

# LOS PAISAJES DE SYLVIA PLATH: CIUDAD VERSUS NATURALEZA EN *THE BELL JAR*

ANA MARÍA MARTÍN CASTILLEJOS  
*Universidad Politécnica de Madrid*

(Abstract)

Sylvia Plath was mainly a writer of natural landscapes. She lived close to natural environments most of her life and when she describes them in her personal and public writings she does it in a much more positive way than when she portrays urban settings. This article analyzes the way New York is described in *The Bell Jar*, the only novel we keep from Plath: an aggressive, inhuman and sinister place that constitutes an excellent example of what Sigmund Freud defines as “uncanny” or “unheimlich”. New York is in *The Bell Jar* a city where Esther Greenwood, the main character, does not feel comfortable but threatened. In fact, in such a setting Esther does not even think of herself as a minor character but as an element added to the urban chaos. This strong sensation worsens her already delicate mental state until she gradually falls into a severe depression. Also, the impression that the city is just a “poster”, an “improbable postcard” is repeated once and again in the novel and gives the place the same character of fantasy and unreality with which Rem Koolhaas defines Manhattan from an architectural point of view.

.....

Sylvia Plath no fue nunca una mujer que se sintiera a gusto en grandes urbes y éste es un sentimiento que queda reflejado claramente en su escritura, tanto en su poesía como en su obra en prosa, a la que aquí nos referiremos. Efectivamente, las escasas veces en que una ciudad aparece como escenario principal en su obra, como es el caso de su única novela *The Bell Jar* y algunos de sus relatos compilados en *Johnny Panic and the Bible of Dreams*, ésta aparece invariablemente como un mero decorado o telón de fondo en el que los protagonistas son incapaces de integrarse, o como un medio básicamente agresivo donde los personajes “sufren” los inconvenientes y violencia implícita del medio donde se encuentran. Por tanto, podríamos hacer valer para Plath las palabras que Samuel C. Chew, biógrafo de Swinburne, eligió para describir al poeta: “Swinburne was never a ‘city poet’” (Lorsch 52). Efectivamente, como Swinburne, Plath no fue nunca una poeta de ciudades sino de paisajes naturales. En realidad, ella siempre vivió en lugares donde la presencia de la naturaleza era muy tangible<sup>1</sup>.

---

1. Haciendo una enumeración bastante exhaustiva de los “paisajes” de la vida de Plath tendríamos que citar la casa de sus padres donde vivió hasta los diez años, en Johnson Avenue, Winthrop, Massachusetts; la casa de sus abuelos, también en Winthrop, a orillas del Atlántico; la casa en Elmwood Road, Wellesley, en el mismo estado americano, donde creció y pasó largas temporadas con su madre y hermano antes de marcharse a Cambridge, su primer destino al otro lado del Atlántico; Cabo Cod, donde estuvo unas semanas de campamento en 1945; una vez en Inglaterra, Londres durante unos días e, inmediatamente después, Cambridge, una pequeña ciudad donde la presencia del río Cam y las zonas boscosas que a menudo rodean los colegios mayores y escuelas, son la nota dominante. Tras

Ciudades como New York, donde Sylvia Plath pasó el mes de junio de 1953, becada por la revista *Mademoiselle* cuando aún era estudiante en Smith College, le parecían abiertamente inhóspitas y otras como Londres las necesitaba para relacionarse con el mundo literario pero, al final, fue allí donde se quitó la vida. Roma, Venecia, Munich, ... son ciudades a las que viajó con la expectación de una turista proveniente del Nuevo Continente pero que, como ella misma escribe en sus cartas, no eran ciudades donde le hubiera gustado vivir: "I could never live in London or New York or Madrid, or even Rome, ..." (*Letters Home* 268)<sup>2</sup>. París, ciudad que le fascinaba, es probablemente la única excepción. A este respecto, escribía a su madre el 25 de agosto de 1956 desde la capital francesa: "... Hope we [ella y su marido] can live here a year some day..., because of the continuous fine movies, plays, and art exhibits. I really love this city above any I've ever been in; it is dear and graceful and elegant and what one makes it. I could never live in London or New York or Madrid, or even Rome, but here, yes ..." (268).

En realidad, la idea básica que obtenemos de la ciudad de Nueva York en *The Bell Jar*, es la de un lugar donde una atmósfera cargada de malos presagios lo invade todo. Así, a pesar de que cuando Plath viaja a Nueva York con una beca de un mes en el verano de 1953 le escribe a su madre, entusiasmada: "From my window I look down into gardens, alleys, to the rumbling Third Avenue El, down to the UN, with a snatch of the East River in between buildings. ... I look down into a network of lights and the sound of car horns wafts up to me like the sweetest music. I love it" (115), en una carta sin fecha de ese mismo mes, Plath vuelve a escribir a Aurelia, con un estado de ánimo completamente diferente: "... and the shift to NYC has been so rapid that I can't think logically about who I am or where I am going. I have been very ecstatic, horribly depressed, shocked, elated, enlightened, and enervated ... I want to come home and vegetate in peace this coming weekend ..." (117).

No cabe duda de que la gran manzana no ha tenido efectos muy positivos sobre la escritora, quien se siente completamente perdida allí por lo que necesita marcharse, volver a casa, a un lugar concebido a escala humana donde pueda sentirse querida y saber bien quién ese.

---

Cambridge, el norte de Inglaterra, "the Beacon" en Henden Bridge, Yorkshire, donde vivían los padres de Ted Hughes, entonces su prometido. Después, Londres de nuevo, donde se casaron, y a continuación luna de miel en España: Madrid, Alicante y principalmente Benidorm, entonces sólo un pequeño pueblecito de pescadores. De vuelta a los Estados Unidos, una vez casada, Boston, donde ella ya había vivido como estudiante en Smith College y, en el verano de 1959, viaje a través de U.S.A visitando parques naturales como el de Yellowstone, en Montana; más tarde la colonia de artistas en Yaddo, Saratoga Springs, Nueva York, con la naturaleza explosiva del otoño en el norte de los EE.UU. En enero de 1960 Londres otra vez, donde la pareja pensó que "necesitaba" estar para poder relacionarse y convertirse ambos en escritores de éxito, pero, muy poco tiempo después, en septiembre de 1961, vuelta a la campiña inglesa, a Devon, a instancias de Plath, quien ya había convencido a su marido de que necesitaban una vida más tranquila y una casa más grande (Linda W. Wagner-Martin, 188).

