

"Johnny Panic and the Bible of Dreams". Paisaje y simbolismos en los ensayos y relatos de Sylvia Plath.

Ana M. Martín Castillejos

ETSAM, Madrid

This article focuses on Johnny Panic and the Bible of Dreams, the only remaining compilation of short stories by Sylvia Plath. These pieces, belonging to different moments of her life as a writer, show, if contrasted, a tendency towards the elimination of details in the description of the scenery where the action takes place. Besides this progressive elimination of details we also observe in Plath's short stories a tendency to show a scenery that has human qualities and that reflects the main characters' mood and mental and physical state with increasing frequency. In such a way, the writer's short stories show as well what is very characteristic of Plath's last poetry, i. e., that physical and mental landscapes become progressively one and the same thing in her writing.

*"Outside The Window The Sky Is Blacker Than A Cast-Iron Skillet"*¹

Johnny Panic and the Bible of Dreams es una compilación de algunos de los relatos y ensayos escritos por Sylvia Plath durante el transcurso de su vida literaria; así, mientras hay relatos pertenecientes a los comienzos de su carrera, cuando aún era una estudiante en Smith College,² como "The Day Mr Prescott Died" y "Sunday at the Mintons", que la revista *Mademoiselle* publicaría en agosto de 1952,³ otras piezas costumbristas como "America! America!" y "Snow Blitz", serían escritas poco antes de morir la escritora, unos 10 años después.

Ted Hughes, el famoso poeta británico que fue su marido durante más de seis años cuenta en su introducción a *Johnny Panic* cómo Plath escribió mucho en prosa y cómo ella misma destruyó gran parte de lo que no le gustaba.⁴ No cuenta, claro está, que él mismo hizo desaparecer parte de la prosa en la que tanto él como otras personas del ámbito de la pareja aparecían retratados de forma desfavorable. Hughes explica que la publi-

cación de tales piezas habría producido un dolor innecesario a las personas que aparecían descritas con especial dureza: "... The vivid, cruel words she could use to pin down her acquaintances and even her close friends were nothing she would want published and would be no joke to the recipients. still less so now that she is internationally famous ..." (1977:19). Evidentemente, Hughes no admite aquí que él mismo hiciera desaparecer los escritos pero parece bastante obvio.⁵

Johnny Panic aparece dividido en tres partes: la primera parte, subtitulada "The more successful short stories and prose pieces" se compone de siete relatos cortos y cinco ensayos de carácter costumbrista escritos, en su mayor parte, en los años 60; la segunda parte, titulada simplemente "Other stories" es un compendio de seis historias pertenecientes a la década de los 50; mientras que la tercera parte, "Excerpts from notebooks" consta de cuatro piezas costumbristas, dos de las cuales fueron escritas en 1956 y las dos restantes en 1962. Según Hughes, la selección de estas piezas fue hecha por él mismo en base a un criterio de calidad literaria: "... The first section contains seven of the best ... Interspersed among these stories are five of her best pieces of journalism" [se refiere aquí a "America! America!", "A Comparison", "Context", "Snow Blitz" y "Ocean 1212-W"] (1977:17).

Sabemos que a Sylvia Plath le interesaban los detalles. Ella misma se imponía ejercicios para mejorar su capacidad de observación y retención de detalles, lo que luego intentaba plasmar en su escritura para hacerla parecer más real. El propio Hughes comenta en la introducción a *Johnny Panic* el interés de la escritora por la descripción y la férrea disciplina que se imponía para mejorar ésta en su escritura:

... When she moved to Devon she set about making an archive of all the new people she met, and of her dealings with them. She planned to case the whole region, with the idea of accumulating details for future stories. Some of this material is unpublishable. She regarded these sheets not only as an archive, but as an arena for exercising her observation in Flaubertian style. After visiting a neighbour's house, she would detail the décor and furnishings with laborious tenacity, and upbraid herself for failing to remember exactly what motif adorned that particular lamp,

and exhort herself to get a mental photograph of it on her next visit. ..." (1977:11-12)

De esta manera, el hecho de que tanto en su famosa novela *The Bell Jar* como en sus relatos aparezcan pocas descripciones, no puede ser casual.

Aunque es difícil extraer conclusiones generales de piezas de tan distinta índole y diversa cronología como las que recoge *Johnny Panic*, podemos afirmar que hay cierta tendencia a encontrar descripciones más naturalistas en las primeras historias escritas por Plath, mientras que en años sucesivos el escenario que rodea a los personajes aparece dibujado con brochazos descriptivos y de forma más abstracta y simbólica. Este proceso, no obstante, es mucho más obvio y fácil de apreciar en su evolución poética.⁶ Hay, también, con el tiempo, en la obra de Plath, un progresivo énfasis en la descripción psicológica de los personajes y en las relaciones interpersonales entre ellos.⁷

Respecto a la tenacidad de la escritora para hacer descripciones minuciosas a modo de ejercicio literario Hughes comenta que ése no representó para Plath sino un paso en su evolución hacia la eliminación, precisamente, de los detalles:

... *At the same time she had a great suspicion that her real inclination might be to ignore such things altogether.* What is especially interesting now about some of these descriptions is the way they fed into *Ariel*. They are good evidence to prove that poems that seem often to be constructed of arbitrary surreal symbols are really impassioned reorganizations of relevant fact. They show just how much of the poetry is constructed from the bits and pieces of the situation at the source of the poem's theme. A great many of these objects and appearances occur somewhere or other in the journals. (1977:12) (énfasis mío)

En realidad, estas palabras de Hughes se podrían interpretar como una señal de menosprecio a la escritura de la primera época de Plath, la que está todavía lejos de *Ariel*, pero su análisis es correcto: a Plath los ejercicios descriptivos le sirven, precisamente, para llegar a la ausencia de

descripción, a la eliminación de detalles, que vemos en sus últimos escritos. Plath está aprendiendo y, sin intentar menoscabar la escritura anterior a *Ariel*, podemos decir que sus escritos anteriores forman parte de su y de su evolución hacia la abstracción.

