ANUARIO DE LETRAS MODERNAS

VOLUMEN 27 | Número 2 | noviembre 2024 – abril 2025 | ISSN: 2683-3352
DOI: 10.22201/ffyl.26833352e.2024.27.2.2038 | pp. 146-166
Recibido: 5-11-2023 | Aceptado: 14-08-2024

"Questions without answer": clarividencia e identidad en crisis en la obra de Sylvia Plath

"Questions without answer": Clairvoyance and Identity Crisis in Sylvia Plath's Work

Pablo Hurtado Viramontes*
investigador independiente | Ciudad de México, México
Contacto: pablohurtadov98@gmail.com
ORCIDiD: 0009-0006-6336-2414

Resumen

En el estudio de la obra de Sylvia Plath, el contacto de la autora con las prácticas esotéricas y mágicas se ha interpretado como un mero dato biográfico; sus implicaciones en las características formales y temáticas de su corpus se han ignorado y en su lugar, se ha utilizado dicho tema para continuar la mitificación de Plath como figura autorial controversial. El presente texto ofrece una mirada crítica sobre el abordaje temático y formal que realiza Plath a tres prácticas de clarividencia: el tarot, la ouija y la necromancia. Se ofrece al lector un recorrido por los textos poéticos, epistolares y personales de la autora que hacen alusión a dichos temas y se explora la conexión que se establece en ellos entre la clarividencia y la exploración de identidades en crisis. Igualmente, se mapea el proceso de trabajo de la autora con dichos conceptos, prácticas y herramientas, con el propósito de esclarecer el curso de su influencia en los textos que se estudian. En términos teóricos, se moviliza el concepto de *dramatic monologue poem* propuesto por Susan Bassnett para entablar una exploración de los textos en cuestión más allá de una lectura biográfica-confesional. Se busca, igualmente, implementar una mirada unificada de la obra de Plath al considerar los variados géneros y soportes disponibles en su corpus literario.

Abstract

In studies about Sylvia Plath's work, the poet's contact with esoteric and magical practices has been taken as a mere biographical fact; however, the implications derived from these practices on Plath's thematic and formal choices have been ignored and, instead, her relationship with esotericism has been mobilized as one of the many characteristics of this author's controversial and mystified biography. This article proposes a critical view of the author's approach to three particular practices related to clairvoyance: Tarot, the Ouija board, and necromancy. Through this analysis, this text offers a focused examination of the author's poetic, epistolary, and personal texts that manifest a link between these topics as well as Plath's preoccupation with identities in crisis. Likewise, this article drafts a map of the author's exploration of these esoteric concepts, tools and practices in order to address their reach and relevance in Plath's poetic imagery. In terms of the theoretical resources used for this examination, the notion of *dramatic monologue poem*, proposed by Susan Bassnett, is implemented here to explore Plath's poetry beyond its biographical-confessional dimension. An overarching vision of Plath's multiple ways of using different genres and forms is, likewise, sought to broaden the panorama of the inner connections present throughout her literary corpus.

* *Egresado de la Licenciatura en Lengua y Literaturas Modernas (Letras Inglesas) de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional Autónoma de México.*

© Universidad Nacional Autónoma de México, 2024

Palabras clave: *Plath, Sylvia||Poesía confesional||Poesía estadounidense||Identidad en la literatura||Ocultismo en la literatura*

Keywords: *Sylvia Plath||Confessional poetry||American poetry -- Twentieth century||Identity in literature||Occultism in literature*

Afirmar la conexión entre Sylvia Plath y el esoterismo no resulta del todo complicado. Una búsqueda simple en sus diarios revela fácilmente al menos una docena de descripciones de prácticas mágicas relacionadas, en todos los casos, con la adivinación y la clarividencia. En términos anecdóticos, estas exploraciones han sido objeto de gran especulación y fascinación; a la concepción de Plath como poeta maldita se han sumado aquellas de visionaria, bruja del caos y hechicera vengativa. El presente trabajo no busca anular ni abonar a ninguna de estas perspectivas sobre la autora, perspectivas que frecuentemente describen un recorrido circular que parte de la especulación meramente biográfica y arriban a aseveraciones igualmente limitadas a la mitificación de la poeta. Sirvan como ejemplos estudios como "Plath's 'Ariel' and Tarot", de Mary Kurtzman (1988), en el cual la autora se aventura a afirmar que "[k]nowing the spiritual meaning of 'Ariel' helps one avoid some critical pitfalls. The speaker is Plath, a person neither suicidal nor insane. She is a mystic using her own, always idiosyncratic, version of the ancient language of mysticism" así como, "The power and sureness, the strange unity and depth of *Ariel*, the later poems, *The Bell Jar*, and even her essay, 'Ocean 1212 W' […], come not only from Plath's mastery of her writing craft, but also from her use of the pervasively archetypal Tarot symbols which affect readers unconsciously" (294), o bien el artículo "Contemplating Faith: Sylvia Plath's Spiritual Journey" que, a propósito del tratamiento de la espiritualidad en el poema "Daddy", aventura lo siguiente: "During these later moments of doubt, her former perception of God as a neglectful father would reemerge, and she would express her anger toward Him primarily through poetry" (Holden-Kirwan, 1999: 307), dejando en claro los ánimos exclusivamente biografistas, cuando no críticos, de esta corriente de estudio.

Al contrario de lo que sucede en los ejemplos anteriores, en el presente trabajo me propongo ensamblar una lectura crítica que abone al entendimiento del rol de esta recurrencia temática y formal en el corpus literario de la autora, sus conexiones intrínsecas

y su pertinencia en el tratamiento de temas como la identidad, el aprendizaje y el autoconocimiento. Así mismo, busco descolocar este análisis de los terrenos de la anécdota, el mito de la autora, en favor de un análisis riguroso de la relación de Plath con el esoterismo y la clarividencia. Con este fin, exploraré tres ejes temáticos y formales que resultan fundamentales para la comprensión de dicha relación: la ouija, la necromancia y el tarot. En cada caso resulta preciso brindar información contextual que anteceda el curso analítico de estos ejes temáticos para posteriormente centrarme en las implicaciones que tiene esta ruta interpretativa para la comprensión crítica e historiográfica de Plath, en particular, y de algunas otras escrituras del siglo xx, en general. Finalmente, buscaré señalar algunos acercamientos analíticos adyacentes a esta lectura y su pertinencia en los estudios actuales sobre Plath y su escritura.