2. Plath hace una enumeración de los lugares europeos en los que había vivido hasta la fecha en sus diarios. El 25 de febrero de 1957 escribía "... Now, I have lived in Cambridge, London & Yorkshire ... ; Paris, Nice & Munich; Venice & Rome; Madrid, Alicante, Benidorm. ..." (151).

Esta idea de la gran ciudad como lugar que aliena al individuo que vamos a estudiar más adelante en *The Bell Jar*, es también la misma que muchos otros escritores del siglo XX plasman en sus obras. En su libro *Pastoral Cities. Urban Ideals and the Symbolic Landscape of America*, James L. Machor afirma al respecto:

... we find primarily a vast despair that tends to deny any value to the ideal and the human experience in the city ... From T. S. Eliot and Nathanael West to Thomas Pynchon, Edward Albee, and Norman Mailer, the pervading image has been one in which an atmosphere of doom, like an apocalyptic nightmare, hangs over the modern city. Seldom, if ever, can we discover today the kind of complicated though balanced perspective of Hawthorne, Whitman, of Dreiser. (215)

En realidad, el simple hecho de que Sylvia Plath fuera americana nos puede ayudar a entender su predisposición a elegir espacios abiertos y habitat naturales en contraposición a zonas urbanas. A lo largo de la historia el pueblo americano ha desplegado una clara fascinación por la naturaleza y los espacios abiertos en general, y en siglos anteriores los historiadores han hablado incluso del “mito agrario”, el “ideal pastoral” y el “mito del jardín”, como conceptos enraizados en el espíritu del pueblo americano y que explican su identificación con la naturaleza y su oposición a los núcleos urbanos en general.

En cuanto a la escritora que nos ocupa, podemos decir en este punto que encontramos pocas descripciones paisajísticas en sus diarios a excepción de unos cuantos fragmentos que son, en realidad, ensayos en los que “practica” sus dotes descriptivas. Algunas veces los escribe pensando incluirlos en sus escritos literarios; así, describe París (*Journals* 578-59), Benidorm (261-64, 576-578) y Withens, la casa de las hermanas Brönte en Yorkshire (588-89). La ausencia general de descripciones paisajísticas en los diarios es lógica si consideramos la naturaleza intimista de los mismos, donde Plath no nos cuenta lo que ve a su alrededor sino, más bien, lo que le preocupa y lo que siente. Plath nos ofrece en sus diarios un mundo íntimamente ligado al pensamiento y las emociones, en absoluto cara al exterior.

También son muy escasas las observaciones paisajísticas que realiza en las cartas enviadas a Aurelia. En ellas se refiere exclusivamente a Londres, Cambridge y Yorkshire y, como excepción fuera de Inglaterra, Niza, lugares todos ellos donde la forma en que la naturaleza domina el paisaje que le rodea le fascina y conmueve. Así, el 25 de septiembre de 1955, recién llegada a Londres, escribe a su madre: “... The days are generally gray, with a misty light, and landscapes are green-leaved in silver mist, like Constable’s paintings” (182). Y sólo unos días después, ya en Cambridge, Plath vuelve a escribir a su madre en términos similares: “I don’t know how I can begin to tell you what it is like here in Cambridge! It is the most beautiful spot in the world, I think, and from my window ... I can see out into the Whitstead garden to trees where large black rooks (ravens) fly over quaint red-tiled rooftops with their chimney pots” (183). Y, por supuesto, no puede dejar de hacer mención de los jardines que parecen inundarlo todo: “I can’t describe how lovely it is. I walked through countless green college courts where the lawns are elegantly groomed ... formal gardens, King’s Chapel ... the Bridge of Sighs, the Backs, ... Best fun of all was the open marketplace in the square where fresh fruit, flowers, vegetables, books, clothes and antiques are sold side by side in open-air stalls ...” (183-84).

Plath se siente cómoda moviéndose sobre un escenario concebido a escala humana, como son los mercadillos al aire libre en Cambridge. Más adelante, las descripciones que hace en sus cartas sobre los paisajes que encuentra en York muestran de nuevo su fascinación por el paisaje de la zona. El 2 de septiembre escribe a Aurelia,

I wish you could see your daughter now, a veritable convert to the Brontë clan ... sitting upstairs in Ted's room, looking out of three huge windows over an incredible, wild, green landscape of bare hills, crisscrossed by innumerable black stone walls like a spider's web in which gray, woolly sheep graze, along with chickens and dappled brown-and-white cows... This is the most magnificent landscape ...

... Up here, it is like sitting on top of the world, ... I have never been so happy in my life; it is wild and lonely and a perfect place to work and read. *I am basically, I think, a nature-loving recluse.* Ted and I are at last "home" ... (268-69)

Efectivamente, Plath se siente como en casa en medio de los páramos de Yorkshire, en un territorio inhóspito, agreste y solitario donde se siente "a nature-loving recluse". No obstante, este mismo paisaje que tanto le impresiona y que deja clara impronta en su obra, lo siente también, en ocasiones, como una amenaza por su carácter de imprevisibilidad. Esta larga cita sobre la naturaleza del norte de Inglaterra no es sino una excepción en las cartas que Plath escribe a su madre, donde no suele incluir excesivos comentarios descriptivos. En Yorkshire se siente tan a gusto que ni siquiera echa de menos la presencia del mar, tan importante en su vida, desde siempre: "The weather up here this past week has been exquisite; it is the one place in the world where I don't miss the sea ... (318). Resulta muy significativo observar cómo todas las cartas que Plath escribe a su madre desde Yorkshire van encabezadas por descripciones paisajísticas mientras que cuando escribe desde otro lugar nunca suele ser así<sup>3</sup>.

No obstante, sería injusto hacer creer que sólo el paisaje inglés le fascina. Europa en general ejerce un poderoso magnetismo sobre la escritora. Así, por ejemplo, cuando Plath visita Francia en las vacaciones de Navidad del año 1955, el país es descrito con similar entusiasmo: "How can I describe the beauty of the country? Everything is so small, close, exquisite and fertile ..." (203).