En las piezas que componen *Johnny Panic* podemos observar este mismo proceso. Mientras que en los relatos escritos en la década de los 50 encontramos una descripción clásica, convencional, del escenario en el que se encuentran los personajes, como en el siguiente fragmento de “In the Mountains” (1954):

Rocketing up along the mountain road in the bus, with the day graying into blackness, they came into snow blithering and spitting dry against the windows. Outside, beyond the cold glass panes rose the mountains, and behind them more mountains, higher and higher. Higher than Isobel had ever seen, crowding tall against the low skies. (1977:173)

en relatos de finales de los años 50 apenas hay detalles del marco de referencia donde transcurre la acción. Así, en “Johnny Panic and the Bible of Dreams”, relato escrito en diciembre de 1958, sólo sabemos que el escenario es una clínica psiquiátrica donde la protagonista se dedica a tomar nota de los sueños de los pacientes para su posterior análisis. Por otra parte, en relatos aún posteriores, tales como “The Daughters of Blossom Street” (1960) empezamos a ver elementos de realismo imaginario que no habíamos visto antes y el escenario aparece claramente descrito en consonancia con los acontecimientos, como si se adaptara a ellos para resaltarlos. Así, las flores que Emily Russo recibe en el hospital, ya en su lecho de muerte, parecen adoptar su identidad y estar al borde del colapso, igual que ella:

Miss Emily’s eyes slide to this heap of flowers. *Something flickers there*. I feel I am watching two candles at the end of a long hall, two pinpoint flames blowing and recovering in a dark wind. ●outside the window *the sky is blacker than a cast-iron skillet*. (1977:9●) (énfasis mío)

La muerte de Miss Emily va asociada, como en otras ocasiones,⁸ a la ausencia de luz; hasta el viento en esta historia parece enlutado.

No obstante, la sincronía existente entre, por una parte, el tiempo atmosférico y los elementos físicos que rodean a los personajes, y por otra, el estado anímico de éstos es típica en los relatos de Plath, y es que una de las influencias literarias que Plath recibe es la de T.S. Eliot, quien hace un claro uso simbólico del escenario.⁹ No obstante, esta utilización simbólica del paisaje se remonta a Baudelaire, según Nancy D. Hargrove (1978:27), y también a Tennyson. Efectivamente la utilización del paisaje para simbolizar emociones humanas predominantemente negativas que vamos a ver de forma clara en Eliot tiene ya sus antecedentes en escritores victorianos y simbolistas como Tennyson y Baudelaire. Tennyson utiliza paisajes exteriores para simbolizar estados mentales pero le falta inmediatez y variedad. Domina la técnica de la utilización del paisaje con respecto a escritores anteriores pero no llega a dar el gran salto. Como Herbert M. McLuhan afirma, "... if one asks what it was of landscape art that the Romantics and the Victorians did not achieve, it must be replied, *le paysage intérieur* which had to wait for Baudelaire, Laforgue and Rimbaud" (1956:280). Este *paisaje interior* al que se refiere McLuhan no es sino la descripción del estado psicológico, mental, del individuo. Efectivamente, años más tarde, Baudelaire depura la técnica de descripción del paisaje y la lleva de fuera hacia dentro, hacia la obtención del paisaje interior. Además de este logro, Baudelaire introduce el tema de la ciudad moderna como objeto de descripción de sus paisajes simbólicos (Hargrove, 1978:27-28). En general, la influencia de Baudelaire en Eliot en cuanto a la descripción de lugares ha recibido escaso reconocimiento, pero los dos avances que hemos mencionado son las contribuciones más importantes que recoge, a su vez, T.S. Eliot, y que también están presentes en Plath.

La poesía de Tennyson y Baudelaire supone una ruptura con el pasado ya que, como explica Hargrove, "... landscape had been used simply as description or decoration, it had provided a locale for the action or characters, it had consoled the speaker, or it had evoked a mood or atmosphere" (1978:210). Tennyson y Baudelaire lo utilizan para simbolizar emociones humanas y, más tarde, T.S. Eliot combina la fórmula tradicional con su propio talento literario para producir la novedad de una poesía que habla de paisajes concretos con gran realismo pero que, a la vez, es mucho más que una pura descripción. pues nos da cuenta de estados de ánimo y ambientes. Así, cuando en *The Waste Land* la ciudad de Londres desaparece para convertirse en un estéril desierto, el impacto de tal suceso en el lector es notable puesto que es capaz de identificar fácilmente en el poema

una ciudad que posiblemente conoce con todo detalle. Por otra parte, en sus “Preludes” o en “Marina” los ambientes que el escritor describe contribuyen a crear un sentimiento general de depresión, en el primer caso, o de alegría y renovada esperanza, en el segundo. Podemos concluir que, en lo que Eliot va, sin duda, mucho más allá que Tennyson y Baudelaire es en la complejidad con que utiliza el paisaje puesto que, además de servir para ambientar lo que cuenta, sirve también como símbolo para describir estados emocionales, morales y espirituales, de forma que