Previo al análisis de los tres ejes ya mencionados, su dimensión histórica y simbólica, así como su rol temático y formal en la obra de Plath, vale la pena aclarar la lógica detrás de la agrupación de la ouija, la necromancia y el tarot bajo el adjetivo *esotérico*. *Lo esotérico* y *el esoterismo*, en cuanto categorías, son puntos de partida de extensos debates dentro de los estudios filosóficos, históricos, estéticos y esotéricos contemporáneos. De cara a la vastedad de los objetos de estudio de este campo, la necesidad de definir qué hace a un fenómeno, práctica, visión de mundo, objeto, organización u obra de arte esotérica se ha vuelto una prioridad. Así, han surgido distintos sistemas de clasificación que buscan brindar características concretas que faciliten un uso efectivo y preciso de esta terminología. Como afirma Wouter J. Hanegraaff (2013) en su introducción a *Western Esotericism: A Guide for the Perplexed*, "[s]everal modern scholars have attempted to define the nature of Western esotericism by proposing sets of criteria to which one might refer in order to decide whether something does or does not belong to the field" (4). Desde luego, los variados sistemas de criterios para la clasificación de lo esotérico presentan conflictos entre sí; en ese sentido, recuperando los elementos fundamentales de esta concepción de lo esotérico del modelo propuesto por Antoine Faivre (2010), denominado *early modern enchantment*, Hanegraaff describe tres modelos principales y señala sus componentes fundamentales, así como sus carencias teóricas y prácticas: *correspondencia*, *naturaleza viviente*, *imaginación y meditación*, y la *experiencia de transmutación*. Sin embargo, el autor es cuidadoso en señalar las limitaciones del modelo de Faivre, ya que éste se centra únicamente en las expresiones esotéricas de la modernidad temprana y el Renacimiento:

> Yates and Faivre are the most prominent examples of an approach that makes esotericism into the model of an enchanted worldview flourishing from the Renaissance until the Enlightenment. An important implication is that, by definition, esotericism must be at odds with the secular world and can never be seen as an integral dimension of modern culture and society. Even if it manages to survive under post-Enlightenment conditions, it can only do so as an anti-modernist "counterculture" engaged in an ultimately hopeless "flight from reason". (Hanegraaff, 2013: 7)

Los otros dos modelos, nombrados por Hanegraaff (2013) como *(post)modern occult* e *inner traditions*, son igualmente evaluados. El autor concluye que el modelo denominado *(post)modern occult* acierta en su acercamiento a lo esotérico como un fenómeno significativo de la sociedad moderna, pero rechaza sus limitaciones historiográficas: "In other words, we are not dealing here with any explicit (or even implicit) theory or conviction about the nature and historical development of esotericism before and after the Enlightenment, but simply with an interest in studying the occult as a phenomenon in modern or contemporary popular culture" (9). En cuanto al tercer modelo, Hanegraaff critica su presunción de una verdad universal y absoluta que debe ser extraída de la observación de los fenómenos esotéricos. En este sentido, el autor explica que, "the term stands for 'inner' traditions concerned with a universal spiritual dimension of reality, as opposed to the merely external ('exoteric') religious institutions and dogmatic systems of established religions" (10), y señala la necesidad de un "agnosticismo metodológico" que no emita juicios sobre la veracidad o falsedad de ningún fenómeno esotérico estudiado.

En respuesta a estos modelos, sus aciertos y limitaciones teóricas, Hanegraaff (2013) propone un cuarto modelo que, aunque aparentemente provisorio, brinda la pauta para clasificar efectivamente los fenómenos esotéricos:

> In sum: in the rest of this book we will be studying a large and complicated field of research that (1) has been set apart by mainstream religious and intellectual culture as the 'other' by which it defines its own identity, and (2) is characterized by a strong emphasis on specific worldviews and epistemologies that are at odds with normative post-Enlightenment intellectual culture. This is the closest we will get to a definition of Western esotericism. (9)

En ese contexto, y para los propósitos del presente trabajo, se supone a la ouija, la necromancia y al tarot como objetos y prácticas esotéricas en tanto que pertenecen a una larga tradición de conocimiento rechazado. Éstos constituyen objetos y prácticas que permiten, facilitan o acompañan una indagación y búsqueda de conocimiento personal, social, espiritual y, en el caso de Plath, poético y estético. En ese sentido, es necesario visualizarlos como herramientas que no son tradicionalmente aceptadas por las instituciones educativas y religiosas de Occidente, pero que se hacen patentes en la historia del desarrollo de las poéticas de esta región. Cabe mencionar, igualmente, que estos tres objetos y fenómenos esotéricos también resuenan con los elementos fundamentales propuestos por Faivre (2010), al operar en los campos de *la correspondencia*, *la naturaleza viviente*, *la imaginación y meditación*, y *la experiencia de transmutación*, y al representar, en el presente y a lo largo de la historia, alternativas radicales a los discursos de la modernidad. Habiendo establecido estos principios teóricos, volcaré mi atención a la ouija y su rol en la obra de Plath.