A pesar de su fascinación por la belleza del paisaje europeo, y en particular del inglés, vamos a ver en la obra de Plath cómo éste alberga el mismo sentimiento de imprevisibilidad, de amenaza, que el paisaje americano, pues ninguno de los dos se libra de esa sensación de peligro insospechado, de siniestralidad, que hay detrás de un paisaje aparentemente apacible: este no es sino el sentimiento de "unheimlich" descrito por Sigmund Freud en su artículo *The Uncanny*, que puede despertarse en el alma del que lo contempla en cualquier momento, y al que nos referiremos a continuación en la única novela que conservamos de la escritora.

---

3. Véanse, a este respecto, las cartas escritas a Aurelia el 2 de Septiembre de 1956 (1992, 268-70), el 8 de junio de 1957 (1992, 315-17), el 17 de junio de 1957 (1992, 317-18) y, finalmente, el 24 de diciembre de 1960 (1992, 402-404).

Aunque el espíritu poético de Plath apreciaba la belleza de una naturaleza a veces inhóspita, es innegable que el duro clima de los lugares donde a veces vivió contribuyó, en ocasiones, a que su vida resultara más difícil, haciéndole vulnerable a frecuentes accesos de sinusitis y gripes que le obligaban a guardar cama. En realidad, tenemos que recordar aquí que se considera innegable que el hecho de que la escritora se trasladara a vivir a Londres, una gran ciudad, en uno de los inviernos más fríos del siglo, en el que muchas cafeterías se helaban y había problemas de suministro de agua caliente (experiencia que Plath padeció y que narra en "Snow Blitz", una de los relatos de *Johnny Panic*), fue un detonante más en la decisión final de la escritora de quitarse la vida.

### **THE BELL JAR : LA HOSTILIDAD DE LA GRAN CIUDAD**

Centrándonos a continuación en la obra en prosa "pública" de Plath podemos observar que la primera parte de *The Bell Jar*, novela ambientada en los años 50, transcurre también en otra gran ciudad, Nueva York, a donde Esther Greenwood, la protagonista de la misma, acude invitada junto a otras jóvenes escritoras por una revista de modas, *Ladies' Day*, tras ganar un concurso literario. Las premiadas obtienen becas para trabajar durante el mes de junio con todos los gastos pagados pero, lo que para muchas de las jóvenes representa la realización de un sueño, para Esther se va a convertir en una pesadilla: la ciudad le resulta desde el primer momento hostil y las experiencias que vive en ella van a ser el detonante de una profunda crisis que la llevará a ser internada en dos sanatorios psiquiátricos y sometida a terapia de electro-shocks. Esther bajará así al submundo, al mundo de las sombras, para poder ver de nuevo la luz, para volver de nuevo a la vida y tener opción a un nuevo comienzo. Como bien interpretan, entre otros, Viorica Pâtea (1989), Judith Kroll (1976) y Jon Roseblatt (1979), hay en toda la obra de Sylvia Plath una visión trascendente, mitológica, iniciática, que hace posible el renacimiento y la vuelta a la vida tras un período de crisis y renovación profundas. Hay una filosofía subyacente de que se puede bajar al Infierno y, como el Ave Fénix, salir de él resurgiendo de las propias cenizas.

El que Plath elija Nueva York como escenario de su novela no puede ser sólo una mera coincidencia. La ciudad encaja perfectamente en el momento vital por el que atraviesa la protagonista y es un gran espejo en el que ella ve retratado el universo que la rodea. Nueva York no es una ciudad proyectada a escala humana, es hostil, competitiva, cruel, inmisericorde. Desde el principio, Esther es advertida del peligro que entraña: "Don't let the wicked city get you down" (32) es el comentario de Jay Cee, editora de *Ladies' Day*, revista para la que Esther trabaja durante su estancia en Nueva York.

Hay dos aspectos de Nueva York que se deben de tener principalmente en cuenta: la hostilidad que la ciudad representa para el extranjero, para el que ni vive allí ni es un urbanita, y el carácter que Nueva York en general, y Manhattan en particular, tienen como universo ficticio, creado a modo de "país de las maravillas" para transportar al individuo a una nueva realidad. Como Rem Koolhaas explica en su libro, *Delirious New York*, el "Manhattanismo" consiste en "... to exist in a world totally fabricated by man, i. e., to live inside fantasy" (10). Y es así como Esther asegura que debería sentirse por haber sido invitada a la gran manzana:

I was supposed to be having the time of my life.

I was supposed to be the envy of thousands of other college girls just like me all over America ...

... A girl ... gets a scholarship to college and wins a prize here and a prize there and ends up steering New York like her own private car.

Only I wasn't steering anything, not even myself. I just bumped from my hotel to work and to parties and from parties to my hotel and back to work like a numb trolleybus ... (2)

Esther se encuentra perdida y sin rumbo en Nueva York. Desde su lúcida situación de espectadora, se da cuenta de que Manhattan es un escenario donde ella no encaja, al que no pertenece, y es que Manhattan, como bien explica Koolhaas, no es sino el resultado de una especulación mental: "The Grid is, above all, a conceptual speculation. In spite of its apparent neutrality, it implies an intellectual program for the island: in its indifference to ... what exists, it claims the superiority of mental construction over reality" (20). De ahí las continuas alusiones de Esther a la irrealidad de la ciudad, a la que ve como un póster: "... The city hung in my window, flat as a poster, glittering and blinking, but it might just as well not have been there at all, for all the good it did me" (16). Además, el hecho de que Manhattan esté situado en una isla le impide crecer, le constriñe: "Since Manhattan is finite and the number of its blocks forever fixed, the city cannot grow in any conventional manner" (21), explica Koolhaas. Esta es la misma sensación que Esther experimenta en la gran manzana: una sensación de inmovilidad y de falta de aire: "... I wavered out onto the pavement. The tropical, stale heat the sidewalks had been sucking up all day hit me in the face like a last insult. I didn't know where in the world I was" (14).

Resulta sumamente interesante observar cómo Koolhaas describe Manhattan como un organismo vivo, con su complejidad y su continuo ejercicio del proceso dialéctico de construcción-destrucción que le lleva a su permanente transformación: "creation and destruction irrevocably interlocked, endlessly reenacted" (15). Otra característica de Manhattan es la lucha interna, la competición permanente entre los edificios de la isla por lograr la máxima excelencia, la máxima altura, etc.: "... each new building of the mutant kind strives to be "a City within a City". This truculent ambition makes the Metropolis a collection of architectural city-states, all potentially at war with each other" (89). Esta lucha es, naturalmente, transferible a la lucha entre los ciudadanos por sobrevivir en esta "jungla de asfalto" y la complejidad urbanística y arquitectónica de Manhattan no es sino un símbolo de la complejidad de las relaciones entre sus habitantes.

