer esa dificultad y otra aceptar peticiones, o más bien exigencias, de que adapte mi lectura para que encaje con las observaciones de Olwyn o Ted Hughes sobre lo que Plath dice sobre su propia vida, o para que encaje con la interpretación literaria que ellos hacen de los sentidos de sus obras literarias. Bloquear la interpretación literaria basándose en un intrincación o interés especial y privilegiado es cortar el vínculo entre la obra y los significados más amplios a través de los que una cultura responde a ella y la mantiene viva. En ese contexto, lo que importa no es la frontera entre escritores vivos y muertos, sino la distinción entre los escritores que viven a través de las respuestas a las que dan origen, y los que —por falta de este tipo de atención— caen en el olvido o simplemente mueren.

Entre los puntos sobre los que no nos hemos podido poner de acuerdo, parece que para Ted y Olwyn Hughes hay sólo una versión

de la realidad, una versión —la suya— de la verdad. ¿Pero cómo hay que responder cuando le dicen a una que se ha quitado un comentario de los diarios de la Plath porque no sólo es 'perjudicial' sino 'falso'? No estoy insinuando que podamos creer con certeza ni en la expresión de Plath ni en el repudio de la misma, sino que ambos nos enfrentan a un momento de indecisión que a su vez genera angustia, una angustia que puede ser productiva si permitimos que nos indique lo incierto que puede ser la verdad. Lo que insinuo a lo largo de este libro es que deberíamos intentar, como creo que Plath lo hizo constantemente en sus escritos, quedarnos con esa angustia en vez de resolverla. Nada me demuestra mejor la futilidad de una resolución demasiado apresurada que la exigencia de una verdad singular que a lo largo de esas negociaciones me hizo el legado de Sylvia Plath.

Una de las afirmaciones más fuertes que hizo Ted Hughes sobre Plath fue la de que vivió honradamente por 'cosas centrales e inaceptables'. En mi lectura, Plath altera regularmente las certezas del lenguaje, de la identidad y de la sexualidad, perturbando las formas de cohesión sobre las que se basa la cultura 'civilizada' de un modo sistemático y a menudo opresivo. Como sugiero que tal vez fuera así, específicamente en el terreno de la sexualidad, esto ha provocado las más fuertes reacciones del legado. Surge entonces la pregunta: ¿quién puede decidir los límites de lo inaceptable? ¿Quién puede decidir qué es lo aceptable para que exista lo inaceptable?

Lo que sigue es una lectura de la obra de Sylvia Plath, una parte de una historia que es obvio que no ha llegado a su fin.

Marzo 1991

Introducción

Sylvia Plath acecha nuestra cultura como un fantasma. Para muchos, es una figura lóbrega cuya presencia se acerca y constriñe. Nunca es claro lo que pide, aunque es sumamente improbable que pida lo que obtiene. Execrada e idolizada, Sylvia Plath oscila entre los polos más extremos de una apreciación positiva y negativa; oscila en el espacio de lo más extremo y más violento de la apreciación, la valoración, de la evaluación moral y literaria como tal. Sobre todo agita las cosas. Tal vez más que ningún otro escritor, pone al desnudo las formas de investidura psíquica

que están apenas ocultas tras los procesos a través de los que una cultura —la cultura literaria occidental— se evalúa y perpetúa.

Plath escribió mucho sobre aparecidos y fantasmas. "Todos los seres queridos que desaparecieron hace mucho", los llamó; "aunque vuelven, pronto, pronto". En gran parte a través de ocasiones festivas y acontecimientos simbólicos —verbenas, bodas, nacimientos o una parrillada familiar—, pero en realidad "cualquier toque, gusto, tañido les sirve a esos forajidos para dejarse llevar a casa". La circulación es en dos direcciones: los fantasmas vuelven a casa, los vivos se quedan detenidos: "Cómo nos cautivan por lo insustancial y lo denso". Plath tituló este poema "Todos los amados muertos", y después escribió un cuento con el mismo título, el único título que se repite en su obra. Mrs. Nellie Meehan ve fantasmas: "No exactamente fantasmas, Dora, sino *presencias*", "Están a la espera", "Vuelven", dice: "Y así seguían murmurando suavemente, diciendo los nombres de los vivos y de los muertos, volviendo a vivir cada suceso del pasado como si no tuviera ni principio ni fin, sino como si existiera, vívido e irrevocable, desde el comienzo de los tiempos, y fuera a seguir existiendo mucho después de que fueran silenciadas sus propias voces".