La ouija

La proveniencia histórica de la ouija se encuentra enclavada en el surgimiento y evolución del espiritismo, particularmente en el desarrollo de prácticas, rituales y ejercicios que buscan establecer comunicación con entes extraterrenales. Como describen Hanegraaff *et al.* (2006) en el antes citado *Dictionary of Gnosis &Western Esotericism*, el espiritismo aparece en el norte de Nueva York a mediados del siglo xix, escenario en el cual diversos *revivals* religiosos habían entrado en escena y encontrado seguidores o desaparecido rápidamente; entre ellos "it had already seen the birth of Mormonism, Adventism, Millerism and other new cults" (1075). Esta primera etapa de desarrollo tendría como principales exponentes a las hermanas Leah, Margetta y Catherine Fox, quienes, en 1848, afirmaron haber establecido comunicación con espíritus a través de golpes en las paredes de su hogar y después demostraron sus métodos en diversos teatros y salones a lo largo y ancho de los Estados Unidos. En efecto, los elementos más espectaculares de las prácticas espiritistas partirían de los experimentos de las hermanas Fox y devendrían en presentaciones con elementos cada vez más vistosos y atractivos, como las mesas voladoras, la posesión de

médiums orales y musicales, la materialización de espíritus y, desde luego, las tablas parlantes (*talking boards*) (Hanegraaff *et al*., 2006: 1077). Si bien el espiritismo encontraría el desarrollo de su doctrina filosófica y las bases metafísicas de la comunicación con espíritus en Europa, principalmente a través de Allan Kardec, en América los elementos espectaculares antes mencionados quedarían instalados en la cultura popular. La ouija, síntesis de varios otros objetos de uso espiritista, sería comercializada como un juguete y objeto de entretenimiento bajo distintos nombres a partir de 1890, principalmente por la Kennard Novelty Company y su creador William Flud (Murch, 2007: s.p.). Desde entonces, el uso de la ouija se diseminó igualmente entre grupos esotéricos, comunidades espiritistas y curiosos aventureros.

Plath también entró en contacto con la ouija en octubre de 1956, experiencia que relataría a su madre de la siguiente forma: "all my horoscope points to my psychic, occult powers, […] The latest is the Ouija board we made; listen to this: we made a simple board by cutting out letters of the alphabet and arranging them in a circle on my coffee table, with a 'yes' and 'no' at opposite points, and put our fingers on a wine glass" (Plath, 2017: s.p.). En esa ocasión, Plath relató el contacto con tres entidades distintas: Keva, Jumbo y Pan, a quienes interrogó sobre su identidad y sobre qué textos suyos y de Hughes serían publicados.

Plath volvería a comunicarse con Pan a lo largo del año siguiente. La poeta utilizaría sus vaticinios para hacer apuestas de fútbol y para estimar la llegada de cartas de aceptación y pagos. El punto de interés para nuestro análisis llega en agosto de 1957, cuando Plath involucró el uso de la ouija directamente en su labor poética. En "Ouija" Plath describe la atmósfera de una consulta a la tabla. Aquí, las imágenes de este ritual se transforman en visiones místicas de la muerte, de los seres insustanciales que hablan a través del tablero y que, finalmente, ilustran la retórica del ente que se comunica a través de la tabla. Destaca la alusión a entes no-natos en el tercer verso: "At the window, those unborn" (Plath, 2008: línea 3), y en el trigésimo primero y segundo: "No succinct Gabriel from the letters here / But floridly, his amorous nostalgias" (líneas 31-32). Este tema resulta fundamental para comprender el texto "Dialogue over a Ouija board" escrito en simultáneo y que la autora describió en su diario como

> a dialogue verse poem with two people arguing over a Ouija board. It is quite conversational sounding in spite of the elaborate 7-line pentameter stanzas rhyming ababcbc and is more ambitious than anything I've ever done, although I feel to be doing it like a patchwork quilt, without anything more than the general idea it should come out a rectangular shape, but not seeing how the logical varicolored pieces should fit. (Plath, 2000: 293)

Resulta de particular interés que este sea uno de los pocos textos —aparte de *Three Women*— donde Plath trabaja en el marco de la escritura dramática. Se vuelve explícita la forma en que la experiencia dialogal con la ouija condiciona formalmente este texto, mientras que parece afirmarse la necesidad de escribir en otro género, el teatral, para representar dicha experiencia. Igualmente relevante es la reincidencia en el cuestionamiento sobre la identidad. Tras un par de consultas, Sybil, la voz femenina de la escena, expresa su escepticismo a su compañero Leroy, argumentando que Pan no es más que una amalgama de sus personalidades, sus voces y sus psiques:

> you've pampered
> Pan as if he were our first-breached brat
> Fusing two talents, a sort of psychic bastard
> Sprung to being on our wedding night
> Nine months too soon for comfort, but a bright
> Boy, prone to compose queer poetry.
> (Plath, 2008: lineas 167-172)

Así, la voz femenina expresa la dificultad de encontrar los límites de sí misma en la expresión, respuestas y retórica de Pan. La ouija, objeto oracular, se plantea como punto de inflexión de la pregunta identitaria. Sybil se reconoce en Pan, pero no del todo o, al menos, no como quisiera; entonces, preguntar a la tabla no es hablar con una entidad supraterrenal, sino sondear su subconsciente y reconocerse amalgamada con Leroy en la voz de Pan. El tema del hijo no nato en "Ouija" se reconoce, a la luz de este escrito, como un problema en el mismo campo de la identidad. La angustia que expresa la voz poética frente a la anti-anunciación descrita en los últimos versos no es otra que la angustia de amalgamar su voz con otra voz hasta la indefinición.

Plath (2018) continuaría nutriéndose de los temas y formatos sugeridos por la ouija y, para el año siguiente (1958), retomaría de sus consultas con la tabla el tema de al menos uno de sus poemas, "Lorelei". Le escribe a su madre el cinco de julio de dicho año:

> We did our Ouija board for the first time in America & it was magnificent fun: responsive, humorous & very helpful. It seems to have grown up & claims it is quite happy in America, that it likes "life in freedom", that it uses its freedom for "making poems", that poetry is made better by "practise". Thinking we might make use of it, we asked him (Pan, is his signature) for poem subjects (this is always the problem: a good poem needs a good "deep" subject). Pan told me to write about "Lorelei". When asked "Why the lorelei, he said they were my "own kin"! I was quite amazed. This had never occurred to me consciously as a subject & it seemed a good one: the Germanic legend background, the water-images, the death-wish, and so on. (s.p.)

De cara a la sugerencia de Pan, Plath toma la oportunidad de ensayar, a través de un monólogo dramático, un tema proveniente de su infancia y directamente vinculado con su pasado familiar, pero lo dota de una trama y una voz particulares y desligadas del material de origen. La cercanía del tema con su ascendencia y su infancia, ponen de nuevo en el reflector la voluntad de la autora de poner a prueba elementos de su propia identidad a través del juego de voces contenido en sus poemas-monólogos dramáticos derivados de objetos oraculares.

