

POÉTICA DE LA PIEL: LA OBRA DE SYLVIA PLATH A LA LUZ DE LAS PROPUESTAS DE DIDIER ANZIEU Y HÉLÈNE CIXOUS

POETICS OF SKIN: THE LITERARY WORK OF SYLVIA PLATH IN THE LIGHT OF DIDIER
ANZIEU'S AND HÉLÈNE CIXOUS'S CONTRIBUTIONS

Ioana GRUIA

Universidad de Granada

ioanagru@ugr.es

Resumen: El presente artículo analiza un núcleo clave de significación en la obra poética de Sylvia Plath, la piel, a la luz de las propuestas de Didier Anzieu y Hélène Cixous: el "Yo-piel", "pensar la piel", la meditación sobre la cicatriz y la noción de "escritura femenina", completadas por otras reflexiones contemporáneas sobre la piel, la superficie, la herida y la vulnerabilidad. El objetivo es formular la existencia de una "poética de la piel" en la obra de Plath con la ayuda del mapa conceptual literario, psicoanalítico y filosófico de los autores mencionados.

Palabras clave: Sylvia Plath. Anzieu. Cixous. Piel. Poética.

Abstract: This paper analyses the skin, a key core of signification in the poetic work of Sylvia Plath, in the light of the proposals of Didier Anzieu and Hélène Cixous: the "skin-ego", "thinking the skin", the reflection on the scar and the notion of "women's writing", completed by other contemporary reflections on skin, surface, wound and vulnerability. The objective is to formulate the existence of a "poetics of skin" in the work of the American writer with the mediation of the literary, psychoanalytical and philosophical conceptual map of the aforementioned authors.

Key Words: Sylvia Plath. Anzieu. Cixous. Skin. Poetics.

1. PENSAR LA PIEL

Desde que Valéry escribiera sus célebres palabras “Lo más profundo que hay en el hombre es la piel” (1988: 40), la piel se ha convertido en objeto privilegiado de reflexión del imaginario literario, filosófico y psicoanalítico. Analizando la afirmación del autor del *Cementerio marino*, Deleuze explica el estatus fundamental de la piel –y de la superficie en general– como intersección de lugares físicos y categorías filosóficas y como lugar de sentido (1969: 126). En 1974 el psicoanalista francés Didier Anzieu formula en un artículo de la *Nouvelle Revue de Psychanalyse* la noción de “Yo-piel”, a la que dedica en 1985 un amplio estudio, titulado, como el primer texto, *Le Moi-peau*. El “Yo-piel”, que hace referencia a la primera infancia y al vínculo inaugural y decisivo entre el bebé y la madre, tiene un carácter metafórico y fantasmático (Anzieu, [1985] 1987: 26, 28), ligado al deseo y el pensamiento, y es inseparable de la relación tanto con el propio cuerpo como con el cuerpo materno. “Mi idea del Yo-piel es, intencionalmente, antes que un concepto, una vasta metáfora” (Anzieu, 1987: 18), afirma el psicoanalista francés, que define así la noción: “Con el término de Yo-piel designo una figuración de la que el niño se sirve, en las fases precoces de su desarrollo, para representarse a sí mismo como Yo que contiene los contenidos psíquicos a partir de su experiencia de superficie del cuerpo” (1987 : 50-51). Al preguntarse “¿y si el pensamiento fuera un asunto tanto de piel como de cerebro?” (1987 : 21), Anzieu avanza la vinculación, fundamental en Cixous, entre el pensar y la piel. Como a través de la piel el yo aprende a establecer barreras protectoras con el mundo circundante y a filtrar los intercambios con éste (1987: 51)¹, concluye Anzieu que “el Yo-piel proporciona la posibilidad del pensamiento” (1987 : 51).

Anzieu menciona específicamente a Sylvia Plath en su estudio (1987:30-31), aludiendo a un artículo de Biven (1982), que repasa las reflexiones del psicoanálisis sobre la cuestión de la piel y menciona la importancia de este tema en la obra de Plath. Al resumir algunas líneas del texto de Biven (que se adaptan particularmente al caso trágico de la poeta americana), el psicoanalista afirma: “La piel proporciona un núcleo fantasmático a los pacientes que han sufrido privaciones precoces. Por ejemplo, pueden buscar el suicidio como restablecimiento de una envoltura común con el objeto del amor” (1987: 30).

También la reflexión contemporánea sobre la vulnerabilidad, las vidas precarias y la violencia, a través de las aportaciones de Butler (2004) y, sobre todo, Cavarero (2014), incide en la relación con la piel: “Derivada del latín «vulnus», herida, la vulnerabilidad es definitivamente una cuestión de piel” (Cavarero, 2014: 25). De esta manera la piel se configura como superficie investida con una doble dimensión (aparte de la corporal, por supuesto), metafórica y política.

1 De ahí que en los estados depresivos –Anzieu pone precisamente el ejemplo literario de Sylvia Plath– las personas se sientan sin piel, en consecuencia sin defensa ante las agresiones del exterior.

Y es precisamente el potencial poético y político de la piel lo que Hélène Cixous –para quien el cuerpo es inseparable de la escritura, como demuestran tanto su afirmación (reiterada numerosas veces de distintas formas) de que “no escribimos sin cuerpo” (Cixous, en Segarra, 2010: 45), como su célebre noción de “escritura femenina”, formulada en “La risa de la Medusa” (1975)– reivindica en la *Hyperrêve*, donde plantea la existencia de una “piel del pensamiento” y la necesidad de “pensar la piel” desde un enfoque multidisciplinar: “Politiquement, poétiquement, écologiquement, médicalement, philosophiquement, penser la peau. La peau de la pensée” (2006: 41). *Hyperrêve*, libro de marcado carácter híbrido y autobiográfico (como gran parte de la producción de Cixous), está centrado en la piel materna, en su deterioro y su gran potencial simbólico de metáfora del siglo. La piel se transforma, dentro de una personalísima visión, en verdadero objeto de reflexión y en superficie de cruce entre la historia personal y la historia colectiva. La importancia de la piel es tal en *Hyperrêve*, que adquiere de hecho categoría de personaje.

2. LA PIEL EN LA POESÍA DE SYLVIA PLATH: ANÁLISIS A LA LUZ DEL PENSAMIENTO CONTEMPORÁNEO SOBRE LA PIEL Y LA CICATRIZ

2.1. LA PIEL: HERIDA Y CICATRIZ

La lectura de los poemas y los diarios de Sylvia Plath² indica sin lugar a dudas que la piel, vinculada tanto a la herida interior como a la superficie propiamente dicha, es un núcleo de significación fundamental para la autora americana a nivel literario y vital. Hay numerosas referencias a la piel y a distintas sensaciones de dolor, físicas y psíquicas, en sus *Diarios*. Los pensamientos sobre la piel desencadenan también la conciencia del doble y, de hecho, de los dobles alojados en el propio cuerpo³: “My voice halted, my skin felt the pounds and the pressure of other I’s on every inch, wrickled, puckered, sank in on itself” (2000)⁴, apunta el 4 de enero de 1958.

2 Este artículo no examina la obra narrativa de Plath, donde la piel desempeña igualmente un papel fundamental (ver Biven, 1982: 216-220 y Benthien, 2002: 122-126).

3 Tema importante para Plath, que dedicó en 1954 su trabajo de graduación en Smith College a la figura del doble en Dostoievski. El estudio, titulado *The Magic Mirror: A Study of the Double in Two Dostoevsky’s Novels* se publicó en 1989.

4 “Mi voz detenida, mi piel, con el infinito peso de los kilos, la presión de otras identidades sobre cada centímetro, se sentía arrugada, plegada, hundida sobre sí misma” (Plath, 1996: 260). Como los *Diarios* de Plath se han consultado en una edición electrónica cuyas páginas no iban numeradas, todas las citas de esta referencia no mencionan la página.