... he is able to communicate the “inapprehensible.” the “incomprehensible,” with ever-increasing skill and precision as his poetry moves from depictions of man’s spiritual and emotional sterility to those of his spiritual and emotional fulfillment. what Eliot himself calls “a satisfaction of the whole being”... (Hargrove, 1978:210-11)

Volviendo al tema que nos ocupa, que es la forma en que el paisaje aparece plasmado en los relatos de Plath, “The Daughters of Blossom Street” es una historia que comienza con un aviso de huracán y una fuerte lluvia y concluye con un atemperamiento de las fuerzas de la naturaleza tras la muerte de dos de los personajes de la historia: Emily Russo, una de las empleadas del hospital y Billy Monihan, el chico de los recados: “... All along the corridor you can hear the rain, quieted now, drumming steadily against the panes. ...” (1977:97). La tormenta amaina y la lluvia se aquieta como si la paz en la que ahora descansan Emily y Billy lo invadiera todo.

Esta relación no casual entre el estado de los personajes y el tiempo atmosférico se vuelve a repetir en historias como “Sunday at the Mintons”. donde la violencia del mar embravecido descrita en el relato coincide con los sentimientos de violencia más profundos de una de las protagonistas de la historia, Elizabeth Minton, quien en el fondo desea ahogar a su hermano, cruel y autoritario. Así, cuando en una escena que contiene elementos de realismo imaginario, ella observa cómo las fuerzas de la naturaleza se encargan de hacerlo, no puede dejar de alegrarse en su interior: “... *With a growing peace* Elizabeth watched the flailing arms rise, sink and rise again. ...” (1977:164) (énfasis mío). Sólo al final del relato nos damos cuenta de que, en realidad, nada ha cambiado y de que la protagonista sólo estaba soñando despierta.

Algo similar ocurre en "The Fifty-Ninth Bear", donde la oscuridad es un marco perfecto para que algo trágico ocurra: "The darkness fistled and struck. The light went out. The moon went out in a cloud. ..." (1977:111). A menudo, la ausencia de luz anuncia muerte en la obra de Plath.¹⁰ Incluso la luna desaparece en este caso.

Hay excepciones en las que la muerte de algún personaje de la historia coincide con un día luminoso y brillante pero, cuando esto ocurre, este dato sirve, en realidad, para resaltar el hecho de que tal personaje era realmente insignificante y de que, en el fondo, a nadie le importa su desaparición. Tal es el caso de Mr Prescott en el relato, "The Day Mr Prescott Died",

"Now, Mama," I said, "you know Mr Prescott was twenty years older than Mrs Prescott and she was just waiting for him to die so she could have some fun. Just waiting. He was a grumpy old man even as far back as I remember. A cross word for everybody, and he kept getting that skin disease on his hands." (1977:46)

"But Mama," I complained, "how can I say I'm sorry about Mr Prescott when I'm really not sorry at all? When I really think it's a good thing?" (1977:47)

Hay aún más ejemplos de correspondencia entre lo que podríamos denominar el *paisaje exterior* y el *interior* de los personajes, de simbiosis entre los elementos de la naturaleza y su estado psíquico y emocional. Al respecto, cabe mencionar también el relato titulado "Initiation", escrito en 1953, y donde Plath narra el proceso de iniciación de Millicent Arnold, protagonista principal, en una hermandad para mujeres (*sorority*). La sensación de iniciación vivida por Millicent es narrada así en el relato:

But just then, from somewhere far off, Millicent was sure of it, there came a melodic fluting, quite wild and sweet, and she knew that it must be the song of the heather birds as they went wheeling and gliding against wide blue horizons through vast spaces of air, their wings flashing quick and purple in the bright sun.

Within Millicent another melody soared, strong and exuberant, a triumphant answer to the music of the darting heather birds that sang so clear and lilting over the far lands. And she knew that her own private initiation had just begun. (1977:153)

Los pájaros cantan y sus trinos expresan la alegría que hay en el corazón de Millicent. De manera parecida, el escenario que rodea a Elizabeth Minton con sus objetos inertes se confabula para expresar la irritación que la inflexibilidad de su hermano le provoca, y los objetos se ofenden ante la manera despreciativa en que Henri trata a Elizabeth:

The very room seemed to take offence at this open insolence. Elizabeth was sure she saw the rigid andirons stiffen, and the blue tapestry above the mantel had paled perceptibly. The grandfather clock was gaping at her, speechless before the next reproving tick. (1977:159)

Seres inertes cobran vida. Este mundo onírico descrito por Plath, donde los objetos cotidianos están vivos o los animales tienen reacciones inesperadas, casi humanas, como, por ejemplo, en "The Fifty-Ninth Bear", está directamente relacionado con el concepto de "uncanny" examinado por vez primera por Sigmund Freud. En efecto, el famoso psicoanalista dedica un ensayo *Das Unheimliche*, a lo que él denomina *unheimlich* y que podemos traducir aproximativamente al español como "lo siniestro", "lo inquietante", "lo lúgubre", "lo que incita miedos atávicos", etc.¹¹ Para Freud, este sentimiento está directamente relacionado con la presencia de dobles que son, en realidad, un auspicio de muerte y que confunden al individuo sobre cuál es su identidad real. También parece ser que la tendencia a ver *dobles* de uno mismo se desarrolla a muy temprana edad. Freud afirma:

