

INFLUENCIAS PICTORICAS EN LA POESIA DE SYLVIA PLATH*

Viorica Patea

La formación de Sylvia Plath como poeta guarda estrecha relación con su interés por la pintura y las artes gráficas en general. Poetisa visionaria que discurre acerca de lo sublime¹, Plath vinculó la poesía a ejercicios de meditación y concentración que le lleva a recurrir a técnicas y posibilidades pictóricas para aprender a mirar, a adiestrarse en el rigor, en la precisión y en la inmediatez de la presentación para poder captar el mundo de las esencias.

Sylvia Plath dibujaba, y a instancias de Hughes —«you should have time to draw one hour a day»²— sus bocetos de paisajes y naturalezas muertas se convirtieron en actividad obligada, aprendizaje complementario para la producción literaria. Los dibujos le forzaron a una disciplina interna que revigorizó su capacidad intuitiva y estimuló el poder creador de su imaginación, al tiempo que concentraron su atención en la percepción de lo particular concreto y en la representación corpórea de formas tangibles.

Plath recurre a la pintura en un intento de esquivar el discurso empírico-racional y de hallar a través de la contemplación el destello oculto de las cosas, su realidad esencial, nouménica y trascendente. Esta interdependencia y analogía entre pintura y poesía acercan a Plath a posiciones imaginistas y vorticistas con las que comparte la concentración imaginativa de Pound y Hulme hacia el símbolo «visual concreto» y el rechazo de una concepción mimética del arte. Vorticistas e imaginistas encontraron en los principios figurativos de la pintura un punto

* Para la realización de este artículo he contado con una beca concedida por el Comité Conjunto Hispano-Norteamericano.

¹ A pesar de la tendencia general de la crítica de convertir a Plath en campeona de causas feministas como Alicia Ostriker y Susan Gubar, confesionales como M. L. Rosenthal y A. Alvarez, suicidas y psicoanalíticas como Bollas & Schwartz y Butscher, pienso que Plath es una poetisa visionaria que continúa un planteamiento romántico y modernista.

² Carta inédita de Ted Hughes a Sylvia Plath, del 9 de octubre de 1956; hoy en los archivos de Sylvia Plath, Box 5, en The Lily Library de la Universidad de Indiana.

de partida para la creación de su metalenguaje. En su rechazo al discurso ideológico y racional —«never consider anything as dogma but as the result of long contemplation»³— abogan por un lenguaje de elementos primordiales «natural objects», elevados a categorías universales y trascendentes, actitud coincidente con las premisas conceptuales del cubismo, surrealismo, primitivismo...⁴.

Su interés por la pintura no es fruto de una simple afición pasajera y superficial, que empieza y acaba con sus propios dibujos, sino que abarca un conocimiento amplio de movimientos cubistas, surrealistas y abstractos, en los que halla una verdadera fuente de inspiración poética y la base teórica de toda una concepción estética que trasladará a la poesía. Aparte de plasmar su intuición artística en bodegones y paisajes, Plath ejercía también su capacidad visionaria sobre lienzos que se convertían en objeto de su expresión poética. En 1958 escribió varios poemas sobre cuadros de Giorgio de Chirico, «The Disquieting Muses», «Conversation Among the Ruins», «On the Decline of Oracles», de Douanier Rousseau «The Snakecharmer» y «Yadwigha, on a Red Couch, Among Lilies», y de Paul Klee «Virgin in a Tree», «Perseus», «Battle-Scene» y «The Ghost's Leavetaking», algunos de los cuales aparecieron en la revista *Art News*.

Plath vuelve la mirada hacia la pintura metafísica de Chirico, al realismo mágico y a la búsqueda de una realidad superior de Rousseau, y a Klee y su representación casi jeroglífica de lo inefable⁵. Su obra pone de manifiesto la aspiración hacia un mundo de valores arcaicos y la necesidad universal de volver a categorías míticas como fuente de regeneración espiritual. En los términos conceptuales del cubismo, surrealismo y primitivismo, Plath encuentra el resorte de motivos míticos y simbolismos primordiales y el lenguaje de realidades primarias y significados esenciales, que vienen a conferir una dimensión figurativa a un mismo horizonte esbozado por Frazer en *The Golden Bough*⁶. El rechazo de la representación mimética del arte y del reduccionismo y determinismo de la lógica racional responde a un planteamiento común a todas estas corrientes artísticas, plásticas y literarias, que redefinen el pensamiento humano sobre una base metafísica y

³ Pound «A Few Don'ts» en *Literary Essays of Ezra Pound*, New York, New Directions, 1968, pág. 4; la imagen tenía que ser «that which presents an intellectual and emotional complex in an instant of time / ... / which gives that sense of sudden liberation; that sense of freedom from time and space limits», *Ibidem*, pág. 4, mientras que «the natural object is always the adequate symbol», *Ibidem*, pág. 5.