Biven observa en la autora americana “the use of skin as a physiological entity and as a psychological construct in a powerful symbolic order” (1982: 214), subrayando también su adscripción al ámbito de la negatividad: “Skin for Plath is without question a highly libidinized and aggressivized organ” (1982: 214). Benthien señala igualmente que “the skin descriptions in the poetry and prose of Sylvia Plath are interesting for their strategies of enigmatization and their gestures of defense and aggressiveness” (2002: 121). La hipótesis de Biven “is the probability of early somatic disturbances in her life, particularly concerning the body surface, ultimately leading to a preoccupation with skin which found expressive order in her poetry and other writings” (1982: 220).

En la obra de Plath se puede hablar de una verdadera poética de la piel⁵, siempre asociada al ámbito de la herida, la fisura, el desgarro y la cicatriz, y a una muy compleja meditación sobre lo femenino en tanto que nudo permanente de tensiones entre la maternidad, la fertilidad reproductiva y la fertilidad literaria, el terror al dolor y a la mutilación corporal (una obsesión para Plath⁶, como muestran tanto sus diarios que algunos de sus poemas) y el miedo a la esterilidad creativa. Benthien afirma que “in Plath’s autobiographical writings, the image of the wound and scar plays an important role, along with this perception of her own skin as either an impenetrable wall or a highly fragile protective layer” (2002: 121). Además, la piel representa, igual que en *Hyperrêve* de Cixous, el lugar de intersección entre la historia personal y la historia colectiva. Un ejemplo muy representativo en este sentido es “Lady Lazarus”, donde se evoca a través de la piel el Holocausto. La reflexión sobre todas estas cuestiones puede ser completada por las aportaciones de los estudios sobre el trauma, muy pertinentes en el caso de una obra como la de Plath⁷, muchas veces calificada de “confesional”⁸ (sobre todo por la crítica

5 La expresión “poetics of skin” aparece en Segre (2002).

6 Debido tal vez también a la amputación de una pierna que sufrió por complicaciones de la diabetes su padre, muerto cuando Sylvia tenía ocho años.

7 Sobre el análisis de la poesía de Plath desde la perspectiva de los *trauma studies*, ver por ejemplo Keniston (2007) y Goodspeed-Chadwick (2012).

8 Sin embargo, no podemos perder de vista que la plasmación poética de las experiencias vitales no es nunca, en el caso de un gran talento como el de Plath, puramente especular. A partir de los años setenta la crítica de la escritora americana se va alejando de la perspectiva “confesional”, aunque se apunte esta dimensión (Egeland, 2013: 26) en su obra. La propia Plath, en una entrevista con Peter Orr de 1962, después de afirmar: “I think my poems immediately come out of the sensuous and emotional experiences I have”, matiza: «I must say I cannot sympathize with these cries from the heart that are informed by nothing except a needle or a knife or whatever it is. I believe that one should be able to manipulate these experiences with an informed and intelligent mind. I think that personal experience shouldn’t be a kind of shut box and mirror-looking narcissistic experience. I believe it should be generally relevant, to such things as Hiroshima and Dachau, and so on» (Plath, en Orr, 1966: 169). Las matizaciones de Plath pueden vincularse de alguna manera con la teoría de la “impersonalidad” de Eliot (1991: 17), en las antípodas del enfoque “confesional”. Ver al respecto Patea (1989: 73).

de los años sesenta) y marcada por una complejísima elaboración poética de algunos traumas vitales (la muerte temprana de su padre, su intento de suicidio, sus severas depresiones, incluso la relación ambivalente con su madre y la experiencia del desajuste entre el anhelo de creatividad y las expectativas tradicionales de la sociedad con respecto al papel de la mujer) y, a nivel de "postmemoria" (Hirsch, 2001, 2008), por la obsesión con el trauma colectivo del Holocausto. Mi hipótesis, apoyada en el análisis de los poemas de Plath donde aparecen la piel, la herida y la cicatriz, es que la construcción del trauma en la obra de la autora norteamericana se lleva a cabo a través de una compleja elaboración de la piel: a nivel poético la piel se presenta como vehículo y *superficie profunda* de inscripción del trauma. El mismo proceso se observa a nivel vital, ya que la lectura de sus *Diarios* ofrece varias referencias a la piel en relación a distintas experiencias dolorosas desde un punto de vista físico y psíquico. Si el trauma tiene que ver, en palabras de Cathy Caruth, con "the enigma of the otherness of a human voice that cries out from the wound" (1996: 3), el "grito" que menciona Caruth, "the crying wound" (1996: 8), se construye poéticamente en Plath a través de la piel. Esa idea es asimismo central en *Hyperrêve*: "Si je lui disais que ses crevasses et ses vésicules parlent, d'ailleurs toutes les ouvertures des corps ont toujours parlé depuis la nuit des temps, pas seulement les plaies des princes assassinés dans les tragedies grecques ou shakespearriennes, que tout ce qui l'ouvre parle" (Cixous, 2006: 41). También encontramos en *Hyperrêve* la plasmación de la piel como *superficie profunda*, de resonancias a la vez corporales e históricas, desde la "Prière d'insérer" que abre el libro y comienza muy significativamente como el preámbulo de las *Confesiones* de Rousseau (que a su vez toma la cita del poeta latino Persio): *Intus et in cute* ("interiormente y bajo la piel"). El texto de Cixous asocia asimismo la piel materna a una permanente sensación de pérdida, ya que una frase que se repite varias veces y acompaña las reflexiones sobre la piel es "On peut toujours perdre plus".

Para comprender la importancia de la cicatriz en la obra de Plath, pueden resultar iluminadoras las reflexiones que la misma Cixous desarrolla en *Manhattan. Lettres de la préhistoire* sobre la cicatriz y los "dominios cicatriciales":

La Cicatrice : The Scar. Thème d'une richesse signifiante extraordinaire, à tous les niveaux et sous tous les aspects, tant langagier, effets de langue dans l'idiome américain (Scar, Star) tant littéral que métaphorique que psychanalytique : trauma, trace d'une blessure, tissu fibreux visible ou invisible qui remplace réellement ou allégoriquement une perte de substance qui donc n'est pas perdue mais suppléée, bourrelet mnésique ; tant au niveau philosophique trace, greffe, graphe, marque ; qu'au niveau géologique, géographique, géopolitique : il faudrait citer aussi bien le sillon que la frontière, tous les tracés matériels, symboliques, immatériels, évoquer le vestige et

la ruine, tous les discours sur les ruines dans la culture occidentale [...] Innombrables sont les domaines cicatriciels (2002: 189).

La cicatriz abarca así una multiplicidad de imaginarios (literario, filosófico, histórico, psicoanalítico), convoca una compleja interpretación cultural y constituye una huella no sólo en el cuerpo, también en el espacio (las ruinas). Quedándonos en el ámbito corporal y en sus relaciones con la psique, una anotación de 9 de febrero de 1958 revela la interpelación que Plath se dirige a sí misma sobre la relación entre la piel, la cicatriz y la construcción del yo: "Who am I? [...] the scarred imperfect skin?" (2000)⁹. Si recordamos las reflexiones de Anzieu, podríamos afirmar en el caso de Plath la existencia de un "Yo-piel" femenino, herido y cicatricial, que localiza en la superficie de su cuerpo un dolor no sólo físico sino también, indudablemente, psíquico, y siente la piel no como una envoltura protectora, sino como envoltura de sufrimiento. El 14 de mayo de 1958 leemos en los *Diarios* de la poeta:

Grim night. My eyelid's hot stinging itch has spread, in actually, or by sympathetic imaging nerves, to all my body-scalp, leg, stomach: as if an itch, infectious, lit and burned. I feel like scratching my skin off. And a dull torpor shutting me in my own prison of high strung depression. Is it because I feel a ghost? (2000)¹⁰.