... When all is said and done, the quality of uncanniness can only come from the fact of the "double" being a creation dating back to a very early mental stage, long since surmounted - a stage, incidentally, at which it wore a more friendly aspect. The "double" has become a thing of terror, just as, after the collapse of their religion, the gods turned into demons ... (1990:358)

Esta idea del doble, que, como en el caso de las estatuas del Antiguo Egipto, elaboradas en materiales impreciosos tras la muerte de alguien importante, nacen en principio del narcisismo primario que caracteriza el carácter del niño y del hombre primitivo y que son un símbolo de inmortalidad pueden también interpretarse de manera contraria como imagen de la muerte inevitable que espera a cada cual (1990, 357). De ahí el sentimiento de miedo, extrañeza, etc., que esta imagen del doble provoca.

Veremos, por tanto, que la causa de que Plath observe en la naturaleza un elemento siniestro, inesperado, que le produce miedo e inseguridad, subyace en el hecho de que encuentra en el medio natural dobles de sí misma, seres con los que su identidad se fusiona. Como hemos mencionado, para Freud esta tendencia a descubrir el lado inquietante de una realidad aparentemente afable tiene su origen en traumas infantiles y complejos que han sido reprimidos y que, por algún motivo concreto, son revividos a consecuencia de alguna impresión.

Our conclusion could then be stated thus: an uncanny experience occurs either when infantile complexes which have been repressed are once more revived by some impression, or when primitive beliefs which have been surmounted seem once more to be confirmed ... (1990:372)

En el caso de la escritora que nos ocupa, no cabe duda de que su infancia no fue todo lo fácil que habría cabido esperar y que fue, sin duda, origen de muchos de sus males posteriores. Sólo parecía faltar el detonante adecuado para hacer saltar por los aires su autocontrol y para que empezara a escribir sobre lo que verdaderamente le inquietaba.

En la interpretación que Anthony Vidler hace de este concepto freudiano, el escritor añade: "the uncanny is ... in its aesthetic dimension, a representation of a mental state of projection that precisely elides the boundaries of the real and the unreal in order to provoke a disturbing ambiguity, a slippage between waking and dreaming" (1992:11).

La simbiosis llega a tal extremo que el mar se confabula con Elizabeth para así poder vengarse de Henri quien, convencional, inflexible y rígido, desprecia el mundo onírico, imaginativo y soñador de su hermana, que suele transformar la realidad cotidiana en una vivencia mucho menos mo-

nótona y predecible que Henri. Una ola gigantesca derriba y lleva al fondo del océano a Henri, mientras Elizabeth contempla la escena primero horrorizada e, inmediatamente después, aliviada de tan agobiante presencia.

Acto seguido, Elizabeth es transportada por un golpe de viento hacia el cielo sobre las olas, y allí se funde con los elementos:

The wind was rising again, and Elizabeth's skirts lifted in a fresh gust, billowing, belling up, filled with air. She tilted dangerously, letting go of the railing, trying to smooth down her petticoats. Her feet rose from the planking, settled, rose again, until she was bobbing upward, floating like a pale lavender mildweed seed along the wind, over the waves and out to sea.

And that was the last anyone saw of Elizabeth Minton, who was enjoying herself thoroughly, blowing upward, now to this side, now to that, her lavender dress blending with the purple of the distant clouds. (1977:165)

El mar aparece aquí como aliado a pesar de tratarse de un mar tempestuoso, de olas gigantes, y no como enemigo, lo que es muy frecuente en la obra poética de Plath.

En su relato escrito en 1955, "Superman and Paula Brown's New Snowsuit", la protagonista, una niña, cuenta cómo una amiga la ha acusado de empujarla mientras jugaban con otros amigos, y estropearle, al caer sobre una mancha de aceite, su traje nuevo de esquí. La dueña del traje miente, pero la verdad no resulta nunca desvelada y la protagonista se siente completamente desvalida ante la acusación. Una vez más, el paisaje expresa los sentimientos del personaje, y la luna presencia su dolor, pero es una luna pequeña y sin brillo que no pone luz a su pena: "... A small unripe moon was shafting squares of greenish light along the floor and the windowpanes were fringed with frost" (1977:172). De nuevo la oscuridad, como una enorme sombra, lo inunda todo y la ausencia de luz se puede traducir en dolor:

... I lay there alone in bed, *feeling the black shadow creeping up* the underside of the world like a flood tide. Nothing held, nothing was left. The silver airplanes and the blue capes [Superman] all dissolved and vanished, wiped away like the crude drawings of a child in colored chalk from the *colossal blackboard of the dark*. That was the year the war began, and the real world, and the difference." (1977:172) (énfasis mío)

Este es el final de la inocencia, el final de sus sueños de niña, que se hacen pedazos. Su mundo fantástico, lleno de colores y personajes ficticios desaparece y se impone la realidad, asociada al blanco y negro, y a la presencia de la luna como testigo impasible. El final de su niñez marca el comienzo de su entrada en el mundo adulto, real, momento que queda simbolizado por la inmensa sombra negra que lo cubre todo.