Al final de "Todos los amados muertos", la difunta Maisie Edwards llama a Nellie y la saluda "como una anfitriona contenta que ha estado esperando mucho tiempo a una invitada morosa". En la novela de Fay Weldon, *Down Among the Women*, hay dos personajes, X e Y, a los que nunca se da nombre. Marido y mujer, ambos son artistas. X abandona a Y por Helen. Y muere y después va a buscar a Helen. "¿Vienes conmigo?", pregunta Y. "Espera", contesta Helen, "pronto estaré contigo". Al llamar a sus personajes X e Y, Weldon combate la asociación con Sylvia Plath y Ted Hughes a la vez que invita a ella. De este modo, Weldon hace de sus personajes fórmulas, emblemas abstractos de algo que tiene que ver con hombres y mujeres artistas y con las luchas de poder entre ellos, de algo sobre el destino compartido de las mujeres, de algo sobre la repetición y la muerte. Pero quizás lo más crucial sea que Weldon los hace representantes de algo sobre los constreñimientos que rodean la historia de Sylvia Plath. Tal vez Plath esté interminablemente presente en la cultura, pero su presencia también abre una grieta o una brecha en el mundo. Al precepto de seguir hablando de ella corresponde otro precepto de no decir demasiado.

La imagen de Plath como fantasma exige algunas acotaciones. En otro de sus primeros poemas, "La dama y la cabeza de barro", la portavoz

decide deshacerse de una figura en barro de su cabeza, pero no encuentra un lugar al que no le lleguen los vejámenes de pájaros y muchachos. Contempla un montón de cenizas, pero la podrían robar; después la tira a un lago en la montaña, pero aflora a la superficie, 'haciendo señas lascivas', fuera del agua. Finalmente, decide colocarla ceremoniosamente en la horcadura de un sauce, desde donde puede divisar el mundo. Pero este gesto, que la salva, produce una crisis mayor de la que hubiera producido si hubiera sido maltratada o destruida. A pesar de retorcerse las manos, de lágrimas y de súplicas, la cabeza se niega constantemente a desaparecer, se niega a menguar "un ápice su mirada de amor de basilisco". No hay manera de deshacerse de esa cabeza. Cuanto más trata de librarse de ella, más regresa. La efigie acecha a la cabeza original. Ama y aterra al ser al que se pretendió que representara.

Este poema agrega una dimensión crucial a la dificultad de escribir sobre Plath, o mejor, es una advertencia. Obviamente, lo que estamos abordando no es la propia Plath sino sus representaciones, su propia escritura, junto con todo lo que se ha dicho sobre ella, sobrecargándola y podría decirse que participando en la conversación. Como veremos, muchas veces es técnicamente imposible separar la voz de Plath de las que hablan por ella (gran parte de sus textos se publicaron y, más importante aún, se corrigieron después de su muerte). Los textos de Plath y las voces que los rodean figuran en efigie en vez de ella, hablan en su nombre. Esa efigie es la que acecha a la cultura. Como es lógico, esto es cierto de cualquier escritor que haya muerto y en realidad, de cualquier escritor, esté vivo o no. Adquiere una significación más en relación a Plath porque el control editorial y la intervención han sido muy visibles, pero también por la intensidad con que lo que se escribe sobre Plath se reviste de la idea de su persona. Las peleas sobre Plath han sido tan encarnizadas que no es extraño que a ratos parezca que la efigie, como la cabeza de barro de su poema, la acecha.