Sentirse como un fantasma equivale a sentirse sin piel, a experimentar una falta de límites protectoras entre el yo y el mundo, que según Anzieu lleva a la "incertidumbre sobre las fronteras entre el Yo psíquico y el Yo corporal, entre el Yo realidad y el Yo ideal" (1987: 19); las "bruscas fluctuaciones de estas fronteras" (1987: 19) están "acompañadas por caídas en la depresión, [...] fallas del envoltorio psíquico, sensación difusa de malestar, sentimiento de no vivir su vida, de ver funcionar su cuerpo y su pensamiento desde fuera, de ser el espectador de algo que es y no es su propia existencia" (1987: 19). Se trata, explica el psicoanalista, de síntomas de estados límite, y podemos comprobar que éstas son las sensaciones que desprenden varias anotaciones de los *Diarios* de Plath, como la del 26 de junio de 1958: "Odd dreams: [...] Pulled a piece of skin off my lips began welling blood,

9 "¿Quién soy? [...] ¿La piel imperfecta y llena de cicatrices?" (Plath, 1996: 275).

10 « Noche terrible. La comezón en el párpado, que es calor y picor al mismo tiempo, se ha extendido, de hecho, o por representación simpática nerviosa, a todo el cuerpo, cuero cabelludo, pierna, estómago: como si una comezón, infecciosa, se encendiera y me quemara, se encendiera y me quemara. Siento ganas de rascarme hasta arrancarme la piel. Y una triste apatía que me encierra en la cárcel de mi propia tensa depresión. ¿Se debe quizá a que me siento como un fantasma? » (Plath 1996 : 322).

lip-shape –my whole mouth a skinless welling of brilliant red blood” (2000)¹¹. La imagen de la boca sin piel y la sangre concentra las obsesiones de la poeta con la mutilación y las metamorfosis del cuerpo. Es un sueño de muerte, ya que la piel, la frontera que ampara, ha sido anulada, y el cuerpo –la boca en este caso– pierde cualquier forma y contención, se convierte en puro líquido (sangre), en una herida enorme que no puede cicatrizar y que lleva en consecuencia a la muerte¹².

La cicatriz atraviesa toda la obra poética de Plath y es un motivo sintomático desde sus primeros textos, como “Canción de la ramera” (1956), que muestra la cara de una prostituta llena de cicatrices y huellas de violencia, o “Llorosa” (1956), que sugiere la cicatriz a través de la “piel cosida a puntadas” (“pin-stitched skin”) de la sirena transformada en mujer. Pero es en la séptima parte de “Poema para un cumpleaños” (1959), “Las piedras”, donde la fisura y la cicatriz adquieren una significación muy especial. El poema está estructurado como una sucesión de metamorfosis traumáticas: el yo es fagocitado, engullido, hasta que desarrolla la conciencia de una “otredad” genealógica (“Mother of otherness”, leemos en la primera parte del texto, “Quién”), de un vínculo profundo entre lo maternal y la alteridad. Rosenblatt (1979: 35) explica que en “Poema para un cumpleaños” Plath reproduce una de las historias de *African Folktales and African Sculpture* de Paul Radin, titulada, como el primer verso de “Las piedras”, “The City Where Men are Mended”¹³. La autora se sintió muy impresionada por la historia, por su terror a la mutilación física y la extrema vulnerabilidad del cuerpo, y porque estaba fascinada con la idea de un nuevo nacimiento. La voz de “Las piedras” es la voz de la hija fea asesinada por su madre y transformada en piedra. La madre funcionaría así como una especie de Medusa en el sentido tradicional del mito (que Cixous subvertirá en “La risa de la Medusa”), una Medusa que provoca el horror y petrifica. Hay otro poema de Plath, titulado justamente “Medusa” y leído muchas veces a la luz de las complicadas relaciones entre la escritora y su madre, donde vuelve a aparecer esta asociación entre una figura materna castradora¹⁴ y el mito. Más allá de los elementos autobiográficos, que nunca son “reflejados” de una manera especular sino organizados en una compleja reelaboración poética, podemos subrayar la dimensión ambivalente de lo maternal en la obra de Plath. El cuerpo destrozado en

11 “Extraños sueños: [...] Me arranqué un trozo de piel del labio y de allí empezó a brotar sangre con forma de labio; toda mi boca una acumulación sin piel de brillante sangre roja” (1996: 345-346).

12 La piel es de hecho, recuerda Anzieu, un órgano sin el cual no se puede vivir, a diferencia de otros órganos, cuya ausencia permite la vida.

13 El argumento de la historia es la rivalidad que una esposa maligna siente hacia otra esposa, cuya hija murió atacada por una hiena. La buena madre se entera de que hay una “ciudad donde arreglan a la gente” y va allí con los huesos de su hija, que es reconstruida. La otra esposa decide matar a su hija fea y va a la misma ciudad con sus huesos, pero la resurrección fracasa y sólo se reconstruye la mitad del cuerpo de la muchacha.

14 Freud (2001: 2697) señala en “La cabeza de la Medusa” (1922) el vínculo entre la Medusa y la castración.

“Las piedras” está compuesto esencialmente por “fisuras”, por marcas visibles en la piel, y el territorio que atraviesa en su dolor se convierte en “el post infierno” (es decir, el infierno de un “renacimiento” incompleto y fracasado después del infierno de la muerte):

This is after-hell: I see the light.

[...]

The grafters are cheerful,

Heating the pincers, hosing the delicate hammers.

A current agitates the wires

*Volt upon volt. Catgut stiches my fissures*¹⁵ (1981: 136-137).

Los versos evocan la atmósfera de un hospital y la acción de los electrochoques, que Plath conocía muy bien, ya que en 1953, después de su primer intento de suicidio, fue ingresada y tratada con electrochoques. En este sentido, Rosenblatt afirma que “ ‘The City Where Men are Mended’ is not only the mythical city of transformation but also the hospital where she was treated for depression” (1979: 37) y Axelrod subraya que “ ‘The Stones’ alludes to her suicide attempt and recovery” (1990: 63). Hay un vínculo entre la violencia de los electrochoques y las fisuras del cuerpo, que aparece como desmembrado, roto, desgarrado, dividido en “piezas de repuesto” (“spare parts”), un reflejo del yo angustiado y fragmentado. El cuerpo es un resultado de la petrificación y de la ensambladura de distintos órganos provenientes de una sobrecogedora cohorte de vivos y muertos: “This is the city of spare parts/[...]/ On Fridays the little children come// To trade their hooks for hands./ Dead men leave eyes for others” (1981:137)¹⁶. “Las piedras” fue escrito en 1959, poco más de un año después de que Plath hubiera trabajado en el Massachussets General Hospital, donde su tarea consistía en transcribir los sueños de los pacientes. En su diario apunta estos sueños, algunos llenos de fantásticas y angustiantes metamorfosis y mutilaciones, sueños que pueden estar a la base del material poético elaborado en “Poema para un cumpleaños”. En estos sueños aparece la piel, como comprobamos en las anotaciones del 14 de octubre de 1958: “Dorothy S. Nightmares: saw own head amputated but hanging out by skin [...] Barbara H. Felt something

15 “Esto es el post infierno: ya veo la luz. / [...] Los injertadores están contentos, / Calientan las pinzas, empuñan sus delicados martillos. / La corriente sacude los cables,/ Voltio tras voltio. El hilo sutura mis fisuras” (2008: 242). Todas las traducciones de la poesía de Plath son de Xoán Abeleira.

16 “Esta es la ciudad de las piezas de repuesto. / [...] Los viernes vienen los niños a que les cambien sus garfios / Por manos, y los muertos ceden sus ojos a los demás” (2008: 242).

moving in her stomach. Might turn to animal or be pregnant, and have puppies. Turn into mule or horse” (2000)¹⁷.