La sombra ha sido de forma tradicional para muchas culturas el símbolo de la esencia espiritual del individuo, el alma. Para Plath, además, representa, en cierta forma, lo que el individuo podía haber sido y nunca fue, la parte del yo que ha sido aniquilada. Tal como explica Axelrod: "Shadow betokens the imaginative self that might have been but was forbidden to be, the self that has been defeated and destroyed" (1990:231), y también, "Shadows, then, evoke the painful half-life one lives on the edge of annihilation ..." (1990:216). Así suponemos que se siente la protagonista del relato durante unos instantes: incomprendida y derrotada.

"In the Mountains", relato escrito en 1954, repite de nuevo esta simbiosis entre los sentimientos de los personajes y el marco que les rodea. De esta manera, cuando uno de los protagonistas de la historia, Austin, llora quedamente conmovido por la visita de su novia al hospital donde se encuentra convaleciente de tuberculosis, el tiempo atmosférico fuera de la habitación expresa su estado de ánimo: "... There was no wind at all and it was hushed and still" (1977:182). Todo, dentro y fuera, está en calma.

Lo mismo ocurre en "All the Dead Dears", historia escrita por Plath en 1957 y que narra la muerte de varias personas. De nuevo las fuerzas naturales acompañan la acción del relato y, mientras Nellie Meehan explica cómo se le apareció el fantasma de su hermana Minnie, muerta cuando

tenía 7 años, el viento, afuera, azota la casa hasta hacerla crujir: "... Outside, the wind blasted away at the house which creaked and shuddered to its foundations under those powerful assaults of air ..." (1977:185).

De entre los relatos costumbristas y personales de Plath recogidos en "Johnny Panic", cabe destacar "Widow Mangada", escrito en el verano de 1956 y que cuenta unas vacaciones que los Hughes pasaron en Benidorm, y "Ocean 1212-W", escrito a finales de 1962, poco antes del fallecimiento de la escritora. En el resto de relatos recogidos en "Johnny Panic" apenas aparecen descripciones escénicas.

"Window Mangada" es un excelente ejemplo del tipo de descripciones naturalistas y detalladas que a Plath le gustaba hacer por aquella época, a modo de ejercicio literario donde la escritora debía centrar toda su atención, tal como hemos visto que explicaba Ted Hughes en la introducción a *Johnny Panic*:

Widow Mangada's house: pale, peach-brown stucco on the main Avenida running along shore, facing the beach of reddish yellow sand with all the gaily painted cabanas making a maze of bright blue wooden stilts and small square patches of shadow. The continuous poise and splash of incoming waves mark a ragged white line of surf beyond which the morning sea blazes in the early sun, already high and hot at ten-thirty; the ocean is cerulean toward the horizon, vivid azure nearer shore, blue and sheened as peacock feathers. Out in the middle of the bay just a rock island, slating up from the horizon line to form a sloped triangle of orange rock which takes the full glare of sun on its crags in the morning and falls to purple shadow toward late afternoon. (1977:224)

La descripción continúa hasta ocupar dos páginas repletas de todo tipo de detalles naturalistas sobre la casa donde la pareja vivió sus vacaciones españolas.

Esta descripción contrasta claramente con la que Plath nos ofrece en "Ocean 1212-W", y es que aquí el escenario es el mar, al que Plath amaba y cerca del cual vivió de niña hasta la muerte de su padre. En este

relato Plath describe su temprana conexión con el mar: "My childhood landscape was not land but the end of the land— the cold, salt, running hills of the Atlantic ..." (1977:123). Relaciona el mar con su niñez y lo describe como si del seno materno se tratara, como si fuera el útero donde fue concebida. Así, se refiere al movimiento del mar con sus rítmicos vaivenes como al "motherly pulse of the sea" (1977:123) y lo define en términos claramente femeninos: "Like a deep woman, it hid a good deal; it had many faces, many delicate, terrible veils." Plath atribuye al mar la típica complejidad del carácter de una mujer. En realidad, a diferencia de muchos niños a quienes las olas atemorizan y no se atreven a acercarse a la orilla, Plath describe cómo de pequeña tuvo que ser literalmente rescatada de las aguas por su madre, pues sentía el mar como un medio natural en el que sumergirse sin peligro: "... When I was learning to creep, my mother set me down on the beach to see what I thought of it. I crawled straight for the coming wave and was just through the wall of green when she caught my heels" (1977:123). Creía que, una vez en el agua, podría operarse la metamorfosis y convertirse en sirena. Plath se lamenta en su ensayo: "I often wonder what would have happened if I had managed to pierce that looking-glass. Would my infant gills have taken over, the salt in my blood? For a time I believed not in God nor Santa Claus, but in mermaids ..." (1977:123). Hay aquí una completa identificación con el elemento marino que, en realidad, puede interpretarse como un deseo de regreso al seno materno y a la vez, como un deseo de muerte.¹²

Esta integración con el medio que rodea a Sylvia se hace pedazos cuando nace su hermano Warren: "... As from a star I saw, coldly and soberly, the separateness of everything, I felt the wall of my skin: I am I. That stone is a stone. My beautiful fusion with the things of this world was over" (1977:126). El nacimiento de su hermano amenaza el orden de su universo.

Su amor por el paisaje marino, siempre en constante movimiento, siempre cambiante, le hace meditar sobre lo rígido y encorsetado que resulta el paisaje terrestre: las montañas y otros accidentes terrestres son inamovibles y ella siente necesidad de cambio: "Did my seascape, then, lend me my love of change and wildness? Mountains terrify me—they just sit about, they are so proud. The stillness of hills stifles me like fat pillows. When I was not walking alongside the sea I was on it, or in it ..." (1977:128).