En su descripción de Nueva York, Koolhaas llega a personificar tanto la isla que incluso habla de "architectural lobotomy" (101) definiéndola como: "the surgical severance of the connection between the frontal lobes and the rest of the brain to relieve some mental disorders by disconnecting thought processes from emotions. The architectural equivalent separates exterior and interior architecture. In this way the Monolith spares the outside world the agonies of the continuous changes raging inside it. It hides everyday life" (101). Así que llevar a cabo una lobotomía arquitectónica consiste en separar la arquitectura interior y la exterior de los edificios: lo que se observa desde fuera y lo que vemos dentro. En este punto podemos considerar que hay una clara identificación entre la gran ciudad y Esther, quien a continuación es sometida a tratamiento de electro-shocks para aliviar su estado depresivo. La lobotomía arquitectónica en Manhattan es la misma que la operada en

sus habitantes para obtener individuos “sanos”, capaces de separar su yo social, colectivo, de su yo privado, y ser individuos equilibrados.

Como ya hemos mencionado, Nueva York es descrita desde el principio como una ciudad de corazón negro (91), una ciudad impasible, cruel,

New York was bad enough. By nine in the morning the fake, country-wet freshness that somehow seeped in overnight evaporated like the tail end of a sweet dream. ... the hot streets wavered in the sun, the car tops sizzled and glittered, and the dry, cindery dust blew into my eyes and down my throat. (1)

El consejo de Jay Cee a Esther, advirtiéndola del peligro que entraña la gran ciudad, va a resultar premonitorio (32).

Este temor a que la ciudad “pueda” con el individuo es lo que lleva a Douglas Porteous a afirmar que, para muchos, “the city is a landscape of fear”<sup>4</sup>. Este es el mismo sentimiento que Malcolm Lowry expresa cuando acuña el término “deathscape” refiriéndose al desierto estético y ético que representa la ciudad, lugar donde el fallo de los valores humanos resulta evidente. Para Lowry, las ciudades son generadoras de desajustes mentales y símbolos del mal, y entre todas, es Nueva York la que representa el epitome de todos estos vicios y defectos. Como señala Douglas Porteous en su libro, *Landscapes of the Mind*, “To Lowry, New York was the epitome of what had already become ‘the drunken madly revolving world,’ later to reappear in Volcano, a place of arrivals, departures, and loss, of ‘drama and existential fury’ in which it is difficult ‘to get on the right side of one’s despair’” (186). Además, la ciudad no es estática: “... it is not merely placeless, unaesthetic, sensorily overloaded, inorganic, or metaphorically evil in a static way. The city, rather, is actively evil, a killer, a creator of ‘deathscapes.’ ... a killer of the soul” (187).

En Nueva York los transeúntes se sienten empujados, absurdos en sus debilidades y pequeños logros cotidianos: “... all the little successes I’d totted up so happily at college fizzle to nothing outside the slick marble and plate-glass fronts along Madison Avenue” (2). Nueva York es como una mujer poderosa que adormece los sentidos y maltrata, como una droga que atonta: “The tropical, stale heat the sidewalks had been sucking up all day hit me in the face like a last insult. I didn’t know where in the world I was” (14).

Este sentimiento de incomodidad, de malestar, de constatación de que ése no es el lugar al que uno pertenece, es también un sentimiento general de alienación que tiene que ver con la ansiedad del hombre moderno y que Sigmund Freud había definido en su ensayo *The Uncanny*. Anthony Vidler le cita al respecto diciendo:

For Freud, “unhomeliness” was more than a simple sense of not belonging; it was the fundamental propensity of the familiar to turn on its owners, suddenly to become defamiliarized, derealized, as if in a dream. ... “The Uncanny” seems to incorporate, albeit in an unstated form, many observations on the nature of anxiety and shock that he was unable to include in the more clinical studies of shell shock ... (7)

---

4. Véase también en este punto lo que opina Y.-F. Tuan en su libro, *Landscapes of Fear*.

Vidler aplica dicho concepto en el campo arquitectónico y afirma que se trata del sentimiento de desazón que experimentan los habitantes de grandes ciudades ante la anti-hospitalidad de las mega-urbes. Esa sensación, a la que él también se refiere como “unhomeliness”, es un sentimiento que tiene sus raíces en el siglo pasado y que no entiende de clases sociales:

Gradually generalized as a condition of modern anxiety, an alienation linked to its individual and poetic origins in romanticism, the uncanny finally became public in metropolis. As a sensation it was no longer easily confined to the bourgeois interior ...; it was seemingly as disrespectful of class boundaries as epidemics and plagues ...

... Its space (the space of the uncanny) was still an interior, but now the interior of the mind, one that knew no bounds in projection or introversion. Its symptoms included spatial fear, leading to paralysis of movement, and temporal fear, leading to historical amnesia. In each case, the uncanny arose, as Freud demonstrated, from the transformation of something that once seemed homely into something decidedly not so, from the *heimlich*, that is, into the *unheimlich*. (6)

Para Freud, lo que él define como “uncanny” no es un sentimiento nuevo o diferente sino un sentimiento familiar bien arraigado en la mente del individuo de la cual resulta alienado tras un proceso de represión. Se trata, por tanto, de un sentimiento que, tal como afirma Schelling, debía haber permanecido oculto y, sin embargo, ha salido a la luz pública (“The Uncanny” 345). Este sentimiento de no pertenencia, extrañeza y desposesión es también visible en la obra poética de Plath donde, en su descripción de paisajes o escenarios naturales, hay también una sensación de ansiedad, de “uncanny”, que a veces se manifiesta en un final no esperado o en la inclusión de elementos incontrolados que dan, sin aparente motivo, un dramático final al poema<sup>5</sup>.

Hemos visto, por tanto, cómo el sentimiento de “uncanny” se relaciona en parte con el surgimiento de grandes ciudades con población muy heterogénea y grandes espacios cerrados y abiertos donde el hombre pierde su propia escala y necesita nuevos puntos de referencia, de ahí “Baudelaire losing himself in the swarming boulevards” (Vidler 4).