Sylvia Plath deseaba fama sobre todas las cosas. Como dijo en uno de sus *Diarios*: "es triste sólo poder recitar silenciosamente a otros poetas; quiero que alguien me recite". Hay un conocido cuento de hadas en el que a un hombre se le conceden tres deseos y, atormentado por el cumplimiento demasiado literal de deseos expresados casualmente, tiene que hacer uso de su tercer deseo para deshacer los efectos funestos de los dos primeros. A veces se tiene la sensación de que Plath podría estar en la misma situación. En retrospectiva, parece que haya mordido más de lo que podía masticar, o se podía esperar que masticara. Como ella

misma dice en una crítica a una biografía de la esposa de Byron en el *New Statesman* de diciembre de 1962: "un repentino tumulto de seguidores y de retórica 'camp' se había tragado a Annabella".

Una de las ironías de la historia de Plath es que llegara a tener una fama tan codiciada y que después de recibirla, llegara a representarla tan dramáticamente en su forma más mortífera y perversa. Porque una de las cosas que Plath demuestra sin duda sobre nuestra cultura general es el componente perverso (voyerismo y sadismo) de la aclamación pública. Si también a ese proceso se le puede llamar mortífero, es porque la propia Plath también se ha convertido en una figura de la muerte. La muerte en forma de mujer, la feminidad como mortífera: ya veremos como ambas cosas se reúnen en un aspecto importante de la apreciación crítica de su obra.

Se ha destacado con frecuencia que el comentario sobre Plath tiende a dividirse en dos campos antagónicos. Están los que patologizan a Plath, los que la diagnostican libremente de esquizofrénica o psicótica, los que leen sus textos como síntomas o advertencias, algo que habría que admirar y a la vez que evitar. Los diagnósticos de Plath tienden a volverla culpable: culpa por asociación con las inquietudes de la mente inconsciente. El espectro de la vida psíquica se eleva en su persona como una afrenta monumental por la que es castigada. El feminismo ha respondido correctamente a esa forma de crítica subrayando el carácter representativo del drama interior de Plath, el grado en que concentra las injusticias (la patología) de un mundo patriarcal. Pero esa crítica feminista ha tendido a heredar el sistema del lenguaje crítico que trata de rechazar. Plath se vuelve inocente, los culpables son el hombre y el patriarcado. Más importante aún, la vida psíquica es despojada de su propia lógica y se convierte en el puro efecto de la injusticia social, totalmente subordinada al mundo exterior, al que refleja indefectiblemente. Cualquier cosa negativa o violenta en su escritura se lee entonces como una fase de un mito de autoaparición, algo que Plath logró en su poesía, si bien no en su vida, una alegoría de la personalidad que apacigua el inconsciente y deja mentalmente atrás sus inquietudes.

Sin embargo, no es extraño que la crítica feminista haya tenido que descartar la dificultad del inconsciente cuando vemos hasta qué punto se ha abusado de él en relación a Plath. En realidad, a pesar de sus primeras apariencias, esos diagnósticos de Plath eliminan el problema del inconsciente aún más que la crítica que ha habido en respuesta. No hay nada como el concepto de una patología puramente individual que nos

permita, con inmensa comodidad, conjurarla (son sus problemas, no los míos; o hablar sobre el peligro como una manera de sentirse seguro). Para mí, uno de los retos centrales que plantea la escritura de Plath ha sido encontrar una manera de contemplar las dimensiones más perturbadoras e irreducibles de los procesos psíquicos que ella imagina en su escritura sin volverlos en contra de ella, sin convertirla por lo tanto en un caso.