⁴ El modernismo tuvo gran deuda con las artes plásticas. Basta recordar la exploración de las posibilidades pictóricas del lenguaje que llevó a Pound a los ideogramas chinos, y a su convencimiento de que la literatura era análoga y técnicamente un arte igual de riguroso que el de la pintura. Son teóricos del modernismo: Hulme, interesado por la pintura y la escultura, y, sobre todo, los padres del vorticism: el pintor Wyndham-Lewis, el escultor Gaudier-Brzeska y Pound, quienes reflejaron en su concepto estético principios generales y comunes tanto a la literatura como a las artes plásticas.

⁵ En 1957/58, durante su estancia en Smith College como «instructor of English», Plath siguió un curso de historia del arte y sus diversos apuntes y anotaciones se encuentran en los archivos de The Lily Library Box 12, folder 1, en Indiana University. En este sentido véase también Sylvia Plath, *The Journals*, New York, The Dial Press, 1982, pág. 211.

⁶ Plath había leído ya el libro de Frazer en 1954. Tenía un conocimiento amplio de la mitología y el folklore y era una atenta lectora del libro de Robert Graves, *The White Goddess*, London, Faber & Faber, 1952.

redescubren la naturaleza magico-religiosa inicial de su estructura espiritual. Tratan de profundizar en los confines de la realidad fundamental de la conciencia humana, ahogada por la exclusividad objetiva y escamoteada por el positivismo naturalista, a fin de devolver a la imaginación su verdadera vocación ontológica y al espíritu su dimensión fantástica transcendental. La función imaginaria, independiente del mundo de las cosas, se manifiesta como fuente de valores autónomos, portadores de las esencias últimas del espíritu, que precede y subordina cualquier otra modalidad cognoscitiva, capaz de crear y transformar el mundo, independiente con respecto a la muerte y a la fenomenología de los hechos, y que, más allá de la muerte, asegura la perennidad de una realidad idéntica y universal.

El surrealismo y, sobre todo, la obra de de Chirico, quien concebía la pintura como arte de revelación poética, está en la base de la concepción estética de Plath. Al igual que de Chirico, Plath sentía la misma inclinación por el ocultismo⁷, y ambos poseían un conocimiento bastante amplio de tradiciones esotéricas y herméticas, cuya finalidad última consiste en resolver el misterio del mundo y desentrañar la analogía entre el orden material y el trascendente. Plath parte de las premisas de de Chirico según las cuales el mundo visible está envuelto por lo sobrenatural e inmerso en un orden superior del que recibe su significado. Plath se apropió de varias frases de los diarios de de Chirico —«What shall I love unless it be the Enigma?»⁸— en las que vio reflejada su misma preocupación y emprendió la misma búsqueda de un lenguaje olvidado, de profecías insondables para, a su vez, descubrir la naturaleza enigmática del mundo de las cosas y descifrar este mensaje oracular, que subyace a la intención de la pintura metafísica: «Inside a ruined temple the broken statue of a god spoke a mysterious language»⁹. Plath hace suyo este tema central de la pintura de de Chirico cuando formula la creación literaria como un proceso en el que: «writing breaks open the vaults of the dead and the skies behind which the prophesing angels hide»¹⁰.