En Nueva York Esther se siente alienada e impura. Son múltiples las referencias que la protagonista hace a tal sensación y al agua como elemento purificador, así, “the vodka looked clear and *pure as water*” (8) (énfasis mío). También menciona cómo necesita con frecuencia darse un baño de agua muy caliente como si de un ritual de purificación se tratase. La minuciosidad con que describe sus baños contrasta con la ausencia de detalles con que a menudo describe Nueva York, y la sensualidad con que describe los primeros, hasta hacerlos fácilmente vivenciables por el lector, no tiene nada que ver con la frialdad con que describe la gran ciudad, a la que desnuda de todo detalle: “The city hung in my

---

5. Véase, a este respecto el final de “Watercolor of Grantchester Meadows”: “... the students stroll or sit, / Hands laced, in a moony indolence of love— / Black-gowned, but unaware / How in such mild air / The owl shall stoop from his turret, the rat cry out” (*The Colossus* 41).



window, flat as a poster, glittering and blinking ..." (16), como en uno de esos posters de Nueva York de noche donde apenas se distinguen el perfil de sus edificios y las luces de la ciudad.

En contraste, como hemos mencionado, aquí tenemos la descripción de uno de sus baños:

I meditate in the bath. The water needs to be very hot, so hot you can barely stand putting your foot in it. Then you lower yourself, inch by inch, till the water's up to your neck.

I remember the ceiling over every bathtub I've stretched out in. I remember the texture of the ceilings and the cracks and the colors and the damp spots and the light fixtures. I remember the tubs, too: the antique griffin-legged tubs, and the modern coffin-shaped tubs, and the fancy pink marble tubs overlooking indoor lily ponds, and I remember the shapes and sizes of the water taps and the different sorts of soap holders.

I never feel so much myself as when I'm in a hot bath.

I lay in that tub on the seventeenth floor of this hotel for-women-only, high up over the jazz and push of New York, for near onto an hour, and I felt myself growing pure again. ... I guess I feel about a hot bath the way those religious people feel about holy water. (16-17)

Lo único real es su baño, no la ciudad. Esther espera, posiblemente, no sólo limpiarse por fuera sino también hacer desaparecer su malestar interno y obtener un paisaje mental más positivo, un paisaje donde, al menos, no se sienta empequeñecer hasta desaparecer. Pero Esther pronto comprobará que un baño no es suficiente. Sólo su bajada al submundo, al mundo de la oscuridad y la locura, le permitirá la purificación deseada.

Como la ciudad es un lugar que contamina, que hace que los individuos dejen de ser puros, Esther insiste en permanecer al margen, como un personaje fuera de escena que observa a los demás, "I liked looking on at other people in crucial situations. If there was a road accident or a street fight or a baby pickled in a laboratory jar for me to look at, I'd stop and look so hard I never forgot it" (11). Observa para aprender, dice, pero su pasividad indica, sin duda, mucho más. Se siente deprimida y paralizada (uno de los efectos, veíamos, de sentirse fuera de lugar en una gran ciudad, de sentirse como un pez fuera del agua) y esta actitud se ve muy claramente en las descripciones de sus citas con Doreen, su rubia amiga cuya vitalidad y chispa con los hombre admira, pero a la que acompaña como una mera comparsa. Las descripciones de las citas entre Doreen y Lenny Shepherd, el novio a quien acaba de conocer en Nueva York, lo dicen todo: "The two of them didn't even stop jitterbugging during the intervals. I felt myself shrinking to a small black dot against all those red and white rugs and that pine paneling. I felt like a hole in the ground" (14).

Como mencionaba anteriormente es en medio del paisaje urbano donde la parálisis de la protagonista se hace, sin duda, aún más evidente y donde la sufre también de manera particular al compararse con los demás.

A pesar de su actitud distanciada y distanciadora, Esther se contagia de los males de la ciudad, se contamina, y el resultado es que deja de ser pura y empieza a tener síntomas de tal contaminación. Así, el banquete organizado por la revista que la ha invitado a permanecer en "la gran manzana" durante un mes, resulta, en definitiva, muy peligroso:

muchos de los invitados resultan intoxicados y tienen que ser ingresados en el hospital, Esther incluida, lo cual parece tiene un significado simbólico: Nueva York, la gran manzana, la manzana tentadora pero peligrosa. Después de ella, como en el Paraíso de Adán y Eva, las cosas nunca volverán a ser como antes. Es este un momento clave en el libro pues será el detonante que haga a Esther darse cuenta de que las cosas no van bien.

Una vez en el hospital, Esther se recupera poco a poco de su envenenamiento físico, el de su cuerpo, pero no se recupera anímicamente: empieza a dar claras muestras de depresión y su identidad parece empezar a fragmentarse lentamente. Hay un momento en el que ella misma describe su vida así: como pura fragmentación: "I saw the years of my life spaced along a road in the form of telephone poles, threaded together by wires. I counted one, two, three . . . nineteen telephone poles, and then the wires dangled into space, and try as I would, I couldn't see a single pole beyond the nineteenth" (101).

En lo sucesivo, habrá una identificación aún más evidente entre su "paisaje interior" y el "paisaje exterior" que la rodea de forma que la fragmentación descrita en los escenarios no es sino reflejo de su propia fragmentación exterior. De esta manera, durante un viaje en tren describe así el paisaje que ve desde la ventana: "Like a colossal junkyard, the swaps and back lots of Connecticut flashed past, *one broken-down fragment bearing no relation to another*" (92). El paisaje es el espejo de su fragmentada identidad.

Más adelante, cuando su fragilidad mental se agudiza, Esther no quiere exponerse a la luz del sol, temerosa de que se haga pública; antes prefiere permanecer en las sombras, en las que encuentra un aliado, "I thought the most beautiful thing in the world must be shadow, the million moving shapes and cul-de-sacs of shadow" (120).

En muchas culturas diferentes la sombra es, tradicionalmente, una forma de representar el alma, el símbolo de la esencia espiritual del individuo. Las sombras desaparecen pero siempre retornan con el sol, como también el alma retorna al cuerpo. Según S.G. Axelrod, para Sylvia Plath la sombra representa (como en el caso que nos ocupa) la dolorosa supervivencia de aquel que está borde de la aniquilación (*Sylvia Plath: The Wound and the Cure of Words* 216). La sombra es el símbolo del ser a quien no se le ha permitido llegar a ser, aquel que ha sido derrotado y destruido: "Shadow betokens the imaginative self that might have been but was forbidden to be, the self that has been defeated and destroyed" (213).