La necromancia

Dirigiré ahora mi atención al concepto de *necromancia* y lo que éste puede revelar sobre el trabajo de la poeta. Si bien la mera mención del concepto puede evocar en nosotros imágenes que tienen más pertinencia en la literatura fantástica que en la obra de Plath, quiero utilizar el término para esbozar un acercamiento crítico a algunos poemas de *Ariel,* en concreto "Daddy" y "Lady Lazarus". Para los fines de este análisis acudamos al entendimiento de la necromancia no como la resucitación de los muertos, sino como el conjuro y consulta de espíritus de todo tipo para obtener

información determinada o conocimiento. Me refiero a la concepción de la necromancia surgida en la Edad Media tardía y prevaleciente en la modernidad temprana. Como expone Kathryn Edwards (2019) en "The Interrelationship of Magic and Witchcraft", en períodos anteriores a la tardía Edad Media la necromancia había sido comprendida como el conjunto de técnicas para colaborar con demonios en perjuicio de alguien (266). Desde el siglo xiii y durante toda la modernidad temprana, la concepción de la necromancia cambió y llegó a ser entendida como una serie de prácticas mágicas refinadas, cultas y complejas dirigidas al contacto con seres no-vivos y, por lo regular, incorpóreos. Edwards explica: "Necromancy is thus most exactly defined as magic with the aid of non-living beings, and such entities were believed to populate the early modern world. In their rituals necromancers could call on ghosts, angels, and other spirits as well as the more traditional demons, much like other magical practitioners could and did" (267). Una de las finalidades más comunes de la necromancia fue la clarividencia y Edwards aclara que, si bien no era la única forma de adivinación, sí era concebida como la más efectiva y peligrosa:

> It seemed only logical that direct communication with spirits would be the clearest way to obtain information, and demons were generally presumed to be the most knowledgeable spirits that humans could potentially control. Necromantic manuals thus provide multiple spells that rely on demonic aid to envision and infuence the future. In the process necromancers were guilty not just of demonolatry but of judicial magic —trying to overturn God's divine plan. One can see why demons might be willing partners. (269)

Partamos de aquí para acercarnos primero a "Daddy", donde la voz poética busca reconciliar su individualidad desligándose de Daddy y su doble, presencias vampíricas y espectrales que ocupan su voz, imaginario y campo de acción. Quiero ahora puntualizar en el proceso nigromántico que la voz poética emprende hacia la emancipación. Primero, la voz poética invoca la presencia fantasmal a través de la reconstrucción del cuerpo de Daddy: "The head in the freakish Atlantic", "the German tongue, in the Polish town" (Plath, 2008: líneas 10, 16). Posteriormente, describe un frustrado ritual que derivó en la creación de un modelo de Daddy:

> And they stuck me together with glue.
> And then I knew what to do.
> I made a model of you,
> A man in black with a Meinkampf look
> And a love of the rack and the screw.
> And I said I do, I do. (Plath, 2008: líneas 62-67)

Y finalmente expulsa la presencia. Sin embargo, este no es el objetivo primario de la voz poética; por el contrario, a través de este conjuro de la presencia incorpórea de Daddy, la voz poética emprende una búsqueda de autoconocimiento y, a través de dicho autoconocimiento, adquiere los medios para lograr el exorcismo paternal. Prueba de esto es la ausencia del discurso de Daddy, el cual no se representa directamente más que a través de frases fragmentadas e inconexas proveniente, además, del alemán: "Ach du" (Plath, 2008: línea 15), "Ich, ich, ich, ich" (línea 27); las imágenes: "And your neat mustache / And your Aryan eye, bright blue" (líneas 43-44) y, finalmente, la revelación del corazón apuñalado: "There's a stake in your fat black heart" (línea 76). Igualmente importante es el hecho de que el poema se concentra en la voz poética y no en Daddy, en su contacto con el espectro, sus preguntas sin respuesta y, finalmente, su liberación. Plath pone en escena una nigromante quien, al traer a su círculo mágico la presencia espectral y los restos corpóreos de Daddy, adquiere los recursos, las palabras para reconocerse y describirse, y reconstituye así su identidad. Así, la afirmación final de la voz poética "Daddy, daddy, you bastard, I'm through." (Plath, 2008: línea 80) se lee como una separación definitiva de Daddy como elemento definitorio de la identidad de la voz poética y la entrada a un renovado sentido del ser.

"Lady Lazarus", por otro lado, presenta un ejercicio nigromántico más extremo. Aquí, Plath da voz a una mujer que con maestría transita del mundo de los vivos al mundo de los muertos y de regreso. El dominio de su arte queda de manifiesto en los que, probablemente, son los versos más famosos del poema: "Dying / Is an art, like everything else. / I do it exceptionally well" (Plath, 2008: líneas 43-45). En adelante, la descripción de su recorrido hacia el reino de la muerte toma forma a través de imaginería relacionada con el Holocausto: campos de exterminio, barras de jabón, pilas de anillos y dientes. Aquí, la voz poética adquiere también una visión de su lugar en el mundo, donde multitudes se amontonan para verla, tocarla y oírla: "And there is a

charge, a very large charge / For a word or a touch / Or a bit of blood / Or a piece of my hair or my clothes" (líneas 60-64), esta visión brinda una imagen de la voz poética como una especie de santa, cuyos talentos nigrománticos le han conferido una fama asfixiante y destructiva. De esta catábasis, la voz poética regresa reconfigurada. No es más "a featureless, fine / Jew linen" (líneas 8-9) sino que adopta una identidad indudablemente definida: "Out of the ash / I rise with my red hair / And I eat men like air" (líneas 82-84), opuesta en su agencia al rol pasivo de la nigromanta rodeada de acólitos y fanáticos. Como en "Daddy", Plath sitúa la respuesta a la pregunta identitaria en el contacto con el mundo de lo ultraterrenal, con los muertos, sus palabras y sus imágenes. Parece que, incluso, describe una visión del futuro propiciada por el viaje a la muerte y la voz poética se reconfigura por completo, pues pasa de compararse con un pisapapeles y una tela sin rasgos a afirmarse en su particularidad. En este sentido, Plath confiere, en ambos poemas, un profundo poder transformativo al contacto con la voz de los muertos, mismo que deriva en una profunda y a veces dolorosa transformación, la cual deviene finalmente en la autoafirmación, la libertad absoluta y la adquisición de agencia por parte de la voz poética.