Pero si en ningún momento de este libro juzgo el tema de la patología de Plath, también es porque no creo que podamos tomar la escritura como una evidencia no problemática de la condición o de los atributos psicológicos de quien escribe. Los comentarios sobre Plath nos dan la magnitud de esa dificultad precisamente en la medida en que abordan los textos como a la persona y después están en fuerte desacuerdo con lo que los textos revelan. No obstante, lo que podemos hacer es ubicar los mecanismos de la escritura (su proceso), pero sigue estando la cuestión de la relación que existe entre lo escrito y la vida (expresión, negación, compensación, por sugerir sólo tres). Escribir puede ser una revelación del carácter, puede ser incluso una forma de locura, pero para quien escribe, puede ser igualmente una manera de permanecer cuerdo. Daniel Schreber, cuyas memorias fueron materia de un famoso estudio de caso de Freud, tenía un sistema totalmente alucinatorio en funcionamiento a la vez que era magistrado de la corte suprema. Es una perogrullada decir que escribir algo muy repulsivo puede ser una manera de mantenerse atractivo.

Incluso desde dentro del espacio de su escritura, Plath no ofrece ninguna forma ni visión singulares sobre las que pudiera posarse seguro un diagnóstico de este tipo. De los poemas a los cuentos, las cartas, los diarios, la novela, lo más sorprendente son las diferencias entre esas diversas expresiones: cada uno de ellos contradice tanto como completa a los otros, cada uno de ellos no es menos verdad por la disparidad que los relaciona y los separa. El implacable retorno de Plath de tantas formas diferentes a la pregunta de su propia subjetividad parece ilustrar ante todo esa relación de representación indirecta que Freud colocó en el meollo de nuestros intentos de representarnos en el lenguaje o en el habla. Para Freud, la expresión puede ser sólo parcial, herida profundamente como está por la división entre consciente e inconsciente: por la brecha, pero también la interferencia mutua, entre lo que escogemos decir y lo que está reiteradamente excluido de los límites de nuestro lenguaje.

Esa naturaleza provisional y precaria de la autorrepresentación es la que surge de un modo tan impresionante de la múltiples formas en

las que escribe Plath. Por lo tanto, lo que nos expone no es sólo la diferencia de la escritura respecto a la persona que la produce, sino también la división interna al lenguaje, la diferencia de la escritura respecto a sí misma. Es aún más asombroso entonces que tantos críticos se hayan sentido obligados a producir una versión unificada de Plath como escritora y como mujer, como si esa forma particular de fragmentación o de representación indirecta fuera algo que en cierta manera pudieran reparar a través de la consumación de los análisis que hacen de ella. Los frecuentes diagnósticos de Plath me parece que tienen como por lo menos uno de sus efectos, sino es que de sus intenciones, el haber transferido a un hecho de la patología individual de Plath el problema no menos difícil del carácter contradictorio, dividido e incompleto de la representación misma.

Dentro de su escritura, Plath nos enfrenta a los límites de nuestro conocimiento y el suyo. En este contexto, se vuelve algo más que un lugar común del análisis literario reciente insistir de antemano en que no hay acceso directo al escritor, que lo único de que disponemos para el comentario y el análisis es el texto. No conocemos a Plath (ni a Hughes). Lo que conocemos es lo que nos dan en escritura, y lo que nos dan en escritura está ahí para ser leído. En este libro, en el análisis de esos escritos, no hablo nunca de personas reales, sino de entidades textuales (X e Y), cuya realidad más que real, como argumentaré, los trasciende hasta rodearnos a todos. Se ha hecho la objeción de que escribir sobre Plath es una fantasía sin ningún punto de apoyo en la verdad y ni siquiera ningún interés en ella. Este libro empieza a partir de la hipótesis de que Plath es una fantasía. Pero en vez de verlo como un problema, se pregunta lo que su escritura, y las respuestas a ella, puede revelar sobre la fantasía como tal. Lejos de ser un obstáculo, la fantasía aparecerá en lo que sigue como uno de los términos clave a través de los que se puede pensar la escritura de Plath y las respuestas a su escritura.

Una de las cosas más sorprendentes sobre la historia de Plath es cómo, a pesar de todo esto, parece transmutarse suavemente en una melodrama. Por una parte, la escritura de Plath desaparece en las condiciones de su propio estilo; por otra, ella y los que tenían trato con ella, salen a la luz del otro lado con toda la realidad apremiante de la más familiar de las escenas familiares. Como lo dice Plath en relación con una saga que no es disímil a una versión célebre de sí misma: "Liz Taylor aleja a Eddie Fisher de Debbie Reynolds, quien aparece querúbica, de cara redonda, incorrecta, con rizos con horquillas y bata —Mike Todd

casi impasible. De qué manera tan extraña esos hechos le afectan tanto a una. ¿Por qué?"