La piel constituye un elemento fundamental también en “Lifting facial” (1961), donde leemos: “Skin doesn’t have roots, it peels easy as paper” (1981: 156)¹⁸. La operación estética se vincula a una compleja modificación del yo y al tema del renacimiento, que involucran también una particular reconfiguración de las figuras genealógicas: “Mother to myself, I wake swaddled in gauze, / Pink and smooth as a baby” (1981: 156)¹⁹. En este proceso de cambio la piel juega un papel determinante, asociado de alguna manera al “cambio de piel”, central para la idea de regeneración. Johnson Hurst, que formula la noción de “skin-textile” (2013: 141), aplicándola a “Lifting facial”, afirma que el poema “accurately captures a conceptualization of cosmetic surgery as a kind of psychotherapy that makes an intervention into the body for the purposes of dealing with psychic trauma or distress” (2013: 141). Por su parte, Lant, que apunta “Plath’s troubled relationship to her body as an emblem of identity” (1993: 640) encuentra en “Lifting facial” “a negative and oppressive experience” que “seems to involve a self-annihilation” (1993: 639). La comparación de la piel con el papel puede tal vez hacer pensar, a mi entender, también en la propia escritura, en el acto físico de escribir. La idea de la piel como una “tela” aparece también en *Hyperrêve*, asociada al ámbito de la pintura y la costura, evocado a través de términos como “tisser”, “tissus”, “cadre”, “toile”, “miroir”, “tableau”:

[...] la peau de ma mère debout devant moi le matin de juillet où nous continuons à vivre, c’est-à-dire où la vie continue à tisser ses tissus dans le cadre du corps de ma mère et dans le cadre de mon corps [...] la peau de ma mère, datée, serait la toile, ou le miroir, ou le tableau le plus fidèle de mon état d’âme fondamental et daté, ou de ce qu’on appelle la vie [...] (Cixous, 2006: 21).

Otro poema de 1961, “Escayolada”, es analizado por Benthien (2002:131) a la luz de las reflexiones de Anzieu. El texto de Plath configura un “yo” que se define como doble: “There are two of me now: This new absolutely white person and the old yellow one” (1981: 158)²⁰. Los desajustes entre la doble faz del “yo” pasan por la piel: “And my skin itched and

17 “Dorothy S. Pesadillas: vio una cabeza cercenada pero colgando por la piel. [...] Barbara H. Sintió que algo se le movía en el estómago. Podría convertirse en animal o estar embarazada, y tener perritos” (1996: 374-375).

18 “Como la piel no tiene raíces, se desprende tan fácilmente como el papel” (2008: 281).

19 “Madre de mí misma, ahora me despierto envuelta en gasa, / Rosada y suave como un bebé” (2008: 281).

20 “Ahora soy dos personas: / Esta nueva, absolutamente blanca, y la antigua, la amarilla” (2008: 285).

flaked away in soft pieces/ Simply because she looked after me so badly" (1981: 159)²¹. Los versos "Living with her was like living with my own coffin:/ Yet I still depended on her" (1981: 160)²² son examinados por Benthien recurriendo a las observaciones de Anzieu sobre la "fantasía de la doble pared" (1987: 142). El psicoanalista francés, que expone en *El yo-piel* un análisis de *La invención de Morel* de Adolfo Bioy Casares para ilustrar la personalidad narcisista, afirma la existencia de "una doble piel psíquica –una piel interna y otra externa–" (1987: 139) y avanza que, en la problemática narcisista :

La necesidad de sobrecargar así la envoltura narcisista, aparece como la contrapartida defensiva de una fantasía de piel descarnada: ante un peligro permanente de ataques externos/internos, es necesario redorar el escudo de un Yo-piel poco seguro de sus funciones de para-excitación y de continente psíquico. La solución topográfica consiste entonces en abolir el espacio entre las dos caras, externa e interna, del Yo-piel e imaginar la interfaz como una doble pared (1987: 142).

La piel y la cicatriz aparecen también en maternidad en "Tres mujeres", escrito en 1962, donde la maternidad es el tema estructurador. Las tres voces del poema son la de una mujer que da a luz, de otra que sufre un aborto y de una tercera que abandona a su hija recién nacida. Tres relaciones diferentes con la maternidad comparten la angustia, la herida y la cicatriz. Plath imagina tres figuras maternas, lejos de cualquier idealización que quisiera borrar los elementos traumáticos del parto y la ansiedad que implica ser madre, dando cabida a la vez a su dimensión gozosa. Gould Axelrod destaca en "Tres mujeres" la presencia de una "gynocentric aesthetic" (1990: 165) y la asociación entre la creatividad femenina y el acto de dar a luz. Esta asociación puede vincularse a las afirmaciones que en 1975 Cixous hace en "Sorties" (texto que amplía las reflexiones de "La risa de la Medusa") sobre la relación entre la "escritura femenina" y la figura genealógica y metafórica (no necesariamente biológica) de la madre. De hecho, Gould Axelrod afirma que Plath "prefigures Hélène Cixous's advocacy of female writing" (1990 : 169). En "La risa de la Medusa" se enuncia la noción de "écriture féminine" (2010: 37), no restringida únicamente a las mujeres, como la inscripción del cuerpo, considerado como productor de cultura, en la escritura²³. En "Salidas" se profundiza, siempre en un lenguaje con una

21 "Y la piel me picaba, se me desprendía en finas escamas / Simplemente porque ella había dejado de cuidarme" (2008: 287).

22 "Vivir con ella era como vivir con mi propio ataúd: / Seguía dependiendo de ella, pero a regañadientes" (2008: 288).

23 Cixous, de acuerdo con los presupuestos de la deconstrucción, no define en ningún momento la "escritura femenina".

fuerte dimensión poética, en los vínculos de la “escritura femenina” con el imaginario maternal, tanto a nivel corporal como afectivo. Para Cixous hay una circulación de sentido con una importante carga metafórica entre el acto físico de escribir²⁴ y la leche materna como fuente de creatividad. De ahí que se enuncie el concepto de “tinta blanca”²⁵ para poner de relieve esta íntima unión. La “madre” es la mujer que no sólo alimenta, también asegura una genealogía cultural “femenina”, que sigue, a nivel de lenguaje y economía libidinal, unos patrones distintos de los del patriarcado: “la femme n’est jamais loin de la «mère». La «mère», j’entends cela hors rôle, la «mère» comme non-nom, et comme source de biens. Toujours en elle subsiste au moins un peu du bon lait de mère. Elle écrit à l’encre blanche” (Cixous, 2010: 129). Si leemos las afirmaciones de Cixous a la luz de las reflexiones de Anzieu, la unión con la madre pasa básicamente a través de la piel (algo fundamental en *Hyperrêve*): tanto el alimento (la leche) como las caricias llegan en contacto con la piel. El monólogo de la primera voz de “Tres mujeres” construye las sensaciones de un parto doloroso pero feliz, describe los puntos recibidos después de dar a luz –“They are stitching me up with silk, as if I were a material” (1981: 181)²⁶– y subraya el vínculo con el recién nacido a través de la leche mediante la metáfora del cuerpo materno-río: “And I am a river of milk” (1981: 183)²⁷.

La poesía de Plath, en la que el cuerpo y la meditación sobre la enorme complejidad y ambivalencia de lo “femenino” representan núcleos de significación fundamentales, podría ser un exponente de la “escritura femenina”²⁸, aunque en lugar de las vivencias corporales gozosas y desbordantes reivindicadas por la autora francesa encontremos las más de las veces una elaboración poética del cuerpo y la piel como ámbitos de angustia, una configuración literaria del “Yo-piel” envuelto por el sufrimiento. Si en la anotación de 26 de junio de 1958 la boca sin piel, hecha pedazos, simboliza la muerte, el primer monólogo de la segunda voz en “Tres mujeres” explica el trauma de varios abortos precisamente en términos de una repetida confrontación con la muerte. El último aborto es experimentado como

24 Es interesante anotar que la autora escribe siempre a mano, como pude comprobar consultando algunos de sus manuscritos en la Bibliothèque Nationale de France.

25 Uno de los libros de entrevistas con Cixous se titula precisamente *White Ink* (2008).

26 “Me están cosiendo con seda, como si fuese una tela” (2008: 333).

27 “Y entonces me transformo en un río de leche” (2008: 337).