El tarot

Corresponde ahora dirigir la atención hacia el tarot, el objeto esotérico que se menciona con mayor recurrencia directamente en la poesía, cartas y diarios de Plath. La escritura epistolar de Plath registra con precisión la importancia de su encuentro con el tarot. De acuerdo con sus cartas, la poeta tuvo su primer acercamiento al tarot a través del libro *The Painted Caravan: A Penetration Into the Secrets of Tarot Cards* de Basil Ivan Rákóczi, el cual adquirió en Londres el 13 de octubre de 1956. A propósito de esta publicación, le escribió a su esposo:

> I shall go through the whole book slowly this way, so that I shall come upon the difficulties of setting out the Pack with a basic sense, at least, of the cards, which will flow and re-cross and blend, I think, by great concentration and much practice. I really look forward to giving this my deepest love and attention; I feel very "kin" to the cards, sort of. (Plath, 2018: s.p.)

Posteriormente, el 23 de octubre de 1956 le escribe a su madre: "When Ted and I begin living together we shall become a team better than Mr. and Mrs. Yeats —he being a competent astrologist, reading horoscopes, and me being a tarot-pack reader, and, when we have enough money, a crystal-gazer" (Plath, 2017: s.p.).

Su afinidad por el tarot no haría más que crecer de ahí en adelante: quince días más tarde, en su cumpleaños —el 27 de octubre de 1956—, Plath recibiría por parte de Hughes su propia baraja y le comenta a su madre, en una misiva escrita apenas un día después, el entusiasmo derivado del prospecto de comenzar su preparación como vidente y encaminar sus estudios a la cartomancia y los horóscopos: "We shall see. We celebrated my birthday yesterday: he gave me a lovely tarot pack of cards and a dear rhyme with it, so after the obligations of this term are over your daughter shall start her way on the road to becoming a seeress & will also learn how to do horoscopes, a very difficult art which means reviving my elementary math" (Plath, 2017: s.p.). Como hacen constar los registros de las subastas que se realizaron entre el nueve y doce de julio de 2021 en la casa Sotheby's Londres,[1] nos es posible afirmar que el mazo que Plath recibió en aquella ocasión era un ejemplar del tarot de Marsella, editado en París por la compañía B.P. Grimaud. Una vez ilustrado el primer contacto de Plath con la baraja y antes de ahondar en nuestro análisis sobre la influencia y representación del tarot en la obra de Plath, vale la pena hablar brevemente sobre este objeto oracular, su historia y su uso.

Los orígenes históricos del tarot han sido objeto de extensas discusiones e investigaciones históricas. El filósofo y académico británico Michael Dummet (1980), en su estudio *The Game of Tarot: from Ferrara to Salt Lake City*, afirma que, tras la introducción a Europa de los naipes comunes en 1370 —provenientes del mundo islámico— y entre 1420 y 1450, el mazo y juego del tarot, entonces conocido como *Trionfi*, se difundió y popularizó a lo largo de Italia, Francia, España y Alemania. Dummet estima, con base en registros e inventarios comerciales, que para 1442, el tarot ya era un juego popular y gozaba de una considerable demanda comercial (67). Los ejemplares sobrevivientes de mazos, de los cuales no se conserva ninguno íntegro, demuestran la celebridad del juego, mismo que fue popular primero entre las familias nobles (particularmente las italianas) y posteriormente entre otros estratos sociales, quienes

[1] La puja por la baraja de Plath comenzó en las £5,000 y lograría recaudar £ 151,200 tras recibir 37 ofertas (Sotheby's, s.f).

accedieron a él gracias a las impresiones de bloques de madera. Dummet es cuidadoso en indicar que el mazo de Trionfi no fue creado exprofeso como una herramienta de adivinación, sino que adquirió dicha dimensión bien entrado el siglo xviii, tras tres siglos de haber funcionado únicamente como un objeto lúdico. En ese sentido, Carlo Penco (2013) resume las ideas de Dummet de la siguiente manera:

> Certainly before the divinatory and occultist practice of tarot we have evidence of a development of the practice of fortune telling with dice; a book on fortune telling by Francesco Marcolino da Forlì, published in Venice in 1540, is initial evidence of fortune telling with playing cards; however this book opposes the hypothesis of an occult origin of the game of Tarot in two ways: firstly, cards from a regular pack (not a tarot pack) are used here for fortune telling; secondly, fortune telling is presented as a "randomizing device", with no relation to the occult. (144)

Los juicios morales y religiosos emitidos en contra del tarot a lo largo de ese periodo tienen más que ver, explica el académico, con su disposición para las apuestas que con su potencia adivinatoria. Dummet encuentra en el tratado *La Sorti*, del editor y tipógrafo Francesco Marcolini da Forlì, prueba irrefutable de que la cartomancia como arte adivinatoria se practicaba con naipes comunes mucho antes que con el mazo de Trionfi o Tarot, lo cual prueba su origen lúdico y no adivinatorio.

Sería hasta 1770 que Jean-Baptiste Alliette estableciera los principios de la cartomancia con el mazo de tarot en su tratado *Manière de se recréer avec le jeu de cartes nommées tarots*. Según informan Wouter Hanegraaff *et al.* (2006) en el *Dictionary of Gnosis & Western Esotericism*, Alliette se desempeñó inicialmente como marchante de granos, adquirió popularidad bajo el nombre Etteilla, y cultivó fama como cartomante, adivinador y sanador. Su práctica abarcó también el zodiaco, el contacto con espíritus y la creación de cursos prácticos sobre la lectura de la baraja de Marsella, la cual llamaba "El Libro de Thot". En efecto, Etteilla es responsable del relato mítico del origen del tarot, al cual designa como una herencia egipcia antiquísima que debe ser interpretada como contenedor de gran sabiduría y de milenaria proveniencia (1110).