La «scuola metafísica», creada por de Chirico en 1915, tiene su precursor en el pintor suizo Arnold Böcklin (1827-1901), el primero en trasladar a la pintura la concepción nietzscheana del arte y conferir al realismo del siglo XIX una dimensión sobrenatural y fantástica. De Chirico continúa esta línea antinaturalista, de dislocación permanente de la realidad y violación constante de la aprehensión empírico-racional. Sus cuadros crean espacios imaginarios en los que los

⁷ Para la influencia de de Chirico en la poesía de Plath, véase también Judith Kroll, *Chapters in a Mythology*, New York, Harper & Row, 1976, págs. 23-26. Plath tenía un conocimiento bastante amplio sobre astrología, antropología, ciencias ocultas, el Tarot, horóscopos y había participado en sesiones de espiritismo. Por su parte de Chirico era entendido en numerología y astrología y creía en lo sobrenatural y en las ciencias ocultas. Sobre este punto consúltese el estudio de James Thrall Soby *The Early de Chirico*, New York, Arno Press, 1969, págs. 13-14 y 64.

⁸ Sylvia Plath, *The Journals*, ed. cit., pág. 211. El enigma es el motivo central de la pintura de de Chirico; como lo demuestran sus cuadros: *The Enigma of the Oracle*, *The Enigma of ar. Autumn Evening*, *The Enigma of a Day*, *The Enigma of Fatality*, *The Melancholy and Mystery pf a Street*, *The Lassitude of the Infinite*, *The Melancholy of Departure*, *The Enigma of the Hour*.

⁹ *Ibidem*, pág. 211.

¹⁰ *Ibidem*, pág. 165.

objetos, traspasados por un sentimiento mágico rehuyen su realidad material adquirida en siglos anteriores para desvelar su esencialidad primaria y arquetípica y encarnar la proyección de su virtualidad desconocida. Los objetos recobran su pureza original, se hacen transparentes a un significado superior que les devuelve su propia unidad reintegradora. Emergen de su condición profana, banalizada, mecánica y vaciada de valores extramundanos para adquirir su dimensión misteriosa inicial, ahogada por el reduccionismo positivista. Los escenarios de de Chirico son paisajes metafísicos de escenas urbanas: conjunto de perspectivas profundas, calles alargadas, plazas vacías, pedestales y estatuas antiguas que recuerdan otro mundo. La ciudad se ve a la luz de otro orden, que la permea a través de sus ventanas, puertas y recovecos, y la sumerge en la atemporalidad. Late la quietud de los relojes parados, de los ocasos y de las torres solitarias con sus aspiraciones eternas, mientras una melancolía indefinible se apodera de todo. La iluminación aumenta la atmósfera alucinante y extraña. La luz irrumpe con una fuerza cruda en la solidez claroscuro cortando caminos y creando distancias. La gran presencia de este mundo nostálgico y elegíaco la constituyen las sombras, que se sustancializan en ocultas realidades tangibles. Las sombras prolongan también las tenues y lejanas figuras, generalmente perdidas y absortas en la dimensión ilimitada de los espacios desérticos, siluetas que existen en virtud de la materialización de su proyección desconocida. Enigmáticos planos oscuros llenan sus lienzos de presagios, evocan fuerzas superiores del destino impregnadas de un sentido de fatalidad ineluctable y, junto a extraños maniqués, naturalezas muertas y objetos misteriosos crean una atmósfera de ensueño que plasma lo fantástico y lo subconsciente.

De Chirico marca una presencia concreta en la obra de Plath, en la que vemos a encontrar una gran afinidad con el espíritu y el escenario de la pintura metafísica. Sus versos están poblados de fantasmas, oráculos, colosos rotos y desaparecidos: «Perhaps you consider yourself an oracle, / Mouthpiece of the dead, or some god or other»¹¹; y voces inquietantes: «Deranging by harmony / Beyond the mundane order, / your voices lay siege»¹² que incitan a «a world more full and clear / Than can be»¹³. Sus personajes recuerdan los atributos arcaicos, «the archaic trenched lines/ Of your grained face shed time in runnels»¹⁴, las posturas de la antigüedad greco-romana «you are pithy and historical as the Roman Forum»¹⁵, «The flutings of their lonian deathgowns»¹⁶, «hair heavier than sculpted marble»¹⁷, y el trasfondo clásico «The illusion of a Greek necessity/

¹¹ Sylvia Plath, *The Collected Poems*, («The Colossus»), New York, Harper & Row, 1981, pág. 129.

¹² *Ibidem*, («Lorelei»), pág. 94.

¹³ *Ibidem*.

¹⁴ *Ibidem*, («Full Fathom Five»), pág. 93.

¹⁵ *Ibidem*, («The Colossus»), pág. 129.