28 Hay que tener en cuenta no obstante que Lant (1993: 642) subraya precisamente lo contrario, el rechazo de Plath hacia la “feminidad” de su escritura y la asociación que la poeta realizaría entre creatividad y masculinidad. También Rose (1993: 118-119) insiste en una idea parecida, separando la escritura de Plath y la noción de “écriture féminine”.

fragmentación violenta del propio cuerpo, desgarrado, descompuesto en "parts, bits, cogs, the shining multiples" (1981: 177)²⁹.

Hay otro fragmento del monólogo de la segunda voz que convoca de manera más clara el ámbito de la cicatriz. A punto de abandonar el hospital, la mujer reflexiona sobre la regeneración (o el renacimiento, tema clave en Plath) después de un trauma, en términos que envían explícitamente a la pérdida, la mutilación, la herida, y la cicatriz:

*The body is resourceful.
The body of a starfish can grow back its arms
And newts are prodigal in legs. And I may be
As prodigal in what lacks me³⁰(1981: 184).*

La estrella de mar puede hacer crecer de nuevo sus brazos amputados, igual que la salamandra, que manifiesta un proceso de regeneración una vez perdidas sus extremidades. La cicatriz que necesariamente tuvo que dejar la mutilación no se ve después del crecimiento del nuevo miembro, lo cual no significa que no haya diferencia con respecto al estado anterior, una diferencia traumática inscrita en la piel: "Il n'y a pas cicatrice mais il y a différence", afirma la filósofa Malabou (2009: 97) refiriéndose al "paradigma de la salamandra" después de establecer tres paradigmas de interpretación (el del fénix, de la araña y de la salamandra) de la célebre frase "las heridas del espíritu se curan sin dejar cicatriz" (Hegel, 1966: 390), perteneciente a la *Fenomenología del espíritu*. El proceso de regeneración de la salamandra es comparado por Malabou a una des-escritura: "La salamandre nous rappelle en effet que la régénération est une déprogrammation, une « désécriture » si l'on veut" (2009: 101). Es decir, la huella de la amputación existe, sólo que no es visible. Extrapolando estas reflexiones al fragmento arriba citado de Plath, se podría decir que las marcas de la pérdida, del aborto, sí se ven o al menos se intuyen si se presta atención a cómo éstas se transfieren a un proceso de cambio traumático, de mutilación, en el cuerpo:

*the blur of my deformity
As if I had lost an eye, a leg, a tongue.*

*And so I stand, a little sightless. So I walk
Away on wheels, instead of legs, they serve as well.*

29 "Partes, pedazos, piezas, múltiples brillantes" (2008: 325).

30 "Porque el cuerpo está lleno de recursos. / El cuerpo de una estrella de mar puede regenerar sus tentáculos, / Y los tritones son pródigos en patas" (2008: 338).

*And learn to speak with fingers, not a tongue*³¹(1981: 183-184).

Este fragmento precede el ya citado y orienta la lectura de la cicatriz: la herida ha sido traumática y se ve, se lee, a nivel del cuerpo y, si nos fijamos en el habla a través de los dedos, en la piel. La herida y la cicatriz como núcleos estructuradores de “Tres mujeres” se revelan también en el monólogo de la tercera voz, que abandona a su hija recién nacida:

I am so vulnerable suddenly.

I am a wound walking out of hospital.

*I am a wound that they are letting go*³²(1981: 184).

La mujer es así una herida. La reiteración del campo de la herida y la vulnerabilidad, hasta la transformación de todo el cuerpo en una herida andante, apunta la fragilidad de la cicatriz, aunque la tercera voz afirme también “I had an old wound once, but it is healing” (1981: 185)³³. La metamorfosis es la que la mujer se reconoce y con la que se identifica es la herida.

La herida y la cicatriz aparecen igualmente en “Berck-Plage”, poema en el que Plath fusiona la elaboración poética de dos vivencias: por un lado, la visita en 1961 a un hospital en la playa de Normandía para mutilados de guerra y víctimas de accidentes y por otro, la muerte de su vecino y amigo Percy Key. El texto construye una circulación de sentido entre los campos semánticos de la herida, la inflamación, el sol, la amputación y la cicatriz, esta última presente bajo la forma de los “muñones”: “Old blood of limb stumps, burnt hearts” (1981: 200)³⁴. La intimidad y el cuerpo son fragmentados hasta el colapso, recordando la fractura del yo y el tiempo en *La tierra baldía* de Eliot:

What are the roots that clunch, what branches grow

Out of this stony rubbish?

Son of man,

You cannot say, or guess, for you know only

*A heap of broken images, where the sun beats*³⁵(Eliot, 1980: 38).

31 “[...] a través de mi confusa deformidad / Como si hubiera perdido un ojo, una pierna, la lengua. // Y aquí estoy, un poco ciega, pero erguida. Marchándome / Sobre ruedas en lugar de con las piernas, pero tanto da. / Aprendiendo a hablar con los dedos, no con la lengua” (2008: 338).

32 “De pronto soy tan vulnerable... / Soy una herida saliendo del hospital. / Soy una herida a la que dejan irse” (2008: 339).

33 “Una vez sufrí una herida, pero ya está cicatrizando” (2008: 341).

34 “Vieja sangre de muñones, de corazones quemados” (2008: 366).

35 “¿Cuáles son las raíces que se aferran, qué ramas crecen/ de esta pétrea basura ? Hijo de hombre / no lo puedes decir, ni adivinar, pues conoces sólo / un montón de imágenes rotas en las que da el sol” (Eliot, trad.

Por fin, la cicatriz como marca definitoria del rostro del yo poético (y de la propia Plath, que tenía una cicatriz en la mejilla después de su primer intento de suicidio en 1953) aparece en “Un regalo de cumpleaños”: “Is this the elect one, the one with black eye-pits and a scar?” (1981: 206)³⁶.

La herida y la cicatriz funcionan así como muy significativas en la obra de Plath, núcleos de irradiación de toda una poética de la piel, que en poemas como “Picaduras” se asocia explícitamente a una reivindicación de raíz feminista³⁷.

2.2. LA “PIEL PELIGROSA” Y LA CREATIVIDAD FEMENINA

En la poesía de Plath, el conflicto entre la opresión que el espacio privado ejerce sobre la mujer y sus anhelos de creatividad encuentra en “Picaduras” un ejemplo privilegiado y un modo particular de construcción de la poética de la piel: lo que se reivindica es la “strangeness”, la “extrañeza” o “singularidad”, equiparable a la “piel peligrosa” (“dangerous skin”), dentro de la identificación del yo poético femenino con la abeja reina. “Picaduras” despliega asimismo una compleja reflexión sobre la feminidad y lo doméstico. El ámbito de la domesticidad y su acción asfixiante tienen como efecto preguntarse por la propia existencia de la abeja reina, que en un principio es presentada como vencida, con la ropa desgastada, de hecho desnuda, desprovista de los signos de su condición distintiva y sofocada por la presión de un ambiente representado por las “winged, unmiraculous women/ [...] / These women who only scurry, / Whose news is the open cherry, the open clover?” (1981: 214)³⁸:

¿Is there any queen at all in it?

If there is, she is old,

Her wings torn shawls, her long body

Rubbed of its plush-

*Poor and bare and unqueenly and even shameful*³⁹ (1981: 214).

En contraposición a las mujeres “honey-drudges”, el yo poético femenino se niega a ser una “esclava”, aunque se encuentre en la prisión de una domesticidad alienante, experimentada

por Valverde, 2002: 77).

36 “¿Es ésta la elegida, la de las ojeras negras y la cicatriz en la cara?” (2008: 377).

37 “Plath was consistently seen as one member of a group of American women poets who spoke primarily for feminist ideology” (Wagner-Martin, 2006: 53).

38 “De mujeres aladas, nada milagrosas/ [...] / Que sólo se dedican a correr de un lado a otro, / Y cuya única buena nueva es saber que ya floreció el cerezo o el trébol” (2008: 392).