A propósito de Etteilla, Antoine Faivre (2010) explica la cabida de dichas prácticas esotéricas en la Francia de la Ilustración:

> In the less learned context of the salons and the street corners, the era of Illuminism was hospitable to the career of characters expert in exploiting the taste for the marvelous, such as the Count of Saint Germain and Joseph Balsamo (alias Cagliostro). The powers that credulous contemporaries attributed to them reflect a general taste for the so-called occult sciences, as witnessed notably by the editions of books of popular magic (like the Grand Albert and the Petit Albert), by heated debates on vampirism (especially from 1732 to the Traité sur les apparitions [1746] of Dom Calmet), and witchcraft. Noteworthy too is the widespread interest evinced at that time for automata and entertaining experiments in physics. (59)

Las teorías egipcias de Etteilla fueron aceptadas y rechazadas por igual a lo largo de los siglos XVIII y XIX. A favor estarían figuras prominentes en el esoterismo, como Éliphas Lévi (1861), quien, en *Dogme et Rituel de la Haute Magie* establece una línea directa entre la interpretación cabalística de los jeroglíficos egipcios y la conformación del tarot y reivindica los estudios de Alliete como evidencia irrefutable del origen egipcio de la baraja. Por otro lado, otros autores de igual importancia como el francés Papus (1889) (Gerald Encausse) argumentaron que el tarot era en realidad una creación posterior de los bohemios que desde el siglo XIII rondaban Europa y que, si bien éstos poseían la sabiduría de los egipcios, la baraja no guardaba conexión directa con los jeroglíficos o su interpretación. En su libro *Clef absolue des sciences occulte*, Papus afirma que son los bohemios —forma en que se designaba en el siglo XIX al grupo también denominado como gitano[2] y ahora referido como romaní— quienes crearon el tarot como una especie de "Biblia de Biblias" contenedor simultáneo del "Libro de Thot" y del "Libro de Adán" (15). Si bien, como se ha aclarado antes, ninguna de las dos versiones goza de sustento histórico, ambas configuraron formas de comprender la baraja en la modernidad. Plath, cómo se verá más adelante, se inclinaba por la segunda posibilidad, el tarot como libro de los gitanos.

[2] A pesar de las recientes discusiones y propuestas de sustituir el término gitano por romaní y sus variantes, en el presente artículo se opta por emplear el término en cuanto denominador de una imagen presente en la imaginería europea desde el siglo XVII.

La exploración del tarot en la literatura también se hizo patente; la propia baraja empezó a ser percibida como un antiguo libro de gran poder espiritual y, a lo largo del siglo xx, poetas, dramaturgos y novelistas lo adoptaron como eje temático. En las primeras dos décadas del siglo, el tarot ya aparecía en obras y biografías de autores ahora célebres. W. H. Auden, por ejemplo, se hizo de cierta reputación como tarotista (Materer, 1996: 74), y T.S. Eliot abre y estructura su ahora centenario poema *The Waste Land* según la tirada de tarot de la pitonisa Madame Sosortis, famosa clarividente. Materer (1996) afirma: "The characters in *The Waste Land* are identified when the fortune teller, Madame Sosostris, lays out her 'wicked pack of cards' […] the Tarot is, like the other sacred texts cited in the poem, a medium of spiritual wisdom" (75).

En este contexto, la aparición e impacto del tarot en la obra de Plath resulta un poco más fácil de comprender. Después de la adquisición de su propio mazo, varias imágenes pertenecientes a la baraja de Marsella comenzaron su pasarela a través de su imaginario poético. Llama poderosamente la atención el notorio cambio de actitud hacia la magia y el esoterismo —en particular las prácticas adivinatorias— visible en su poesía de este momento en adelante. Partiendo de la noción de *dramatic monologue poem* aplicada a los estudios de Plath por la traductora y teórica Susan Bassnett (2005) nos es posible contrastar dos de los poemas de la autora y, en dicha comparación, hallar el cambio al que me refiero (50). Bassnett propone realizar una lectura crítica de la poesía de Plath enfocada en su recurrente búsqueda de ensayar personajes y no así en localizar los elementos que relacionan a dichos personajes directamente con la psicología, biografía o actividades de Plath como han supuesto diversas lecturas biografistas y confesionales:

> It makes most sense to consider her poetry as part of a continuous opus, as Hughes suggests, an ongoing work that, like her Journal, recorded the endless variations in her mood and thought patterns. She comes close at times to confessional poetry, but poems like 'Child', with its images of love and innocence, or 'Gigolo', one of Plath's dramatic monologue poems spoken by a distinctive character do not fit this description. Nor can she be aptly termed a surrealist, for though she uses images in remarkably original ways, those images make sense in terms of her personal cosmography and the germination of many of the images is often discernible in her other writings. In her later period, many

> of the poems show a strong dramatic flair as Plath tried out different voices, and it is interesting to speculate on whether she might have written more for the theatre or for performance had she lived. (43)

En "Recantation", poema escrito —de acuerdo con lo investigado por Nancy D. Hargrove (1992)— en la primavera de 1956, Plath echa a andar la voz de una mujer desilusionada con la clarividencia que reniega de sus pasados rituales e insta a su interlocutora a tomar las riendas de su inexperta juventud y dedicar su esfuerzo al mundo de la experiencia secular. El título inicial de este poema, según reporta Hargrove, fue "The Dying Witch Addresses her Young Apprentice" y, si bien no sería prudente afirmar que este texto revela la posición personal escéptica de Plath respecto a la clarividencia, sí demuestra el interés de la autora por ensayar la voz de una bruja —o al menos practicante de quiromancia, taseografía y cristalomancia— en un tono decadente, irónico y contrito. Este tratamiento de los temas esotéricos y mágicos es visible en poemas más tempranos como "Dialogue Between Ghost and a Priest", cuyo final retrata a un fantasma afirmando la superioridad del espíritu humano sobre cualquier fuerza sobrenatural. Dicho fantasma afirma: "'There sits no higher court / Than man's red heart" (Plath, 2008: líneas 49-50). Este acercamiento resulta ampliamente distinto al que utiliza en poemas escritos ese mismo año, como "Crystal Gazer" —escrito el 12 de noviembre, cinco meses después de "Recantation"— donde la enigmática Gerd, hábil practicante de cristalomancia, lee la fortuna de un joven matrimonio, evento que evoca en ella el recuerdo de su primera visión, cuando, al preguntar por el destino de su propia unión, terminó experimentando una visión apocalíptica: "each bud / Shriveling to cinders at its source, / Each love blazing blind to its gutted end— / And, fixed in the crystal center, grinning fierce: / Earth's evergreen death's head." (Plath, 2008: líneas 44-48). Llama la atención el cambio radical en la representación de personajes tan similares en tan poco tiempo: de aquella bruja moribunda y arrepentida, Plath dirige la mirada y la palabra a la poderosa y estoica Gerd. Esta diferencia en el tratamiento de la clarividencia indica un claro cambio en la estética de Plath, al menos en los ámbitos de la clarividencia, posiblemente derivado de su contacto inicial con el tarot y las prácticas mágicas y esotéricas.