¹⁶ *Ibidem*, («Death & Co»), pág. 254.

¹⁷ *Ibidem*, («Lorelei»), pág. 94.

Flows in the scrolls of her toga»¹⁸ de las escenas de de Chirico. Tanto las ruinas y vestigios de otros tiempos de de Chirico como los horizontes de tragedias antiguas que presiden los versos de Plath, «A blue sky out of the Oresteia / Arches above us»¹⁹, son fragmentos de una realidad inmemorial que irrumpe con sus estructuras absolutas en la historia, rigen la vida y encauzan el destino hacia órbitas de un ritual desconocido. En este mundo que se muestra transido de misterio

A certain minor light may still
Lean incandescent
Out of the kitchen table or chair
As if a celestial burning took
Possession of the most obtuse object now and then²⁰

la búsqueda de ambos tiene un objetivo común: penetrar el arcano de los arcanos, recobrar la dimensión perdida de «The old myths of origins / Unimaginable»²¹.

«Conversation among the Ruins»²², el primer poema de Plath sobre la pintura de de Chirico, capta muy bien el aspecto imaginario de sus cuadros y transpone con singular precisión su espacio característico, envuelto en un halo sobrenatural: «Now, rich order of walls is fallen; rooks croak / Above the appalling ruin; / ... / Fractured pillars frame prospects of rock»²³. Sus versos son un reflejo directo de estos fragmentos de «*illo tempore*» que perviven en la escena cotidiana, de su atmósfera majestuosa y fatídica y de oscuras potencias que irrumpen violentamente en el orden de las apariencias superficiales:

Through portico of my elegant house you stalk
With your wild furies, disturbing garlands of fruit
And the fabulous lutes and peacocks, rending the net
Of all decorum which holds the whirlwind back.
/ ... / in bleak light
Of your stor my eye, magic takes flight
Like a daunted witch, quitting castle when real days break²⁴.

«The Disquieting Muses»²⁵, poema inspirado en el cuadro del mismo nombre, confiere una dimensión lírica a las fuerzas ineludibles que dominan el universo de de Chirico. Plath ofrece un comentario poético a este escenario de extraños maníquies de cabezas ovoiformes, amenazantes y feroces, estatuas erguidas sobre antiguos pedestales o misteriosamente sentadas, que presiden el fondo de un paisaje urbano y recuerdan esculturas primitivas y algunas figuras bláncusia-

¹⁸ *Ibidem*, («Edge»), pág. 272.

¹⁹ *Ibidem*, («The Colossus»), pág. 129.

²⁰ *Ibidem*, («Black Rook in Rainy Weather»), pág. 56.

²¹ *Ibidem*, («Full Fathom Five»), pág. 92.

²² *Ibidem*, pág. 21.

²³ *Ibidem*.

²⁴ *Ibidem*.

²⁵ *Ibidem*, págs. 74-76.

nas. Plath transforma estas formas fantasmales, encarnación de energías funestas e implacables, en protagonistas del argumento de un cuento, que recoge el motivo del hada olvidada, no invitada al bautizo, quien, en venganza conjura una maldición:

Mother, mother, what illbred aunt
Or what disfigured and unsightly
Cousin did you so unwisely keep
Unasked to my christening, that she
Sent these ladies in her stead
With heads like darning heads to nod
And nod and nod at foot and head
And at the left side of my crib? ²⁶

Las musas inquietantes se identifican con las tres Moiras que tejen el destino. Por su aspecto exterior: «Dismal headed» y «Mouthless, eyeless, with stiched bald head», carecen de identidad e individualidad propias y representan lo indefinido primario. Invisibles, pero perennes y constantes, pertenecen al mundo de las sombras y de lo no formado y afirman la existencia de poderes inmutables que vertebran el devenir:

They stand in their vigil in gowns of stone,
Faces blank as the day I was born,
Their shadows long in the setting sun
That never brightens or goes down ²⁷.