39 “¿Habría realmente una reina en él? / Si la hay, será vieja, / Sus alas, chales raídos, su largo cuerpo, / Felpa desgastada: pobre, desnuda, / Carente de realeza, e incluso motivo de vergüenza” (2008: 392).

a través del cuerpo, con la boca (el polvo mordido) y el pelo (que seca los platos). Según Brain, "the poem questions whether femininity and domesticity are culturally or biologically constructed, whether the dense hair is caused by or made for drying plates" (2001: 72). Las metáforas tienen una función precisa: mostrar que la imposición patriarcal incide al nivel más físico posible. La consecuencia de dedicar mucho tiempo a las tareas domésticas es la desaparición de la "strangeness", de la creatividad, descrita como "rocío" sobre la piel:

*I am not a drudge
Though for years I have eaten dust
And dried plates with my dense hair.*

*And seen my strangeness evaporate,
Blue dew from dangerous skin*⁴⁰ (1981: 214).

Llegamos así a la "piel peligrosa", metáfora e imagen cristalizadora de la emancipación femenina creativa. Al mismo ámbito de esta piel pertenece la "strangeness". Traducida como "singularidad" por Abelleira, la palabra recuerda también la "disquieting strangeness" de Freud, el equivalente en inglés, junto con "the uncanny", de la noción de "Das Unheimlich", en francés "l'inquiétante étrangeté" y en español "lo siniestro". La poeta americana conocía bien la obra de Freud. Christina Britzolakis subraya específicamente la referencia que en su tesina Plath hace a "Lo siniestro": "Plath's undergraduate dissertation, on Dostoyevski, cites Freud's view in «The Uncanny» of the doppelgänger as the product of a split between the critical agency of conscience and the rest of the ego" (2006: 113). La abeja reina representa el doble creativo del yo femenino y la singularidad emancipadora es inseparable de la "piel peligrosa". La "singularidad" es así una "inquietante singularidad" e ilumina, de acuerdo con Freud, lo que hay de perturbador en lo familiar, pero con un cambio de foco: lo realmente inquietante no es la "extrañeza" (o no lo es para el yo poético, ya que puede serlo para las "mujeres aladas"), sino la aparente placidez doméstica la que pone de manifiesto una forma de violencia. En "La risa de la Medusa" encontramos una conexión parecida, ya que el cuerpo femenino, explica Cixous, ha sido presentado por el patriarcado como "l'inquiétant étranger". A través de la escritura "la femme fera retour à ce corps qu'on lui a plus que confisqué, dont on a fait l'inquiétant étranger dans la place, le malade ou le mort" (Cixous, 2010: 45). En el poema de Plath la piel se vuelve "peligrosa", por su potencial desestabilizador para las "esclavas de la miel" (o de lo doméstico), destacando la figura del yo poético (y de la abeja reina) contra el fondo gregario de las mujeres-abejas. El final del poema es muy revelador en este sentido: la abeja reina, doble del yo femenino

40 "Yo no soy una esclava / Aunque durante años haya mordido el polvo, / Secado platos con mi abundante cabello / Y visto evaporarse mi singularidad, / Rocío azul de una piel peligrosa" (2008: 392).

y metáfora de su emancipación⁴¹, logra liberarse y escapar del espacio destructivo: “the engine that killed her- / The mausoleum, the wax house”. Sin embargo, cabe también tal vez otra lectura, contrapuesta, de la “piel peligrosa”: la “strangeness”, el “self to recover”, el “sí mismo” oculto por las imposiciones del ámbito doméstico, necesita despegarse de esta piel para configurarse como tal “singularidad”. Necesita, de alguna manera, un cambio de piel. Lo que resulta muy curioso (y sintomático para el enfoque del presente estudio) es que la imagen de la abeja reina contra el fondo del cielo es la de una cicatriz:

*Scar of the sky, red comet
Over the engine that killed her-
The mausoleum, the wax house*⁴² (1981: 215).

La liberación⁴³ llega así bajo la forma de una cicatriz, lo cual, teniendo en cuenta la importancia de piel y la cicatriz en Plath y la referencia precedente a la “piel peligrosa”, posee sin duda una significación. Una posible interpretación sería la siguiente: el doble se configura como un doble-cicatriz, un doble cicatricial, cuya “piel peligrosa” ha sido herida y que transfiere la herida y la cicatriz al cielo. La imagen del vuelo liberador, muy significativa en el poema, aparece también en “La risa de la Medusa” de Cixous, donde se construye el pájaro como doble de la mujer y se juega sobre las dos acepciones del verbo “volar” en francés (“volar” y “robar”)⁴⁴:

« Voler », c'est le geste de la femme, voler dans la langue, la faire voler. Du vol, nous avons toutes appris l'art aux maintes techniques, depuis des siècles que nous n'avons accès à l'avoir qu'en volant; que nous avons vécu dans un vol, de voler, trouvant au désir des passages étroits, dérobés, traversants. Ce n'est pas un hasard si « voler » se joue entre deux vols, jouissant de l'un et de l'autre et déroutant les agents du sens. Ce n'est pas un hasard : la femme tient de l'oiseau et du voleur [...] (Cixous, 2010: 58).

41 Ver en este sentido las reflexiones de Gilbert, que realiza una lectura feminista de la obra de Plath, sobre el “segundo yo” femenino, asociado a la creatividad: “The female poet's second self, however, is associated with her secret name, her rebellious longings, her rage against imposed definitions, her creative passions, her anxiety, and –yes– her art” (1977: 451). En el mismo artículo Gilbert habla de las heridas del yo escindido y de la abeja reina como “el yo supernatural de Plath” (1977: 454).

42 “Scar in the sky, red comet / Over the engine that killed her- / The mausoleum, the wax house” (2008: 394).

43 Gilbert (1979: 259) señala que el proceso de emancipación de la abeja reina de “Picaduras” es también un viaje hacia la muerte.

44 De hecho Ostriker incluye a Plath entre “The Thieves of Language” (1985: 68).

La mujer-pájaro se presenta como un cuerpo volador, marcado por la vulnerabilidad. Las mujeres, afirma Cixous, poseen una « fragilité », vulnérabilité, à la mesure de leur incomparable intensité, fragilidad vinculada directamente con la piel: "Elles ont sauvé leur peau, leur énergie" (2010: 56). Ambas metamorfosis (la mujer-pájaro y la mujer-abeja reina) tienen que ver con la piel, íntimamente ligada a la escritura y a la creatividad para las dos autoras.

2.3. LA PIEL: HISTORIA ÍNTIMA E HISTORIA COLECTIVA

En la poesía de Plath la historia colectiva, vivida como trauma, se construye a través de alusiones al Holocausto, a Hiroshima o la amenaza nuclear de la Guerra Fría. El Holocausto se evoca en "Papi", "Lady Lázaró", "La canción de María" y "Yendo allí". Es muy sintomático que tanto en "Lady Lázaró" como en "La canción de María" aparezca explícitamente la cicatriz, en tanto que marca en el cuerpo ("For the eyeing of my scars, there is a charge", leemos en el primer poema) o en el espacio ("The same fire// Melting the tallow heretics,/ Ousting the Jews./ Their thick palls float// Over the cicatrix of Poland"⁴⁵ -1981:257). "Lady Lázaró", que ha sido analizado desde la perspectiva de los *trauma studies* y en especial de la noción de "belatedness"⁴⁶ ("tardanza"), elabora un yo femenino dividido en una secuencia de muertes y resurrecciones, que toma prestado su nombre, feminizándolo, del famoso personaje bíblico. Plath se sentía particularmente atraída por la figura de Lázaró, de acuerdo con su fascinación por el tema del renacimiento después de la muerte:

I feel like Lazarus: that story has such a fascination. Being dead, I rose up again, and even resort to the mere sensation value of being suicidal, of getting so close, of coming out of the grave with the scars and the marring mark on my cheek which (it is my imagination) grows more prominent: paling like a death-spot in the red, wind-blow skin, browning darkly in photographs, agains my grave winter-pallor⁴⁷.

45 "El mismo fuego // Que funde a los herejes de sebo / Y expulsa a los judíos. / La densa humareda de sus paños mortuorios flota / Sobre la cicatriz de Polonia" (2008: 462).