"The Hanging Man" es el poema que afirma de forma más clara la influencia que tendría el tarot en el corpus poético de Sylvia Plath. Aquí, la autora pone en voz del protagonista de la duodécima carta de la arcana mayor, el colgado, una descripción ecfrástica de su propia carta. Las reflexiones del colgado derivan en la afirmación "By the roots of my hair some god got hold of me. / […] If he were I, he would do what I did" (Plath, 2008: líneas 1, 6). Esta sentencia revela la preeminencia que la autora brinda al colgado —en primer plano— y al tarot en general como herramienta de sabiduría y meditación, capaz de escrutar y criticar los actos divinos, las maquinaciones del destino y las razones del mundo. Más adelante, en uno de los poemas más populares de *Ariel*, "Daddy", el tarot adquiere un rol simbólico que vale la pena analizar.

El poema en cuestión ha sido analizado desde una gran variedad de perspectivas. Las más populares han propagado la lectura de *Ariel* en general y "Daddy" en particular como un *retelling* confesional de los últimos días de la autora. Sin embargo, en sintonía con los parámetros del análisis en turno, deseo continuar con el análisis de este poema partiendo de la noción de *dramatic monologue poem* que mencioné previamente, entendida como la puesta en práctica de voces diversas por parte de la autora "through the use of dramatic personae" (Bassnett, 2005: 110). En ese sentido, "Daddy" se trata de la puesta en voz de un personaje femenino que busca descifrar su propia identidad a la sombra de la figura espectral —y también vampírica— del difunto padre y su "doble", un hombre con quien la voz poética sostuvo una relación romántica tornada opresiva. La voz poética, reúne a su vez los fragmentos del padre —corporales, lingüísticos, ideológicos, y políticos— y los de su propia identidad. Los primeros, considero, para librarse finalmente de aquel fantasma y los segundos para comprenderse, observarse y comenzar un proceso de sanación en sus propios términos. Así, podemos observar el último verso, "Daddy, daddy, you bastard, I'm through" (Plath, 2008: línea 60), como la afirmación de la voz poética en el mundo, señal del final de su ciclo de duelo trunco y del triunfo de lo vivo sobre lo muerto.

En este poema, el tarot adquiere especial relevancia. La voz poética se describe de la siguiente forma: "With my gypsy ancestress and my weird luck / And my Taroc pack and my Taroc pack / I may be a bit of a Jew" (Plath, 2008: líneas 39-40). Se observa aquí la fragmentación identitaria que se mencionó antes a través de dos estereotipos importantes en la autoconcepción de la voz poética: la gitana y la judía. Ambos grupos, el semita y el gitano, han sido caracterizados y estereotipados en la producción cultural de

occidente por su errancia. Ambos grupos fueron, igualmente, objetivo de la limpieza étnica llevada a cabo por el Tercer Reich. Y mientras la voz poética abunda en la judía como símbolo a través de la descripción de su movilización forzada —"An engine, an engine / Chuffing me off like a Jew. / A Jew to Dachau, Auschwitz, Belsen. / I began to talk like a Jew / I think I may well be a Jew." (Plath, 2008: líneas 31-35)— el símbolo de la gitana se elabora únicamente a través de su asociación con el tarot. Llama poderosamente la atención el uso del término *Taroc* para referirse a la baraja y, si bien se podría teorizar que la autora recurre a esta palabra propia de la lengua alemana para arcaizar el lenguaje de la composición, a mi parecer, se trata de una estrategia que opone, desde la lengua, las identidades judía y gitana con la alemana (Dummet, 1980).[3] Resulta claro, entonces, que Plath juega con el símbolo del tarot como imagen de una identidad fragmentada que reúne a la judía, la gitana y la alemana en un libro mutable y de arcanos cambiantes. A través del símbolo del tarot, la voz poética se afirma como una colección de contradicciones: a la vez alemana, judía y gitana, víctima y victimario. La naturaleza múltiple de los arcanos del tarot ilustra entonces al personaje ensayado por Plath en "Daddy", una voz múltiple, contradictoria y fragmentada.

En el plano de la escritura personal, llaman la atención dos entradas en el diario de Plath (2000), la primera del 9 de febrero de 1958, donde la poeta reflexiona sobre su proceso creativo y explica:

> My identity is shaping, forming itself —I feel stories sprout […] I must meantime this June beginning, learn about planets & horoscopes to be in the proper starred house: I'll wish I had learned if I don't: tarot pack, too. Maybe I should stay alone, unparalysed, & work myself into mystic & clairvoyant trances, to get to know Beacon Hill, Boston, & get its fabric into words. I can. Will. (327)

Y en la segunda del trece de octubre de 1959, donde se lee:

> Very depressed today. Unable to write a thing. Menacing gods. I feel outcast on a cold star, unable to feel anything but an awful helpless numbness […]

[3] Adicionalmente, y como dato lingüístico, Plath utilizó dicho término, con cierta frecuencia, en las cartas dirigidas a su madre para hablar de la baraja y sus augurios.