Pero también la sombra representa lo que no puede aparecer en su espejo, el fantasma de la creatividad. Esta imagen de la sombra aparece también recurrentemente en la poesía de Plath<sup>6</sup>, que no trataremos aquí.

---

6. En "Tulips", por ejemplo, la protagonista, que yace en una cama de hospital, se ve a sí misma como "a cut-paper shadow," (*Ariel* 10) o en "Crossing the Water" otros individuos descritos como recortables atraviesan un paisaje de sombras (*Crossing the Water* 56). Ser una sombra significa no pertenecer al mundo real, es, por tanto, "peor" que ser un cuerpo sin alma, que aún incompleto puede pertenecer a la realidad. Ser una sombra consiste en ser un espíritu sin conexión con la vida. En la poesía de Plath, en muchas ocasiones las sombras están vinculadas a sentimientos de pérdida artística, como en "Elm" (*Ariel* 15) o afectiva, como en "Three Women" (*Winter Trees* 55). Hay también existencia de sombras en otros poemas como "Thalidomide", "The Jailer" y "Ariel", donde éstas están directamente relacionadas con la presencia de lo "uncanny", con el retorno de lo que estaba reprimido y se ha hecho presente (*Sylvia Plath. The Wound and the Cure of Words* 216).

Si bien, como decíamos anteriormente, hay una identificación clara entre el sentimiento de “uncanny” o “unheimlich” y la idea de ciudad (en este caso la de Nueva York), vemos que en *The Bell Jar*, Esther llega a ver cualquier escenario en el que se encuentra como una posible amenaza a su frágil identidad: de esta manera, también los paisajes naturales son descritos como hostiles e incluso amenazantes. Así, cuando antes de su viaje a Nueva York se va a esquiar a las Aridondacks con su novio, Buddy Willard, Esther se cae rompiéndose una pierna por dos partes, mientras el sol la mira impasible: “A dispassionate white sun shone at the summit of the sky. I wanted to hone myself on it till I grew saintly and thin and essential as the blade of a knife. (80)

Cuando algo malo ocurre, el mundo alrededor de Esther se envuelve en sombras: o el sol deja de brillar con intensidad o la luna desaparece, como en su encuentro con Marco, el misógino italiano a quien Doreen le presenta en la fiesta de un club de campo de Nueva York, “In the infinitesimal glow of the stars, the trees and flowers were strewing their cool odors. *There was no moon*” (88). Esther se siente acorralada y el escenario contribuye en gran medida a incrementar la sensación de hostilidad.

Terminada su estancia en Nueva York Esther vuelve a su casa en las afueras de Boston, esperando comenzar un curso de escritura en Harvard en el que no resulta aceptada. Es este un nuevo golpe a su debilitada moral del que no parece capaz de recuperarse: el último mazazo a su autoestima. Los síntomas de depresión son ahora más claros que nunca. Siente las miradas de todos los vecinos en su piel; se siente paralizada, incapaz de decidir qué hacer con su tiempo; no puede escribir y las noches en vela se suceden. Los síntomas de depresión son ahora más que evidentes:

The face in the mirror looked like a sick Indian.

...

I hadn't, at the last moment, felt like washing off the two diagonal lines of dried blood that marked my cheeks. ...

Of course, if I smiled or moved my face much, the blood would flake away in no time, so I kept my face immobile, and when I had to speak I spoke through my teeth, without disturbing my lips.

I didn't see why people should look at me. (92)

... I must be just about the only person who had stayed awake for a solid month without dropping dead of exhaustion. (128)

I sank back in the gray, plush seat and closed my eyes. The air of the bell jar wadded round me and I couldn't stir. (152)

Como su estado empeora es finalmente conducida a un hospital privado donde un tal Dr. Gordon le somete a una terapia a base de electro-shocks. El lugar es descrito en clave más o menos positiva, como indicando que Esther aún alberga esperanzas: “The yellow clapboard walls of the large house, with its encircling veranda, gleamed in the sun, but no people strolled on the green dome of the lawn” (115). Efectivamente, las sospechas de que el hospital es un lugar sólo aparentemente amigable se van confirmando poco a poco. Así, cuando Esther es finalmente conducida a la sala de electro-shocks, el lugar es descrito como una trampa, un sitio de donde resulta imposible escapar: “I saw that the windows in

that part were indeed barred, and that the room door and the closet door and the drawers of the bureau and everything that opened and shut was fitted with a keyhole so it could be locked up" (117).

La primera sesión de electro-shocks supone para Esther una terrible experiencia: "I wondered what terrible thing it was that I had done" (117-18). Esther contempla el tratamiento como un castigo impuesto. Ha comenzado su descenso al submundo, al mundo de las sombras, allí donde no brilla el sol y de donde es imposible huir. Como Perséfone, hija de Deméter y Zeus, y raptada por el dios de las tinieblas y el mundo de los muertos, tendrá que permanecer una temporada en el infierno antes de poder regresar de nuevo al mundo.

Después de la terapia su mente se concentra febrilmente en cómo quitarse de enmedio: piensa en cortarse las venas y compra una caja de cuchillas Gillette pero no se atreve a infringirse dolor: "my wrist looked so white and defenseless that I couldn't do it" (121). También piensa en ahorcarse, en pegarse un tiro, en ahogarse en el mar, pero ninguna de estas alternativas de suicidio le parece adecuada.

Se encuentra agotada e intenta hablar lo menos posible para que no se den cuenta de su estado, pues le aterra ser de nuevo sometida a terapia de electro-shocks. Esther ha empezado a actuar de forma extraña y de nuevo hay una simbiosis entre su escenario interior y el lugar donde se encuentra; así, a sus ojos: "A glassy haze rippled up from the fires in the frills and the heat on the road, and through the haze, as through a curtain of clear water, I could make out a smudgy skyline of gas tanks and factory stacks and derricks and bridges. It looked one hell of a mess" (127). Parece la descripción de su propio caos mental. El escenario es ahora, más que nunca, un mero telón de fondo de color negro: "The whole landscape—beach and headland and sea and rock—quavered in front of my eyes like a stage backcloth" (128). Todo lo que sucede es mentira y pronto se encenderán las luces dejando ver que lo que está viviendo es una farsa. Cal, uno de los amigos con los que está en la playa, se ha convertido en un gusano: "... Against the khaki-colored sand and the green shore wavelets, his body was bisected for a moment, like a white worm. Then it crawled completely out of the green and onto the khaki and lost itself among dozens and dozens of other worms ..." (131). En su distorsión de la realidad Esther elabora metamorfosis: Cal se convierte en gusano y la roca hacia la que Esther nada se burla de ella, alejándose en el horizonte, pese a sus esfuerzos: "The gray rock mocked me, bobbing on the water easy as a lifebuoy. I knew when I was beaten. I turned back" (131).