46 Ver por ejemplo Keniston (2007). La noción de "belatedness" hace referencia a la tardía asimilación del trauma (Caruth, 1995: 6 y 1996: 7), avanzada por Freud en *Moisés y la religión monoteísta* (1986: 91).

47 « Me siento como Lázaró: esta historia tiene tanta fascinación. Después de muerta, resucito, e incluso recurro al valor puramente sensacional de tener tendencias suicidas, de rozar el límite, de salir de las tumbas con las cicatrices y la señal desfiguradora en la mejilla que (¿es imaginación mía?) adquiere cada vez mayor prominencia: palideciendo como un lunar de muerte sobre la piel roja, azotada por el viento, y oscureciéndose en las fotografías, sobre mi fúnebre palidez invernal » (Plath, 1996: 148-149).

La historia íntima y la historia social se entremezclan en el poema como cicatrices tanto en el sentido literal como figurado. Las sobrecogedoras metamorfosis del cuerpo empiezan por la piel y evocan explícitamente los atroces objetos nazis hechos con la piel humana de los muertos en el Holocausto:

*A sort of walking miracle, my skin
Bright as a Nazi lampshade,
My right foot*

*A paperweight,
My face a featurless, fine
Jew linen*⁴⁸(1981: 244).

El cuerpo, en palabras de Foucault, se encuentra “directamente inmerso en un campo político” (1994: 32) y constituye la “superficie de inscripción de los acontecimientos” (2000: 32). Pero en “Lady Lazarus” la comparación (“my skin/ Bright as a Nazi lampshade”) va incluso más allá: la piel no sólo se convierte en el lugar de inscripción de una infame historia colectiva, sino que deja de existir como tal para iniciar una atroz metamorfosis. El foco en la piel es muy significativo para subrayar que el trauma colectivo pasa por la piel. Los versos arriba citados se articulan en torno al ámbito de la piel y la superficie, en una sobrecogedora cadena de transformaciones que implican también una correspondencia de elementos. Así, el adjetivo “bright”, “brillante”, asociado a la piel, rompe brutalmente las posibles expectativas de su uso más común (que remitirían a una piel bella o resplandeciente) para adherirse, a través de la lámpara, al campo semántico de la luz, cuyas connotaciones habituales pasan igualmente por un drástico proceso de subversión: la luz es estremecedora, horrible, evoca la atrocidad del Holocausto y los objetos hechos de piel humana. El rostro del que se han borrado los rasgos se ha reducido a “una fina tela de lino”, objeto que recuerda la piel. La tela es “judía”, cerrando así el círculo explícito de las alusiones al Holocausto. La mujer habla en su monólogo precisamente de sus “cicatrices”: “For the eying of my scars. There is a charge” (1981: 246)⁴⁹. Se trata de la interiorización de una traumática historia colectiva a través del cuerpo (interiorización que aparece también en “La canción de María”, y, como hemos visto, asimismo mediante la cicatriz).

La misma interiorización la encontramos en *Hyperrêve*, donde la fragilizada y enferma piel materna es metáfora y depositaria de la historia colectiva: “Oignant ma mère j’oins le Temps, la Mémoire, le Siècle, tout ce qu’elle ne sait pas que je caresse” (Cixous, 2006: 109).

48 “En esta suerte de milagro andante, volver mi piel / Brillante como la pantalla de una lámpara nazi, / Mi pie derecho, // Un pisapapeles, / Mi rostro, una fina tela de lino/ Judía, sin rasgos” (2008: 442).

49 “Para ver mis cicatrices, hay que pagar” (2008: 445).

La piel aparece personificada, sus heridas, sus cicatrices y sus aperturas hablan, gritan y cuentan historias de violencia, poniendo de manifiesto la convulsa historia del siglo XX (y del siglo XXI, ya que en *Hyperrêve* es muy importante la metáfora de las “torres”, que hace referencia tanto a las piernas de la madre como a la Torre de Montaigne, clave en la formación sentimental de Cixous, y a las Torres Gemelas destrozadas el 11 de septiembre de 2001). La piel se configura como superficie de inscripción de una historia convulsa, desgarrada, resquebrajada, como la propia piel llena de plagas y fragilizada de la madre. Esta dimensión de cruce entre historia personal e historia colectiva se agudiza en el caso de “Lady Lázaró”, cuya piel muestra también las cicatrices sobrecogedoras de los campos nazi.

Por fin, hay otro elemento compartido por la poética de la piel en Plath y en Cixous: el renacimiento, el nuevo comienzo. Lady Lázaró, después de una serie de suicidios, vuelve a morir y a resucitar una y otra vez de sus cenizas, que envían de manera estremecedora al Holocausto y al cuerpo agonizante:

Ash, ash–
[...]
Flesh, bone, there is nothing there–
[...]
Out of the ash
*I rise with my red hair*⁵⁰(1981: 246-247).

En cuanto a la figura materna de *Hyperrêve*, su piel es parecida a la de la serpiente, remitiendo así a la idea del “cambio de piel”: “La peau tachetée, veinée, marbrée de ma mère” (Cixous, 2006: 138). Si la “escritura femenina” es la inscripción del cuerpo en el texto⁵¹, el cuerpo de la madre incorpora la escritura y muestra, en una metáfora que vuelve a recordar la serpiente, “miembros ocultos”: “Le corps est parcouru de membres cachés, segments de phrases au bout de nerfs” (2006: 138). Podemos conectar estas reflexiones con una idea que atraviesa *Hyperrêve*, la de un nuevo comienzo. Pero se trata, como en el caso de la poesía de Plath, de un nuevo comienzo marcado siempre por la pérdida y la vulnerabilidad: “l'éternel recommencement de la perte” (2006: 210). La última frase del libro, “Et ça recommence” (2006: 212), no sugiere un renacimiento floreciente, sino un cíclico principio de la fragilidad, la herida, el deterioro y el desgarró, un proceso que tanto en Plath como en Cixous pasa por la piel.

50 “Ceniza, ceniza / [...] / Carne y huesos, no hay nada más allí // [...] // Porque yo, con mi cabellera / Roja, resurjo de la ceniza” (2008: 446).