Inmovilizadas en la atemporalidad, las Parcas son manifestaciones de una realidad arquetípica y universal. Representan la amplitud de lo desconocido en el orden cósmico y existencial, y, a pesar de su carácter aterrador y funesto, resultan imprescindibles para la formación del ser y el hallazgo de la verdad. Emergen, como proyecciones de potencias malignas: «Those ladies broke the panes» ²⁸, en un mundo en el que el mal no existe: «Mother, whose witches always, always / Got baked into gingerbread» ²⁹, rompen esta armonía inicial y trazan un camino de iniciación a través del sufrimiento y del dolor. La niña padece un proceso de solidificación y petrificación progresiva: «I could / Not lift a foot», «my touch oddly wodden», «my ear tone deaf» ³⁰, que le hace aprehender la dicotomía entre la apariencia y la realidad y que la prepara para el tránsito de la infancia a la madurez. Las musas, que, al principio se manifiestan como portadoras de una maldición, asumen el papel de las fuerzas del crecimiento y desarrollo interior del ser, destructoras a la vez que creadoras, y acaban como agentes reveladores de autenticidad. Solamente a través de ellas, la niña llega a un conocimiento supe-

²⁶ *Ibidem*, págs. 74-75.

²⁷ *Ibidem*, pág. 76.

²⁸ *Ibidem*, pág. 75.

²⁹ *Ibidem*.

³⁰ *Ibidem*.

rior que la aleja del mundo aparente, utópico y artificial de su madre, quien, por lo demás, permanece ignorante ante su existencia.

En «On the Decline of Oracles», Plath se muestra continuadora del legado de Böcklin y de su arte metafísico:

My father kept a vaulted conch
By two bronze bookends of ships in sail,
And as I listened its cold teeth seethed
With voices of that ambiguous sea
Old Böcklin missed, who held a shell
To hear the sea he could not hear.
What the seashell spoke to his inner ear
He knew, but no peasants know.

My father died, and when he died
He willed his books and shell away.
The books burned up, sea took the shell,
But I, I keep the voices he
Set in my ear, and in my eye
The sight of those blue, unseen waves
For which the ghost of Böcklin grieves.
The peasants feast and multiply³¹.

El homenaje es doble. El poema de Plath es un comentario poético del cuadro de de Chirico «The Enigma of the Oracle», que, a su vez, refleja la figura de Odisseo del lienzo de Böcklin «Odisseo y Calipso». Plath evoca a Böcklin, quien, al final de su vida, paralizado en su jardín, acercaba dos conchas a su oído para escuchar el bramido de un mar al que ya no podía llegar, y convierte su imagen en símbolo del anhelo acuciante de lo inefable. El viejo pintor suizo adquiere la dimensión de un dios desaparecido, portavoz de un saber ancestral y oracular: «Worthless such vision to eyes gone dull / That once descried Troy's towers fall, / Saw evil break out of the north»³², y poseedor de la visión última, que restaura la unidad entre lo material y lo inmaterial, lo trascendente y lo inmanente. Böcklin apunta el camino hacia un conocimiento superior, ignorado por la gente común, cuyos «eyes gone dull»³³ se limitan al reduccionismo materialista. Le transmite la voz ininteligible del mar «voices of that ambiguous sea» y la imagen ideal de sus olas nunca vistas «the sight of those blue, unseen waves». La percepción acústica y la visual establecen puntos de comunicación con el tiempo absoluto y la realidad última, y son medios platónicos que facilitan la aprehensión superior del mundo fenoménico que trasparenta formas eternas, ideales y suprasensibles.

«The Ghost's Leavetaking»³⁴, poema sobre el cuadro del mismo nombre de Paul Klee, continúa la búsqueda visionaria de «On the Decline of Oracles»: «Chair

³¹ *Ibidem*, pág. 78.

³² *Ibidem*.

³³ *Ibidem*.

³⁴ *Ibidem*, págs. 90-91.

and bureau are the hieroglyphs / Of some godly utterance wakened heads ignore»³⁵, en un intento común de descifrar el lenguaje secreto «sign language of a lost otherworld»³⁶, a través del cual el mundo visible descubre su correspondencia con un plano sobrenatural y cósmico del que recibe su significado. Las cosas encierran en sí una realidad oculta y revelan su contacto con un orden trascendental inmanente en su materialidad concreta. Visualizar su irradiación interna supone la aprehensión de su verdad total en su conjugación de modalidades contrarias:

At this joint between two worlds and two entirely
Incompatible modes of time, the raw material
Or our meat-and-potato thoughts assumes the nimbus
Of ambrosial revelation³⁷.