También las flores adquieren movimientos propiamente humanos: "The flowers nodded like bright, knowledgeable children as I trundled them down the hall" (132). La naturaleza cobra vida. Es este un proceso similar al que tiene lugar en la poesía que Plath escribe por estas fechas<sup>7</sup>, donde hay una identificación entre su propio estado anímico y el escenario en el que está y una fusión con el escenario natural que le rodea, donde todo parece cobrar vida.

---

7. Sus poemas "Tulips", "Blackberrying", "Sleep in the Mojave Desert", etc., son buen ejemplo de esta plasmación de su psique o paisaje mental en el paisaje exterior y de cómo la naturaleza cobra vida alrededor, de forma que hay una identificación entre ella misma y objetos considerados inertes tradicionalmente.

Su equilibrio mental está ahora a punto de quebrarse, y entonces, por primera vez en su vida, decide visitar la tumba de su padre. El lugar es desolador y una lluvia incesante parece acompañar su estado de ánimo: “A fine drizzle started drifting down from the gray sky, and I grew very depressed” (136). El escenario y el tiempo atmosférico se confabulan para hacerla sentir miserable: “Low, shaggy clouds scudded over that part of the horizon where the sea lay, ... A clammy dampness sank through to my skin” (136).

Acto seguido, lleva a cabo su intento más serio de suicidio: le roba a su madre un bote de pastillas y se esconde en el sótano de su casa. Una vez allí empieza a ingerirlas hasta que cae desmayada, pero es rescatada del lugar aún con vida. Esther describe lo que piensa que es su muerte con imágenes marinas: “The silence drew off, baring the pebbles and shells and all the tatty wreckage of my life. Then, at the rim of vision, it gathered itself, and in one sweeping tide, rushed me to sleep” (138). El escenario de su suicidio es descrito con calidez: el mar siempre ha representado para ella un lugar cálido, de acogida. Esther se acurruca en el sótano de su casa como si del seno materno se tratara. Sylvia Plath (que no es sino Esther Greenwood en realidad) adoraba el mar. Para ella era un lugar estrechamente vinculado con sus memorias de niñez, un lugar al que ella sentía pertenecer. Ingrid Melander en su libro, *The Poetry of Sylvia Plath: A Study of Themes*, explica claramente la importancia que este elemento tenía para la escritora:

Yet, the main reason for Sylvia Plath's fondness of her grandmother appears to have been even deeper: the grandmother was, in an almost mystical way, closely connected with the sea. When calling her grandmother, the child thought of the telephone number “Ocean 1212-W” as “... half expecting the black earpiece to give me back, like a conch, the susurrous [sic] of the sea out there as well as my grandmother's Hello” (269). ... She describes how, as a baby, she crawled straight towards the sea and was rescued by her mother from an approaching wave at the last moment (266), and later we are told: “When I was not walking alongside the sea I was on it, or in it” (270)<sup>8</sup>

Después de un intento de suicidio casi exitoso, Esther es conducida a otro sanatorio psiquiátrico privado gracias a Philomena Guinea, una afamada novelista que se interesa por su caso y está dispuesta a pagar un hospital privado de prestigio a una joven aspirante a escritora.

De camino al hospital, la descripción del paisaje es, de nuevo, agradable en apariencia, como si de ella misma se tratase: un serio intento de suicidio pero todo normal en apariencia: “Water, sails, blue sky and suspended gulls flashed by like an improbable postcard, and we were across” (152). De nuevo vemos aquí la idea de escenario: se siente

---

8. Estos comentarios de Sylvia Plath se refieren a su contribución para una serie de la BBC titulada “The Writer and His Background”, publicada poco después de su muerte en versión abreviada en el *Listener* del 29 de agosto de 1963: 312-313. Los números de página de su “Ocean 1212-W” se refieren a la versión publicada en *The Art of Sylvia Plath. A Symposium*, Ed. Charles Newman. London: 1970.

como uno de esos personajes sobrepuestos en un montaje fotográfico con un fondo al que no pertenece. Sensación de exclusión, de no pertenencia.

El nuevo hospital le recuerda al anterior: parece un club social, un lugar plácido con pistas de golf y jardines. Es como una de esas postales que se envían a los amigos desde el extranjero y que a veces son manipuladas para que las puestas de sol parezcan perfectas o la hierba del césped impoluta. Algo que parece pero que no es. Belleza en apariencia, forzada: "There were no bars on the windows that I could see, and no wild or disquieting noises. Sunlight measured itself out in regular oblongs on the shabby, but red carpets, and a whiff of fresh-cut grass sweetened the air" (115).

En este segundo hospital psiquiátrico Esther se encuentra con Joan, con quien había coincidido en sus estudios. Joan, que es lesbiana, le hace insinuaciones a Esther, quien la rechaza. Observándola, Esther se da cuenta de que para ella Joan es una chica aparentemente normal aunque muy distinta de sí misma. El hecho de compartir una experiencia tan traumática como un intento de suicidio y de haber sido ambas internadas en un sanatorio psiquiátrico hace nacer un fuerte sentimiento de camaradería entre ambas. Por eso, cuando, una tarde, Esther se entera de que Joan se ha internado en el bosque y se ha ahorcado en un árbol, no puede dar crédito a sus oídos.

Inmediatamente después de la muerte de Joan cae una gran nevada, una inmensa nevada que paraliza toda actividad. En el libro se explica cómo el coche de Buddy Willard ha quedado semi-enterrado por la nieve y también cómo han tenido que hacer pasillos con palas para poder entrar y salir del sanatorio, caminos-trinchera que llegan por la cintura a los que caminan en su interior. Una de esas nevadas, dice Esther, que dejan los calendarios en blanco. Una nevada que marca un punto y aparte: "A fresh fall of snow blanketed the asylum grounds—not a Christmas sprinkle, but a man-high January deluge, the sort that snuffs out schools and offices and churches ..." (193).