El regreso tierra adentro, lejos del mar, representa, por tanto, una desgracia para Plath, como si de la separación de sus verdaderos orígenes se tratara.

Hay pocos relatos que tengan como escenario una ciudad y que hagan clara alusión a la misma. En *Johnny Panic and the Bible of Dreams*, la ciudad aparece desdibujada, como si se tratara tan sólo del producto de una elucubración mental, irreal e intangible. Es la ciudad de los sueños:

Some nights I take the elevator up to the roof of my apartment building. Some nights, about three a.m. Over the trees at the far side of the park the United Fund torch flare flattens and recovers under some witchy invisible push and here and there in the hunks of stone and brick I see a light. Most of all, though, I feel the city sleeping. Sleeping from the river on the west to the ocean on the east, like some rootless island rockabying itself on nothing at all. (1977:24)

Esta idea de ciudad como lugar irreal, producto concebido intelectualmente, surgido de la elucubración de los arquitectos, a manera de todopoderosos demiurgos que controlan a los personajes que en ella se mueven, es la misma que se observa en la más famosa obra en prosa de Plath, *The Bell Jar*, donde Manhattan es, simplemente, un mero decorado o telón de fondo para sus personajes. Es también ésta una concepción de la ciudad como lugar donde hacer recuento de los sueños de sus locos habitantes: la vida es sueño, como decía Calderón de la Barca, y la ciudad es el escenario ideal creado a su medida, el almacén de estos sueños:

... When you think how much room one night of dreams props would take up for one person in one city, and that city a mere pinprick on a map of the world, and when you start multiplying this space by the population of the world, and that space by the number of nights there have been since the apes took to chipping axes out of stone and losing their hair, you have some idea what I mean. I'm not the mathematical type: my head starts splitting when I get only as far as the number of dreams going on during one night in the State of Massachusetts. (1977:25-6)

También en este relato aparece la idea de ciudad como escenario: "... The electric lights in the four copper lamp bowls overhead flash on, and, almost magically, the room brightens, shutting the stormy sky off in the distance where it belongs, *harmless as a painted stage backdrop* ..." (1977:83)(énfasis mío).

La idea de que la ciudad es agresiva y puede ser peligrosa, idea claramente expuesta en *The Bell Jar*, se ve acompañada en esta recopilación de relatos por la idea de que la naturaleza entraña también peligros que el ser humano desconoce o menosprecia. La muerte acecha en lugares bucólicos, como los descritos en "The Fifty-Ninth Bear", donde la idea de *uncanny* descrita por Freud aparece claramente expuesta: lo familiar se vuelve de repente ajeno, desconocido y se rebela contra nosotros cuando menos lo esperamos; así, uno de los osos que merodean usualmente entre las tiendas de campaña buscando comida, y que no suelen atacar a los campistas, se enfrenta a Norton, protagonista masculino del relato y le mata.

La misma idea aparece en "Sunday at the Mintons" donde el mar se confabula con Elizabeth para vengarse de su hermano Henri, y también en *Johnny Panic*, donde la secretaria que mecanografía los sueños de los pacientes de la clínica incumple las normas y, llevada por su anhelo de conocer los sueños de todos los pacientes que han pasado por la clínica, se queda por la noche en el hospital para poder acceder a los libros que allí se compilan y almacenan. Sorprendida en tal ilegalidad, es llevada al sótano de la clínica donde los seguidores de la secta de Johnny Panic la acusan y castigan con terapia de electro-shocks. Es el precio por intentar saber más de la cuenta, por intentar acceder a la verdad última.

Ligada también a esta concepción de la naturaleza aparece la noción de fusión, de simbiosis de los personajes con el medio que les rodea, que ya hemos mencionado. La identidad de los personajes aparece descrita en toda su fragilidad y éstos aparecen a veces fusionados con los elementos que les rodean. A este respecto nos hemos remitido con anterioridad a los personajes de Elizabeth Minton o Emily Russo:

Her feet rose from the planking, settled, rose again, until she was bobbing upward, floating like a pale lavender mildweed

seed along the wind, over the waves and out to sea.
 And that was the last anyone saw of Elizabeth Minton ...
 her lavender dress blending with the purple of the distant
 clouds. (1977:165)

Miss Emily's eyes slide to this heap of flowers. *Something
 flickers there.* (1977:90) (énfasis mío)

Para concluir este análisis de los elementos paisajísticos en los relatos y ensayos de *Johnny Panic and the Bible of Dreams* debemos decir que resulta en cierta medida arriesgado sacar conclusiones de un volumen que contiene piezas de tan diversa índole y distinta cronología. No obstante, cabe afirmar, en términos generales, que el estilo de Plath va evolucionando hacia una ausencia de detalles paisajísticos y que éstos, por otro lado, van adquiriendo paulatinamente una naturaleza menos realista y más simbólica: así vemos relatos donde la naturaleza parece *simpaticizar* con los personajes protagonistas y transmitir sus sentimientos, emociones, deseos, etc. Ejemplos de esto los tenemos en historias como "Initiation", "Sunday at the Mintons", "Superman and Paula Brown's Snowsuit", etc.