La respuesta a su pregunta tal vez esté oculta dentro de su propia descripción, en esas imágenes simétricas de la mujer seductora y de la mujer incorrecta. Los melodramas son uno de los medios de negociar los estereotipos de la cultura. Brindan placer indirecto e invitan al juicio moral: la narrativa sexual como chisme ("y así siguieron chismorreando suavemente... como si [cada acontecimiento] no tuviera ni principio ni fin"), la moral como una forma de placer autorizado en sí. El atractivo de la historia de Plath es la fuerza con que evoca un lenguaje de victimización y culpa. La patología, como ya he dicho, la vuelve culpable: su tragedia es el resultado inevitable de las perturbaciones de su mente. El patriarcado significa que el hombre, refiriéndose a Hughes o al sexo masculino que él representa, es el culpable: la mujer internaliza, vuelve contra sí misma, la violencia del mundo exterior. Sobre todo, alguien o algo ha de ser responsable de esos aspectos de negatividad y violencia que Plath articuló con una claridad tan asombrosa en su obra. Cuando vemos ese patrón desplegado, está claro que la cuestión de la culpa, en relación con Plath, incluye la cuestión de lo que podemos soportar pensar sobre nosotros mismos. Porque en ninguna de esas lecturas es aceptable que pudiera haber un componente de negatividad psíquica sin un origen singular, que nadie nos quitará, del que no se puede culpar a nadie. De este modo Plath se convierte en un síntoma —o mejor, las respuestas a su escritura se convierten en un síntoma— de una parte de lo cultural reprimido (no es su problema, es nuestro).

Por lo tanto, si Plath es un fantasma de nuestra cultura, lo es sobre todo por lo que lleva a esa cultura a revelar sobre sí misma. Decimos "fue él". La proposición no funciona. Pero tampoco la proposición de que ella se lo hizo todo —sólo— a sí misma. Y el fracaso de ambas proposiciones las convierte en una pregunta que hemos de dirigirnos a nosotros mismos. ¿Por qué queremos o intentamos interpretarlos? ¿Qué forma de lógica es la implicada? ¿Y qué nos dice ese proceso de distribución —culpa/no culpa, mundos interior/exterioresobre la manera en que inconscientemente organizamos, damos significado, generamos nuestra participación en los procesos más amplios de la vida sexual y cultural? No significa negar la injusticia real contra las mujeres decir que la imagen de la mujer incorrecta puede clausurar zonas difíciles de la sexualidad y la fantasía para las mujeres, dejando un residuo de subjetividad, de sus placeres y peligros sin explicar. Plath escribió sobre

las injusticias tanto dentro como fuera de la mente, rastreando los vínculos entre ellas, trazando la lógica compleja que enlaza y negocia sus pretensiones a menudo antagónicas. Su escritura atraviesa la frontera misma reiteradamente delineada en su nombre.

Este residuo es histórico, político. No sólo porque lo personal es político —el feminismo hace mucho tiempo que insiste en que lo que sucede en privado es un asunto político que nos concierne a todos—, sino porque la vida psíquica en sí no será relegada a lo privado, no se quedará en el lugar que le corresponde. Se manifiesta del lado de la realidad histórica a la que con frecuencia se opone. En ninguna parte es esto más claro que en el propio uso que hace Plath de la referencia histórica, donde es siempre la implicación de la psique en la historia, y de la historia en la psique, de lo que se trata. Plath ha sido criticada por la manera en que entrelaza su mitología personal con momentos y acontecimientos históricos, en especial el fascismo y el holocausto. Se le ha acusado de trivializar la historia y engrandecerse ella, de convertir el auténtico terror en fantasía, de aprovecharse de ese horror usándolo como una metáfora del descubrimiento y de la expresión de sí misma.