Es este un momento crucial para Esther, quien ahora inicia su subida desde el submundo. La nieve blanca cubriéndolo todo es un símbolo de purificación y de renacimiento, de nuevo comienzo. Su madre quiere que olvide lo sucedido, que lo considere un mal sueño, una especie de pesadilla, pero ella sabe que nunca podrá olvidar: "We'll take up where we left off, Esther," she had said, with her sweet, martyr's smile. "We'll act as if all this were a bad dream" (193). Pero todo lo que ha ocurrido le ha llevado a ser quien es ahora. Todo lo que ha ocurrido forma parte ya de su paisaje mental actual, de lo ya imborrable: "A bad dream. I remembered everything. ... the cadavers and Doreen and the story of the fig tree and Marco's diamond and ... Maybe forgetfulness, like a kind of snow, should numb and cover them. *But they were part of me. They were my landscape*" (194).

La nieve purifica todo lo que toca, también a Esther, quien siente que, por fin, la campana de cristal se ha elevado y es capaz de respirar aire limpio y puro una vez más. Todo parece nuevo y el sol contribuye a dar un brillo especial a cuanto le rodea: "The sun, emerged from its gray shrouds of clouds, shone with a summer brilliance on the untouched slopes" (195).

La nieve en la novela es símbolo de purificación y de nuevo comienzo. Aparece siempre asociada con el brillo del sol y con una nueva oportunidad para Esther: la nieve brilla y las sombras que durante todo el tiempo han atenazado a Esther desaparecen dentro de la tumba de Joan:

The shadows of the massed black pines were lavender in that *bright light*, and I walked with Valerie awhile, down the familiar labyrinth of shoveled asylum paths. (196)

There would be a black, six-foot-deep gap hacked in the hard ground. That shadow would marry this shadow, and the peculiar, yellowish soil of our locality seal the wound in the whiteness, and yet another snowfall erase the traces of newness in Joan's grave. (198)

Podríamos pensar también que, junto al cuerpo de Joan queda también enterrada la vieja identidad de Esther, la suicida, la que no es capaz de separar su propia realidad de la exterior, la desajustada socialmente, la que se siente un recortable sobre un mero telón de fondo.

Sólo cuando las sombras desaparecen, Esther es capaz de reafirmar su identidad: "I am, I am, I am" (199). Su salida del sanatorio psiquiátrico marca el reinicio de su vida y por eso se viste de forma especial, como una novia, para la ocasión: "... My stocking seams were straight, my black shoes cracked, but polished, and my red wool suit flamboyant as my plans. Something old, something new. . . But I wasn't getting married. ..." (199). Un vestido rojo, como sus planes, rojo como la intensidad de la vida que quiere que la espere.

Para concluir debemos añadir que Plath vislumbra un elemento de siniestralidad, de inquietud y extrañeza tanto en los paisajes naturales como en los urbanos que aparecen en su obra, pero en estos últimos la agresividad del medio hacia el individuo es más manifiesta, es más abiertamente hostil, y tal sentimiento hace que el ser humano se vea a sí mismo como un personaje dentro de un decorado en el que no puede integrarse. La escala de la ciudad, y Manhattan es el epitome, es distinta a la escala humana, a la que el individuo necesita para sentirse cómodo en su medio. En *The Bell Jar* la protagonista es una joven hipersensible que interioriza la hostilidad del ambiente, lo que acaba teniendo graves consecuencias pues no es sino el detonante que quebranta su ya delicado equilibrio psíquico.

## BIBLIOGRAFÍA

- Axelrod, Steven Gould. *Sylvia Plath. The Wound and the Cure of Words*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1990.
- Freud, Sigmund. "The Uncanny". *Art and Literature. The Penguin Freud Library*, vol. 14. London: Penguin Books, 1990.
- Koolhas, Rem. *Delirious New York. A Retroactive Manifesto for Manhattan*. Rotterdam: 010 Publishers, 1994.
- Kroll, Judith. *Chapters in a Mythology: The Poetry of Sylvia Plath*. New York: Harper & Row Publishers, 1976.
- Lorsch, Susan E. *Where Nature Ends*. London and Toronto: Associated University Presses Inc., 1983

- Machor, James L. *Pastoral Cities. Urban Ideals and the Symbolic Landscape of America*. Wisconsin: University of Wisconsin Press, 1987.
- Melander, Ingrid. *The Poetry of Sylvia Plath: A Study of Themes*. Stockholm: Almqvist & Wiksell, 1972.
- Mulvey, Christopher. *Anglo-American Landscapes. A Study of Nineteenth-Century Anglo-American Travel Literature*. Cambridge: Cambridge University Press, 1983.
- Newman, Charles, ed. *The Art of Sylvia Plath. A Symposium*. Bloomington: Indiana University Press, 1972.
- Pâtea, Viorica. *Entre el Mito y la Realidad: Aproximación a la Obra Poética de Sylvia Plath*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 1989.
- Plath, Sylvia. *The Colossus and Other Poems*. New York: Alfred A. Knopf, 1962.
- Plath, Sylvia. *Ariel*. New York: Harper and Row Publishers, 1965.
- Plath, Sylvia. "Ocean 1212-W". *The Art of Sylvia Plath: A Symposium*. Ed. Charles Newman. Bloomington and London: Indiana University Press, 1970.
- Plath, Sylvia. *Crossing the Water*. New York: Harper & Row Publishers, 1971.
- Plath, Sylvia. *Winter Trees*. New York: Harper & Row Publishers, 1972.
- Plath, Sylvia. *Johnny Panic and the Bible of Dreams*. London: Faber & Faber Ltd., 1977.
- Plath, Sylvia. *The Bell Jar*. New York: Bantam Books, 1988.
- Plath, Sylvia. *Letters Home*. New York: Harper & Row Publishers, 1992.
- Plath, Sylvia. *The Journals of Sylvia Plath (1950-62)*. Ed. Karen V. Kukil. London: Faber & Faber, 2000.
- Porteous, J. Douglas. *Landscapes of the Mind. Worlds of Sense and Metaphors*. Toronto: University of Toronto Press, 1990.
- Vidler, Anthony. *The Architectural Uncanny. Essays in the Modern Unhomely*. Cambridge, Massachusetts: MIT Press, 1992.
- Wagner-Martin, Linda W. *Sylvia Plath: A Biography*. New York: St. Martin's Press, 1987.
- Wagner-Martin, Linda W., ed. *Sylvia Plath*. New York: Routledge, 1988.