Además, el tiempo atmosférico de cada relato es descrito a menudo en consonancia con los acontecimientos que éste narra y así, los eventos negativos o la muerte de los personajes suelen ocurrir en mitad de una tormenta, de un fuerte viento, y están asociados con la ausencia de luz, con las sombras, etc. Los relatos "The Daughters of Blossom Street", "Sunday at the Mintons" y "All the Dead Dears" ilustran en buena medida este punto.

Por último, cabe señalar que la ciudad apenas aparece elegida como marco de referencia de las historias y que, cuando lo es, como en el caso de *Johnny Panic*, el relato que da título a todo el volumen, aparece sólo como un telón de fondo, sin apenas rasgos definitorios y con un matiz evidente de irrealidad. Por su parte, la naturaleza descrita en algunos de los relatos contiene un carácter de imprevisibilidad que está estrechamente relacionado con el concepto freudiano de *uncanny* que hemos explicado y que es una característica muy definitoria de los escritos de Sylvia Plath y que se puede hacer extensiva al resto de su obra y en especial a su poesía.

NOTAS

- ¹ De "The Daughters of Blossom Street" (1977:90).
- ² Véase lo que Ted Hughes dice respecto de la cronología de las historias cortas recogidas en *Johnny Panic and the Bible of Dreams*, en su introducción a este libro (1977:17).
- ³ Esta sería una de las primeras publicaciones significativas de Plath, cuando sólo tenía 19 años y por la que recibiría la suma de 500 \$ otorgada al primer premio del concurso de relatos organizado por *Mademoiselle*. Véase Linda W. Wagner, *Sylvia Plath: A Biography* (1987:85).
- ⁴ Véase lo que dice Hughes al respecto (1977:11).
- ⁵ Para estudiar el tema de las omisiones, manipulaciones y destrucciones de la obra de Plath por parte de Hughes se pueden consultar, entre otros, el capítulo titulado "The Archive" del libro de Jacqueline Rose, *The Haunting of Sylvia Plath* (1991:65-113), y el libro de Janet Malcolm, *The Silent Woman*, sobre todo en sus primeras páginas (1994:3-12).
- ⁶ Para ver este proceso hacia la "abstracción" y la progresiva eliminación de detalles en la obra poética de Plath puede compararse su primer libro de poemas, *The Colossus and Other Poems* con su último libro escrito, *Ariel*, y también conviene leer lo que Jon Rosenblatt dice al respecto en su libro *Sylvia Plath: The Poetry of Initiation* (1979:91-3) donde, entre otras cosas, afirma: "The landscape thus appears as a mental construction of the poet rather than as an objectively perceived external scene" (1979:91).
- ⁷ Compárense, al respecto, relatos como "Initiation", escrito en 1952 y que empieza precisamente con una descripción del escenario: "The basement room was dark and warm, like the inside of a sealed jar, ..." (1977, 143), con otros escritos ya en los años 60 como "The Fifty-Ninth Bear", "Rose and Percy B" o "Charlie Pollard and the Beekeepers".
- ⁸ Véanse, a este respecto, relatos como "Superman and Paula Brown's New Snowsuit", donde una luna imposable presencia la impotencia de la protagonista, que ha sido culpada de una acción que no ha cometido: "The staircase to the second floor was dark, but I went down to the long hall to my room without turning on the light switch and shut the door. A small unripe moon was shafting squares of greenish light along the floor and the windowpanes were fringed

with frost. I threw myself fiercely down on my bed and lay there, dryeyed and burning” (1977:172). También, en “The Fifty-Ninth Bear” el protagonista muere en la completa oscuridad, como ya veremos: “The darkness fisted and struck. The light went out The moon went out in a cloud” (1977:111).

⁹Véase el libro que Nancy D. Hargrove dedica al estudio del paisaje en el escritor: *Landscape as Symbol in the poetry of T.S. Eliot* (1978).

¹⁰ Ya hemos citado, a este respecto, otro relato de *Johnny Panic* en el que oscuridad y muerte van asociados: “The Daughters of Blossom Street” (1960).

¹¹ En este particular me referiré a la traducción del alemán al inglés que de este ensayo realiza la editorial Penguin y que aparece compilado, junto a otros temas de arte y literatura, en el volumen 14 de una colección dedicada a Freud. En dicha traducción, *unheimlich* se traduce al inglés como *uncanny* y se sugieren, a su vez, traducciones al español del término como las arriba mencionadas: “sospechoso”, “de mal agüero”, “lúgubre” y “siniestro” (1990:342).

¹² Véase las interpretaciones sobre el elemento marino en la obra de Plath de Viórica Patêa, para quien representa la “nostalgia de los orígenes” o “unidad absoluta de los comienzos” (1989:165) con su poder mediador entre la vida y la muerte; Jon Rosenblatt, quien afirma que en “Ocean 1212-W” el mar es “both a nurturing and a terrifying ‘mother’ for her” (1979:24) e Ingrid Melander (1972:12).

OBRAS CITADAS

Applewhite, J. 1985. *Seas and Inland Journeys. Landscapes and Consciousness from Wordsworth to Roethke*. Athens: University of Georgia Press.

Arnold, M. 1979. *The Poems of Matthew Arnold* editado por K. Allot & M. Allott. London: Longman Group Limited.

Axelrod, S.G. 1988. “The Second Destruction of Sylvia Plath” en L. W. Martin, ed. *The Critical Heritage*. London & New York: Routledge. 313-319.