> My shaping spirit of imagination is far from me. At least I have begun my German. Painful, as if "part were cut out of my brain". I am of course at fault. Anesthetizing myself again and pretending nothing is there. […] And I am prepared for nothing else. Am dead already. Pretend an interest in astrology, botany, which I never follow up. When I go home I must teach myself the Tarot pack, the stars, German conversation. Add French to my studying. This comes so natural to some people. (517)

Es claro que para la autora el tarot y la conformación y refinamiento de la identidad mantienen una estrecha relación. El tarot es visto, por un lado, como medio de experimentación poética y, por otro, como herramienta de introspección y autoconocimiento. En ambas percepciones, Plath concibe la cartomancia como un ejercicio intelectual importante, a la altura del aprendizaje de idiomas o la botánica. El tarot reaparece una y otra vez en momentos de incertidumbre; en la baraja abierta se abren también las posibilidades infinitas de la acción y del ser. Plath lee en las cartas precisas direcciones o sugerencias potenciales.

En 1962, esperanzada por los nuevos comienzos posteriores a la desintegración de su matrimonio y en vísperas de una intensa racha de escritura que daría como resultado *Ariel*, le escribe a su madre: "my life is working out so well, & my solicitor is helpful, so I really don't need him now. I look forward to the directions of the Taroc pack" (Plath, 2018: s.p.). Resulta claro, entonces, que en la escritura epistolar, personal y poética de Plath el tarot se cifra como una poderosa herramienta, catalizadora de crecimiento personal, intelectual y espiritual. El tarot adquiere entonces una dimensión más amplia que la de un mero interés temático de la poeta y se perfila como un elemento decisivo en sus diversas escrituras.

Conclusiones

Como se ha visto a lo largo de este análisis, la constante presentación de la dupla clarividencia e identidad en crisis es demasiado recurrente como para ser ignorada. Su reiterada aparición es, para los lectores críticos de Plath, una invitación a una lectura profunda que mantenga siempre el dedo sobre el renglón pero que esté dispuesta a

comprender las relaciones entre los diferentes textos de la autora. Este análisis abre nuevos panoramas en los estudios sobre Plath, pues nos permite abonar a nuestra comprensión de la autora en su contexto. La aceptación de su tratamiento de temas espirituales, en general, y esotéricos y mágicos, en particular, nos permite emparentarla con otras literaturas de su tiempo, especialmente con un gran número de mujeres que trataron temas esotéricos y políticos de manera simultánea en su obra, como Sylvia Townsend Warner, Dion Fortune, Rose Flynt o Angela Carter y, de este lado del continente, con literaturas como las de Leonora Carrington o Gabriela Mistral. Adicionalmente, la observación de esta vertiente en el trabajo de Plath nos permite comprenderla como parte del último remanso del Modernismo, permanentemente preocupado por la desintegración y transformación de la vida espiritual en el contexto moderno. Se ha buscado mantener, a lo largo de este ejercicio analítico, la consigna de separar rigurosamente lo biográfico y lo literario sin negar los puntos de contacto e intersección de ambos ámbitos, pero sin brindar soluciones biográficas a problemas temáticos, formales o interpretativos. El creciente número de estudiosas y estudiosos de Plath ha demostrado que son posibles y necesarios nuevos acercamientos a estos textos, por lo que el presente ejercicio ha sido pensado como una invitación al diálogo sobre la autora, sus textos y contextos en la encrucijada de disciplinas.

Referencias bibliográficas

Bassnett, Susan. (2005). *Sylvia Plath: An Introduction to the Poetry*. Palgrave Macmillan.

Dummet, Michael. (1980). *The Game of Tarot: from Ferrara to Salt Lake City*. Duckworth.

Edwards, Kathryn. (2019). "The interrelationship of magic and witchcraft." En *The Routledge History of Witchcraft*. Routledge. https://doi.org/10.4324/9781003010296

Faivre, Antoine. (2010). *Western Esotericism: A Concise History* (Christine Rhone, Trad.). State University of New York Press. (Obra original publicada en 1996)

Hanegraaf, Wouter J.; Faivre, Antoine; Brach, Jean-Pierre. (2006). *Dictionary of Gnosis & Western Esotericism*. Brill.

Haneegraaf, Wouter J. (2013). *Western Esotericism: A Guide for the Perplexed*. Bloomsbury.

Hargrove, Nancy D. (1992). "The Chronology of Sylvia Plath's Poems: 1956-1959". *Studies in Bibliography*, *45*, 265–291. https://www.jstor.org/stable/40371968

Holden-Kirwan, Jennifer. (1999). "Contemplating Faith: Sylvia Plath's Spiritual Journey." *Christianity and Literature*, *48*(3), 295-307. https://www.jstor.org/stable/44312695

Kurtzman, Mary. (1988). "Plath's Ariel and Tarot." *The Centennial Review*, *32*(3), 286-295. https://www.jstor.org/stable/23739062

Lévi, Éliphas. (1861). *Dogme et rituel de la haute magie*. Germer Baillière.

Materer, Timothy. (1996). *Modernist Alchemy: Poetry and the Occult*. Cornell University Press

Murch, Robert. (2007). "Ouija" (en línea). *WilliamFuld*. Recuperado el 11 de junio de 2024 de https://www.williamfuld.com/ouija1.html

Papus, Pseud of Gerard Encausse. (1889*). Clef absolue de la science occulte: Le Tarot des bohémiens, le plus ancien livre du monde, á l'usage exclusif des initiés*. Ernest Flamaneur Editour.

Penco, Carlo. (2013). "Dummett and the Game of Tarot." *Teorema: Revista Internacional de Filosofía*, *32*(1), 141-155. https://www.jstor.org/stable/43046978

Plath, Sylvia. (2000). *The Unabridged Journals of Sylvia Plath* (Karen V. Kukil, Ed.). Anchor Books.

Plath, Sylvia. (2008). *The Collected Poems*. Harper Perennial.

Plath, Sylvia. (2017). *The Letters of Sylvia Plath Volume I: 1940-1956* (Peter K. Steinberg y Karen V. Kukil, Eds.). Faber & Faber.

Plath, Sylvia. (2018). *The Letters of Sylvia Plath Volume II: 1956-1963* (Peter K. Steinberg, Ed.). Faber & Faber.

Sotheby's (s.f.). *Tarot de Marseille. Deck of cards owned by Sylvia Plath*. https://www.sothebys.com/en/buy/auction/2021/your-own-sylvia-sylvia-plaths-letters-to-ted-hughes-and-other-items-property-of-frieda-hughes/tarot-de-marseille-deck-of-cards-owned-by-sylvia