Este «lost otherworld» deshace la opresión de las apariencias y de la exclusividad materialista, reenvía al mundo de las sustancias y a la vida auténtica de nuestra esencialidad y configura la realidad mítica y trascendente que define la condición humana:

Go, ghost of our mother and father, ghost of us,
And ghost of our dreams' children, in those sheets
Which signify our origin and end³⁸.

Este mundo fantasmal de «sulfurous dreamscapes and obscure lunar conundrums»³⁹, conciencia cósmica y receptáculo de verdades ancestrales sepultados en el ser, guarda en sí el misterio de la totalidad y revela en la unidad de lo efímero y lo eterno la dimensión absoluta y universal que redime la realidad humana. El fantasma representa la potencialidad fantástica de la imaginación, cuyo poder creador tranfigura al mundo y redescubre su pureza primordial y paradisíaca de los comienzos:

And pristine alphabets and cows that moo
And moo as they jump over moons as new.
As that crisp cusp towards which you voyage now.
Hail and farewell. Hello, goodbye. O keeper
Of the profane grail, the dreaming skull⁴⁰.

Por su dimensión fantástica, la imaginación se erige como una fuente inagotable de perpetua regeneración, que manifiesta su voluntad ontológica y creadora, no sujeta a las leyes del orden fenoménico y que impregna el mundo de valores supratemporales que le restituyen su inicial naturaleza mágica y sagrada.

³⁵ *Ibidem*, pag. 90.

³⁶ *Ibidem*.

³⁷ *Ibidem*.

³⁸ *Ibidem*, pág. 91.

³⁹ *Ibidem*, pág. 90.

⁴⁰ *Ibidem*, pág. 91.

«The Snakecharmer» y «Yadwigha on a Red Couch», poemas que penetran el realismo mágico de los cuadros de Rousseau, definen una concepción común del fenómeno artístico. En «The Snakecharmer», el poder de la imaginación se manifiesta como un acto cosmogónico:

As the gods began one world, and man another,
So the snakecharmer begins a snaky sphere
With moon-eye, mouth-pipe. He pipes. Pipes green. Pipes water ⁴¹.

Al sonido mágico de su flauta el encantador de serpientes engendra una nueva era, que repite la creación del mundo y sigue de cerca el ritmo de la liturgia bíblica:

As out of Eden's navel twist the lines
Of snaky generations: let there be snakes!
And snakes there were, are, will be- ⁴²

Este mundo fabuloso de serpientes nace del abismo de su mente como afirmación de su espontaneidad imaginativa y de su poder transformador de la realidad:

He pipes a world of snakes,
Of sways and coils, from the snake-rooted bottom of his mind ⁴³.

Su control sobre el mundo ratifica los atributos divinos del encantador de serpientes y, al igual que él, el pintor y, a su vez, el poeta convierten la creación artística en expresión de valores autónomos del espíritu. El encantador de serpientes establece también un modelo de conducta artística: el poeta brujo que opera en el orden del mundo, que engendra el cosmos con su voluntad visionaria y le restituye su inocencia paradisíaca. La ruptura de la armonía inicial, la caída en lo profano, le trasvasa a él las prerrogativas divinas, que le transforman en partícipe y co-autor de la creación. Se afirma también la necesidad de volver al horizonte de la mentalidad primitiva y del comportamiento arcaico para recobrar los valores fundamentales de la espiritualidad mágico-religiosa, y redescubrir en la realidad mítica y su simbolismo religioso el resorte del arte y de la poesía. «The Snakecharmer» parte de una simbología mítica, que confiere a la serpiente la categoría de animal primigenio del que surge el mundo, y a la flauta el poder mágico de encantamiento que remite a la función litúrgica de la música y a su armonía melódica como unión de fuerzas cósmicas.

«Yadwigha on a Red Couch» ⁴⁴ prolonga el misterio de este ambiente fantástico e imaginario de «The Snakecharmer» y profundiza en la función creadora, anti-mimética del arte. Plath sabe evaluar la intencionalidad sobrenatural de Rousseau e ilustra su concepción artística. El poema refleja fielmente y con gran agudeza de detalles la atmósfera irreal del cuadro: el sofá rojo con una mujer desnuda en medio de una vegetación exuberante de la jungla con flores en for-

⁴¹ *Ibidem*, pág. 79.