Veo la presencia de esas imágenes en su escritura como reveladoras de algo de la manera en que la fantasía opera dentro del proceso histórico. El fascismo es en realidad uno de los pocos momentos históricos que, para poder entenderlo plenamente, los historiadores han reconocido que son necesarios los conceptos psicoanalíticos de deseo y de identificación. En ese nivel, el fascismo se podría describir como la anexión histórica, o la captura colectiva, de pulsiones inconscientes (esto no agota, por supuesto, la realidad histórica del fascismo). En el fascismo, el reino de la política se revela sólidamente investido de las imágenes más privadas e íntimas de la vida de nuestra fantasía. La escritura de Plath nos ofrece esas imágenes en funcionamiento, produciendo lo que yo considero que es su propia iconografía sexual, así como su propio diagnóstico, de uno de los subtextos del fascismo. De este modo, Plath nos brinda un ejemplo extraordinario de la inseparabilidad de la historia y la subjetividad. Se puede considerar que su obra ofrece lo que es una mezcla interna única pero también representativa de esos términos.

Hay por lo tanto otra perogrullada que decir en relación con Plath, una perogrullada cuyas implicaciones se extienden más allá de los momentos más obviamente reconocibles (célebres o ignominiosos) de alusión histórica en su escritura. No hay historia fuera de su realización subjetiva, de su ser-para-el- sujeto, así como no hay subjetividad que no

esté teñida por la historia a la que pertenece. La división entre historia y subjetividad, entre realidad externa e interna, entre las tribulaciones del mundo y las tribulaciones de la mente, es falsa. La distribución de opuestos que se ha adjudicado tan implacablemente a Plath es la consecuencia de una falsa premisa, de un falso antagonismo desde el inicio.

No obstante, antes de abandonar esta historia particular, hemos de mencionar cómo aparece —y no sólo en la propia escritura de Plath— como una forma de acecho en sí. Porque cuando Plath alude al fascismo —y más específicamente al holocausto—, evoca ese fragmento de la memoria colectiva que es el más difícil de recordar para la cultura, el más difícil para los que no lo vivieron, y muchas veces el más difícil —como los propios testimonios lo indican— para los que sí lo vivieron. Encontrando su camino de regreso a la memoria, entonces aparece como el retorno de lo reprimido, un fragmento del inconsciente cultural que no pasará.

Lo más sorprendente en todos esos casos son las formas de repetición, la constante superposición de los aspectos más molestos de la escritura de Plath y de su propio nivel social en la cultura, o entre su propio nivel social en la cultura y el fenómeno cultural del que ella escribe. Plath es una fantasía, escribe fantasía. Es un síntoma, escribe el síntoma. Se anticipa misteriosamente; se desquita de antemano. He dicho que Plath acecha y es acechada por la cultura; escribe de los momentos históricos más traumáticos cuando una cultura se llega a acechar a sí misma, puede sólo convertirse en un fantasma de sí misma.

No obstante, la cultura no es ni una entidad singular ni un término neutral. Tiene su propia historia, sus propias divisiones: entre otras, la división entre lo literario y lo no literario, entre arte alto y bajo. Plath ha sido convertida en un emblema del vuelo de la poesía, de la poesía como la expresión de una individualidad trascendente, de la poesía como elevándose por encima de la escoria de la cultura que deja atrás. La idea de residuo se puede referir a los pedacitos y trizas inmanejables y vulgares de la cultura así como a los de la mente. Plath escribió ficción para revistas, en especial revistas de mujeres, a lo largo de su carrera. Pero a pesar de su dedicación al campo de la ficción popular, una y otra vez se la analiza como si su poesía —específicamente sus últimos poemas— fueran la única parte de su escritura que hubiera que leer. La manera en que esos últimos poemas son desgajados del cuerpo de su otra escritura se convierte en una pequeña alegoría del proceso por el que la cultura se divide a sí misma, discrimina a una parte de sí misma.