- 1990. *Sylvia Plath. The Wound and the Cure of Words*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press.
- Eliot, T.S. 1950. "Tradition and the Individual Talent" en *Selected Essays*. New York: Harcourt.
- 1987. *The Complete Poems and Plays*. London: Faber and Faber. (Primera publicación en 1969).
- Fitter, C. 1995. *Poetry, Space, Landscape. Toward a New Theory*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Freud, S. 1990. "The Uncanny". *The Penguin Freud Library*. London: Penguin Books. 14: 335-376.
- Hargrove, N.D. 1978. *Landscape as Symbol in the Poetry of T.S. Eliot*. Jackson: University Press of Mississippi.
- Hughes, T. 1977. "Introduction". *Johnny Panic and the Bible of Dreams and Other Prose Writings*. London: Faber and Faber Limited. 11-20.
- 1987. "Foreword" en T. Hughes & F. McCullough ed. *The Journals of Sylvia Plath*. New York: Ballantine Books. (Primera publicación en 1982). xiii-xv.
- Kazin, A. 1988. *A Writer's America. Landscape in Literature*. New York: Alfred A. Knopf.
- Koolhaas, R. 1994. *Delirious New York. A Retroactive Manifesto for Manhattan*. Rotterdam: 010 Publishers.
- Lorsch, S.E. 1983. *Where Nature Ends*. London & Toronto: Associated University Presses, Inc.
- Lucie-Smith, E. 1970. "Sea-Imagery in the Work of Sylvia Plath" en C. Newman ed. *The Art of Sylvia Plath*. Bloomington & London: Indiana University Press. 91-99.

- Machor, J.L. 1987. *Pastoral Cities. Urban Ideals and the Symbolic Landscape of America*. Wisconsin: The University of Wisconsin Press.
- Macpherson, P. 1991. *Reflecting on «The Bell Jar»*. New York: Routledge.
- Malcolm, J. 1993. «The Silent Woman». *The New Yorker* 23 & 30 Agosto: 84-159.
- 1994. *The Silent Woman: Sylvia Plath & Ted Hughes*. New York: Alfred A. Knopf.
- Mckibben, B. 1990. *The End of Nature*. London: Penguin.
- Melander, I. 1972. *The Poetry of Sylvia Plath: A Study of Themes*. Stockholm: Almqvist & Wiksell.
- Mulvey, C. 1983. *Anglo-American Landscapes. A Study of Nineteenth-Century Anglo-American Travel Literature*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Newman, C. ed. 1970. *The Art of Sylvia Plath. A Symposium*. Bloomington: Indiana University Press.
- Pâtea, V. 1989. *Entre el Mito y la Realidad: Aproximación a la Obra Poética de Sylvia Plath*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca.
- Picot, E. 1997. *Outcasts from Eden. Ideas of Landscape in British Poetry since 1945*. Liverpool: Liverpool University Press.
- Plath, S. 1962. *The Colossus and Other Poems*. New York: Alfred A. Knopf. (Primera publicación en 1957).
- 1965. *Ariel*. New York: Harper and Row, Publishers.

-
- 1970. "Ocean 1212-W" en C. Newman ed. *The Art of Sylvia Plath: A Symposium*. Bloomington & London: Indiana University Press. 266-272.
- 1971. *Crossing the Water*. New York: Harper & Row, Publishers.
- 1972. *Winter Trees*. New York: Harper & Row, Publishers.
- 1977. *Johnny Panic and the Bible of Dreams*. London: Faber & Faber Ltd.
- 1981. *The Collected Poems*. New York: Harper & Row, Publishers.
- 1987. *The Journals of Sylvia Plath*. New York: The Dial Press.
- 1988. *The Bell Jar*. New York: Bantam Books. (Primera publicación en 1971).
- 2000. *The Journals of Sylvia Plath (1950-62)* editado por K. V. Kukil. London: Faber & Faber.
- Porteous, J. D. 1990. *Landscapes of the Mind. Worlds of Sense and Metaphors*. Toronto: University of Toronto Press.
- Rose, J. 1991. *The Haunting of Sylvia Plath*. London: Virago.
- Rosenblatt, J. 1979. *Sylvia Plath: The Poetry of Initiation*. Chapel Hill: The University of Carolina Press.
- Scheerer, C. 1977. "The Deathly Paradise of Sylvia Plath". *Sylvia Plath: The Woman and the Work* editado por E. Butscher, 166-176. New York: Dodd, Mead & Company.
- Scheese, D. 1996. *Nature Writing. The Pastoral Impulse in America*. New York: Twayne Publishers.
- Stevenson, A. 1989. *Bitter Fame*. Boston: Houghton Mifflin Company.
- Tuan, Y.-F. 1979. *Landscapes of Fear*. New York: Pantheon.

Vidler, A. 1992. *The Architectural Uncanny. Essays in the Modern Unhomely*. Cambridge, Massachusetts: MIT Press.

Wagner-Martin, L. W. 1988. "The Journals of Sylvia Plath" en L. W. Wagner-Martin ed. *Sylvia Plath: The Critical Heritage*. London & New York: Routledge. 306-308.

— ed. 1984. *Critical Essays on Sylvia Plath*. Boston: G.K. Hall & Company.

— 1987. *Sylvia Plath: A Biography*. New York: St. Martin's Press.

— ed. 1988. *Sylvia Plath*. New York: Routledge.