⁴² *Ibidem*.

⁴³ *Ibidem*.

⁴⁴ *Ibidem*, págs. 85-86.

ma de corazón, lirios monstruosos bajo la luz de una luna tropical y la mirada de animales salvajes, al son de la música del encantador de serpientes. Plath busca la realidad integradora que subsiste bajo estas categorías dispares y el significado superior. A sus críticos rigurosos, desconcertados por la discrepancia colorística «Red against fifty variants of green»⁴⁵ y frustrados por la dislocación escénica, Rousseau explicó que el cuadro reflejaba el sueño de la mujer dormida en el sofá. Pero más allá de esta justificación causal, para satisfacer una comprensión empírico-racional existen otros motivos:

But to a friend, in private, Rousseau confessed his eye
So possessed by the glowing red of the couch which you,
Yadwigha, pose on, that he put you on a couch
To feed his eye with red: such red! under the moon
In the midst of all that green and those great lilies!⁴⁶

El argumento real de este poema consiste en ejemplificar que el arte tiene una naturaleza visionaria y no demostrativa, que sobrepasa cualquier intento de reducirlo a una motivación de causa-efecto y que se revela en virtud de una lógica superior que trasciende el mundo de las cosas y cualquier otro tipo de determinación externa. Su vocación es creadora y de ahí su libertad absoluta y la capacidad de forjar una verdad más elevada, que no corresponde a una finalidad meramente documental y representativa, sino a una realidad oculta y esencial, intraducible en términos racionales. Yadwigha, sobre el sofá rojo en medio de la jungla, atestigua la libertad imaginaria de alterar la realidad habitual común y de crear otro plano transido de un significado superior y autónomo. Evidentemente, su presencia contraviene la expectativa lógico-racional, pero desde una perspectiva profunda, el desnudo es coherente con la vegetación lujuriente. El rojo ritualístico del sofá, intimamente ligado a Yadwigha, corresponde a una aprehensión de una realidad soterrada, pasional y prodigiosa que permea la mujer y la fecundidad y vitalidad latentes en la naturaleza. Así, poseído por el sofá, el artista sacia sus ojos con el color y con la vitalidad desbordante, que colma las fuerzas desatadas de la naturaleza, incluyendo a la mujer y la selva en una misma manifestación energética.

La pintura constituyó para Plath un ejercicio de contemplación y percepción visionaria que fundamentó su concepción estética y que coincidió con su interés general por el universo de valores míticos. La pintura de Klee, de Chirico y Rousseau reforzaron su convicción sobre la necesidad universal del mito, del regreso a la mentalidad arcaica como fuente de regeneración espiritual, para recobrar la estructura esencial mágico-religiosa de la conciencia y aprender de nuevo a mirar: «We must fight to return to that early mind / ... / the emotional, feeling drench of wonder goes — in our minds we must recreate it, even while we measure baking powder for a hurry-up cake and calculate next month's expenses. A god

⁴⁵ *Ibidem*, pág. 85.

⁴⁶ *Ibidem*, pág. 86.

inbreathes himself in everything»⁴⁷; En otro poema «Sculptor» sobre la escultura de Leonard Baskin, el arte supone una operación sagrada en la masa confusa de lo no formado «Hands move priestlier / Than priest's hands»⁴⁸. El artista plasma en el mundo sensible su aprehensión de formas eternas —«Vision, wisdom»— y realidades absolutas «his chisel bequeaths / Them life livelier than ours, / A solider repose than death's»⁴⁹. En las artes plásticas Plath encontró la formulación de un ideario estético que respondía a sus intuiciones y que le sirvió de soporte en su propia búsqueda visionaria. Estas posiciones le hacen decir: «Writing is a religious act: it is an ordering, a reforming, a relearning and revolving of people and the world as they are and as they might be»⁵⁰, y le reafirman la trascendencia de la función imaginaria, fuerza triunfadora en la lucha contra el destino y el devenir.



⁴⁷ Sylvia Plath, *The Journals*, ed. cit., pág. 182.

⁴⁸ Sylvia Plath, *The Collected Poems*, ed. cit., págs. 91-92.

⁴⁹ *Ibidem*, pág. 92.

⁵⁰ Sylvia Plath, *The Journals*, ed. cit., pág. 272.