Una vez más, esta es una frontera que Plath transgrede: no cabe duda de que escribe alta poesía, pero también escribe —y muchas veces prefiere escribir— baja prosa.

Hay un *collage* extraordinario que Plath montó en 1960. En el centro, un Eisenhower resplandeciente sentado. En las manos, Plath insertó unos naipes; en el escritorio unas pastillas digestivas ('Tums') y una cámara fotográfica sobre la que posa un recorte de una modelo en traje de baño. La modelo lleva pegado el lema 'Todo hombre quiere a su mujer en un pedestal'; un bombardero le apunta al abdomen; en la esquina hay una pequeña foto de Nixon pronunciando un discurso. A una pareja que duerme con antifaz en los ojos le acompaña la leyenda: 'Es el momento DE EL y DE ELLA en todo Estados Unidos'. En la esquina de la imagen, arriba a la izquierda, esta noticia: 'El predicador más famoso de los Estados Unidos, cuyas campañas de renacimiento religioso han llegado a decenas de millones de personas tanto en los Estados Unidos como en el extranjero.' En este collage hay momentos de profecía: Nixon y el renacimiento religioso de la Nueva Derecha. También hay clichés de la diferencia sexual, junto con una asociación feminista entre la fantasía masculina ('la mujer en un pedestal') y la guerra. El cuerpo perfecto de la mujer es un blanco de la fantasía y de la agresión, las parejas perfectas parece que están ciegas, el cuerpo político perfecto parece que sufre del empacho indigesto de sí mismo; otro titular alude a *Consolidated Aluminium* (salario exorbitante, beneficios marginales y derechos de jubilación).

Como todos los *collages*, éste se presenta como un conjunto de fragmentos. Tampoco es diferente a un jeroglífico o *rebus*, que es el modelo que brindó Freud para el lenguaje de los sueños. Muestra a Plath inmersa en la guerra, el consumismo; la fotografía y la religión en el momento mismo en que empezaba a escribir los poemas de *Ariel*. La muestra incorporando los múltiples ejemplos de la cultura misma a la que esos mismos poemas, o una visión de esos poemas, se oponen.

Es tentador ver ese *collage* como una imagen de la cultura post-moderna que tiende a ser descrita en términos de abandono, como una sustitución o una comprensión de toda lógica, tanto de la sociedad como de la mente. También hay una versión feminista de esa imagen que se ha aplicado específicamente a Plath, una versión que ve el privilegio de la femineidad en la subjetividad desordenada, fragmentada y cambiante que las mujeres contraponen a un mundo de ,tructivo y lineal. Pero los detalles específicos del *collage* de Plath, y de su escritura de un modo más general, tienen un foco demasiado preciso como para eso. Plath trabaja a

través de fronteras psíquicas, políticas, culturales, pero los contornos de sus elementos opuestos nunca llegan a perder su forma del todo.

En este libro, se verá a Plath brindando diferentes visiones de la poesía y la cultura, de la sexualidad, del cuerpo y de la escritura, en su relación mutua. Plath no es consecuente. El intento persistente de imponerle una coherencia es lo que ha sido tan dañino, ya sea como diagnóstico o como celebración de su obra. Pero decir que Plath no es consecuente no quiere decir que no articule algo muy preciso sobre algunos de los puntos más difíciles de controversia en nuestra vida cultural y política contemporánea. Plath no es ni una identidad ni múltiples identidades que simplemente se dispersan. Escribe en el punto de tensión —placer/peligro, culpa tuya/culpa mía, alta/baja cultura— sin resolución ni disipación de lo que produce el choque entre ambos.

En la crítica literaria reciente ha habido un largo debate sobre si en realidad se puede conocer al autor, su subjetividad e intención, de ella o de él; si en el análisis literario tiene lugar algo que no sea la institución de la crítica revelando una verdad (cualquier número de verdades) sobre sí misma. Yo leo a Plath como un tipo de analista de sus críticos y de la cultura por igual. Si Plath es un fantasma de la cultura, hay algo que quedará claro en todo lo que sigue a continuación y es hasta qué punto me acecha.