51 Lant apunta al respecto en el caso de Plath “the movement between body and text” (1993: 660).

3. CONCLUSIONES

El propósito de este artículo era formular y analizar la piel como núcleo básico de significación en la obra poética de Sylvia Plath a la luz de las aportaciones de Didier Anzieu sobre el “Yo-piel” y de Hélène Cixous sobre el “pensamiento de la piel”, la cicatriz y la “escritura femenina”. Se ha comprobado que las reflexiones del psicoanalista francés, especialmente al respecto de la piel como envoltura de sufrimiento, pueden aplicarse tanto a los poemas como a los diarios de la autora americana. La piel es un síntoma importantísimo en distintos textos de Plath, y un núcleo de irradiación de muchos otros elementos que conforman lo que se ha llamado “una poética de la piel”, emparentada con temas y motivos destacados como la meditación sobre lo femenino y su ambivalencia, la maternidad, el cuerpo, la herida, la cicatriz y el cruce entre historia íntima e historia colectiva. Dichas articulaciones se encuentran asimismo en la obra de Hélène Cixous, cuyas afirmaciones sobre la piel, la cicatriz y la “escritura femenina” pueden enriquecer la lectura de la piel en los textos de Plath. Si Cixous propone una perspectiva a la vez política y poética de pensar la piel, una reflexión sobre el amplio imaginario literario y cultural convocado por la cicatriz, la inseparabilidad entre escritura y cuerpo y una confluencia, inscrita en la piel, entre intimidad e historia, todas estas cuestiones están presente en la poesía de la autora americana y en su poética de la piel, estrechamente vinculada a la vulnerabilidad, a la meditación sobre la complejidad de lo femenino y a distintas metamorfosis. Dicha poética se sitúa, sobre todo en el caso de los últimos textos de Plath, bajo el signo de la negatividad y el colapso (Mitchell, 2011: 177) y constituye un objeto privilegiado para estudiar a la luz de las reflexiones de Anzieu y Cixous.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ANZIEU, D. (1974). "Le Moi-peau". *Nouvelle Revue de Psychanalyse. Le dehors et le dedans* 9, 195-208.
- _____ (1985). *Le Moi-peau*. Paris: Bordas.
- _____ (1987). *El Yo-piel*. Trad. de S. Vidaurrazaga Zimmermann. Madrid: Biblioteca Nueva.
- BENTHIEN, C. (2002). *Skin: On the Cultural Border between Self and the World*. New York: Columbia University Press.
- BIVEN, B. M. (1982). "The role of skin in normal and abnormal development with a note on the poet Sylvia Plath". *International Review of Psycho-Analysis* 9.2, 205-229.
- BRAIN, T. (2001). *The Other Sylvia Plath*. Essex: Longman.
- BRITZOLAKIS, C. (2006). "Ariel and other poems". En *The Cambridge Companion to Sylvia Plath*, J. Jill (ed.), 107-123. Cambridge: Cambridge University Press.
- BUTLER, J. (2004). *Precarious Life: The Powers of Mourning and Violence*. London: Verso.
- CARUTH, C. (1995). "Introduction". En *Trauma. Explorations in Memory*, C. Caruth (ed.), 3-12. Baltimore: The Johns Hopkins University Press.
- _____ (1996) *Unclaimed Experience. Trauma, Narrative and History*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press.
- CAVARERO, A. (2014). "Inclinaciones desequilibradas". En *Cuerpo, memoria y representación. Adriana Cavarero y Judith Butler en diálogo*, Begoña Sáez Tajafuerce (ed.), 17-37. Barcelona: Icaria.
- CIXOUS, H. (2002). *Manhattan. Lettres de la préhistoire*. Paris: Galilée.
- _____ (2006). *Hyperrêve*. Paris: Galilée.
- _____ (2008). *White Ink. Interviews on Sex, Text and Politics*. S. Sellers (ed.). New York: Columbia University.
- _____ (2010). *Le Rire de la Méduse et autres ironies*. Paris: Galilée.
- DELEUZE, G. (1969). *Logique du sens*. Paris: Les Éditions de Minuit.
- EGELAND, M. (2013). *Claiming Sylvia Plath. The Poet as Exemplary Figure*. Newcastle: Cambridge Scholar Publishing.
- ELIOT, T.S. (1980). *The Complete Poems and Plays*. London: Faber and Faber.
- _____ (1999). *Selected Essays*. London: Faber and Faber.
- _____ (2002). *Poesías reunidas. 1909-1962*. Trad. de J. M. Valverde. Madrid: Alianza Editorial.
- FOUCAULT, M. (1994). *Vigilar y castigar*. Madrid: Siglo XXI.
- _____ (2000). *Nietzsche, la genealogía, la historia*. Valencia: Pre-Textos.
- FREUD, S. (1986). *Moisés y la religión monoteísta*. Madrid: Alianza.
- _____ (2001). "Lo siniestro". En *Obras completas*, vol. 7, 2483-2505. Madrid: Biblioteca Nueva.
- _____ (2001). "La cabeza de la Medusa". En *Obras completas*, vol. 7, 2697. Madrid: Biblioteca Nueva.

- GILBERT, S. (1977). "«My Name is Darkness»: The Poetry of Self-Definition". *Contemporary Literature* 18.2, 443-457.
- ____ (1979). "A Fine, White Flying Myth: The Life/ Work of Sylvia Plath". En *Shakespeare's Sisters: Feminist Essays on Women Poets*, S. Gilbert, S. Gubar (eds.), 245-260. Bloomington: Indiana University.
- GOODSPEED-CHADWICK, J. (2012). "Interpretations and Implications of Trauma and Narrative in Sylvia Plath's *Ariel*". *Journal of Literature and Trauma Studies* 1.2, 117-146.
- GOULD AXELROD, S. (1990). *Sylvia Plath. The Wound and the Cure of Words*. Baltimore&London: The Johns Hopkins University Press.
- HEGEL, G.W.F. (1966). *Fenomenología del espíritu*. Trad. de W. Roces. México: Fondo de Cultura Económica.
- HIRSCH, M. (2001). "Surviving Images: Holocaust Photographs and the Work of Postmemory". *The Yale Journal of Criticism* 14.1, 5-37.
- ____ (2008). "The Generation of Postmemory". *Poetics Today* 29.1, 103-128 (también en <http://www.columbia.edu/~mh2349/papers/generation.pdf>).
- JOHNSTON HURST, R.A. (2013). "The Skin-Textile in Cosmetic Surgery". En *Skin, Culture and Psychoanalysis*, Cavanagh, S.L., Failer, A., Johnston Hurts, R.A. (eds.), 141-166. New York: Palgrave MacMillan.
- KENISTON, A. (2007) "The Holocaust Again. Sylvia Plath, Belatedness, and the Limits of Lyric Figure". En *The Unraveling Archive: Essays on Sylvia Plath*, A. Helle (ed.). 139-158. The University of Michigan Press.
- LANT, Kathleen Margaret (1993). "The Big Strep Tease: Female Bodies and Male Power in the Poetry of Sylvia Plath". *Contemporary Literature* 34.4, 620-669.
- MALABOU, C. (2009). *Changer de différence. Le féminin et la question philosophique*. Paris: Galilée.
- MITCHELL, P. (2011). *Sylvia Plath: The Poetry of Negativity*. Valencia: Universitat de Valencia.
- ORR, P. (1966). *The Poet Speaks: Interviews with Contemporary Poets conducted by Hilary Morrish, Peter Orr, John Press and Ian Scott-Kilvert*. London: Routledge (también en http://www.english.illinois.edu/maps/poets/m_r/plath/orrinterview.htm).
- OSTRIKER, A. (1985). "The Thieves of Languages: Women Poets and Revisionary Myth-making". *Signs* 8.1, 68-90.
- PATEA, V. (1989). *Entre el mito y la realidad: aproximación a la obra poética de Sylvia Plath*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca.
- PLATH, S. (1981). *The Collected Poems*. T. Hughes (ed.). New York: Harper & Row.
- ____ (1989). *The Magic Mirror: A Study of the Double in Two Dostoevsky's Novels*. Embers Handpress.
- ____ (1996). *Diarios*. Prólogo de T. Hughes. F. McCullough (ed.). Trad. de J. L. López Muñoz. Madrid: Alianza Editorial.

POÉTICA DE LA PIEL: LA OBRA DE SYLVIA PLATH A LA LUZ DE LAS PROPUESTAS DE
DIDIER ANZIEU Y HÉLÈNE CIXOUS

- ____ (2000). *The Unabridged Journals of Sylvia Plath 1950-1962*. Karen K. Kukil (ed.). New York: Anchor Books. E-book.
- ____ (2008). *Poesía completa*. Ted Hughes (ed.). Trad. de X. Abelleira. Madrid: Bartleby Editores.
- ROSE, J. (1993). *The Haunting of Sylvia Plath*. Harvard, MA: Harvard University Press.
- ROSENBLATT, J. (1979). *Sylvia Plath: The Poetry of Initiation*. The University of North Carolina Press.
- SEGARRA, M. (2010). *Entrevistas a Hélène Cixous. No escribimos sin cuerpo*. Barcelona: Icaria.
- SEGRE, E. (2002). "The Poetics of Skin: Surface and Inscription in Contemporary Photography in Mexico". *Bulletin of Hispanic Studies* 79.3, 385-402.
- VALÉRY, P. (1988). *La idea fija*. Trad. de C. Santos. Madrid: Visor.
- WAGNER-MARTIN, L. (2006). "Plath and contemporary American poetry". En *The Cambridge Companion to Sylvia Plath*, J. Jill (ed.), 52-62. Cambridge: Cambridge University Press.

Recibido el 1 de febrero de 2016.

Aceptado el 26 de octubre de 2016.

