

ANUARIO DE LETRAS MODERNAS

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

VOLUMEN 10 MÉXICO 2000-2001

ANUARIO DE LETRAS MODERNAS

VOLUMEN 10 MÉXICO 2000-2001

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

ANUARIO DE LETRAS MODERNAS

Consejo de Redacción:

Dra. Nair María Anaya Ferreira

Mtra. Marina Fe Pastor

Dra. Renata von Hanffstengel

Dra. Laura López Morales

Mtro. Federico Patán

Dra. Marlene Rall

Dra. Claudia Ruiz

Directora:

Dra. Claudia Ruiz

Secretaria:

Dra. Nair María Anaya Ferreira

Cuidado de la edición: Raúl Gutiérrez Moreno

Diseño: Mauricio López Valdés

DR © 2002, Facultad de Filosofía y Letras
Universidad Nacional Autónoma de México
Ciudad Universitaria, 04510, México, D. F.
Impreso y hecho en México
ISSN 0186-0526

CONTENIDO

PRESENTACIÓN	7
ARTÍCULOS	
Rosalba LENDO, «Merlín: formación de la leyenda»	11
María Enriqueta GONZÁLEZ PADILLA, «La Biblia y Shakespeare»	23
Claudia RUIZ GARCÍA, «Breve aproximación a <i>L'école des filles</i> y <i>Le portier des Chartreux</i> (dos ejemplos de novelas libertinas de los siglos XVII y XVIII)»	33
Rosario FARAUDO, «El trágico vuelo de Ícaro. Entramado mitológico y simbólico que subyace en <i>The Awakening</i> de Kate Chopin»	43
Mario MURGIA ELIZALDE, «El deslumbrante lecho de Cristo: mitología y forma en la poesía de Dylan Thomas»	51
Aurora PIÑEIRO, «El espacio y sus significados en la cuentística de Elizabeth Bowen y Ann Beattie»	65
Marina FE, «La prisión del ser: <i>The Rise of Life on Earth</i> de Joyce Carol Oates»	73
Julia CONSTANTINO, «Paradojas narrativas en <i>Beloved</i> »	83
Laura LÓPEZ MORALES, «Le brouillage des identités: nouvel enjeu de la francophonie»	103
Guillermo LESCANO ALLENDE, «Pureza y erotismo en la poesía de Oliverio Girondo»	117

6 □ CONTENIDO

Federico ÁLVAREZ, «La desorbitación del romanticismo en Italia»	133
Federico PATÁN, «Del ensayo y sus alrededores»	155
Irene María ARTIGAS ALBARELLI, «En las ciudades de Ipazia y Tamara: algunas consideraciones sobre las imágenes visuales y las palabras»	167
Adriana DE TERESA, «Poéticas particulares y universalistas»	183
TRADUCCIÓN	
Marjorie CURRY WOODS, «Una retórica medieval va a la escuela y a la universidad: los comentarios sobre la <i>Poetria Nova</i> »	195
Nair María ANAYA FERREIRA, «Poesía caribeña de expresión inglesa»	209
RESEÑAS	
Claudia RUIZ, <i>Estética y doctrina moral en Baltasar Gracián</i> (P. SERRANO)	267
Virginia WOLF, <i>El viejo Bloomsbury y otros ensayos</i> . Selec., trad. y pról. de Federico PATÁN (C. LUCCOTTI)	269
Laura LÓPEZ MORALES, comp., notas y trad., <i>Literatura francófona: III. África</i> (N. M. ANAYA FERREIRA)	275
Marina FE, coord., <i>Otramente: lectura y escritura feministas</i> (C. BROAD)	279
Tibor FISCHER y Lawrence NORFOLK, eds., <i>Writing 8</i> (G. GERLING)	284

El deslumbrante lecho de Cristo: mitología y forma en la poesía de Dylan Thomas

Mario MURGIA ELIZALDE
Universidad Nacional Autónoma de México

Crow laughed.
He bit the Worm, God's only son,
Into two writhing halves.

He stuffed into man the tail half
With the wounded end hanging out.
He stuffed the head half headfirst into woman
And it crept in deeper up
To peer out through her eyes
Calling its tail-half to join up quickly, quickly
Because O it was painful.

Ted Hughes, *A Childish Prank*

Muerte y creación son motivo de un interés recurrente en la poesía desde que ésta existe como tal. Ambas instancias parecen encontrarse invariablemente ligadas a la mitología; esto como resultado de la incertidumbre que lo desconocido —y por lo tanto lo divino— causa en el hombre. En la nota inicial de *Collected Poems* Dylan Thomas escribe:

I read somewhere of a shepherd who, when asked why he made, from within fairy rings, ritual observances to the moon to protect his flocks, replied: "I'd be a damn' fool if I didn't!" These poems, with all their crudities, doubts, confusions, are written for the love of Man and in praise of God, and I'd be a damn' fool if they weren't.

Al leer esto, el lector se siente impulsado a preguntar ¿cuál es la relación entre el amor al Hombre y el amor a Dios para Thomas? Y, sobre todo, ¿cómo se da esta relación a través del lenguaje poético? Pienso que la posible respuesta a estas cuestiones está principalmente en el uso que Thomas da a la simbología judeo-cristiana en conjunción con el erotismo. Después

de todo, para él la relación entre ambos es prácticamente indisoluble como se verá a continuación.

La religión como fuente de mitos se manifiesta particularmente en la poesía del siglo XX, siendo T. S. Eliot uno de los primeros poetas ingleses en desarrollar y explorar imágenes míticas cristianas dándoles nuevas posibilidades en el lenguaje poético. Dylan Thomas no escapa al uso de símbolos religiosos que caracteriza el estilo de la poesía moderna. Sin embargo, el tratamiento que Thomas da a las figuras de la mitología judeo-cristiana representa notablemente no sólo el lenguaje introspectivo que propone la literatura de este siglo, sino también el entendimiento y la asimilación del vínculo existente entre el hombre y el universo. El mito cristiano representa para Thomas la síntesis de los procesos de la vida, de la muerte y de su naturaleza erótico-amorosa, determinante de su continuidad. En "Altarwise by Owl Light", una serie de diez sonetos, Dylan Thomas utiliza profusamente imágenes relacionadas con mitos judeo-cristianos, así como alusiones veladas a ellos, que originan un acercamiento a los conceptos de creación y redención opuestos, como ya se ha dicho antes, a la idea de una muerte estéril y vacía. Al hablar de sonetos, tenemos que pensar, claro está, en la importancia de la forma. En realidad los sonetos de "Altarwise by Owl Light" pueden llamarse así sólo por estar compuestos de catorce versos; únicamente el primero presenta la forma inglesa tradicional¹ y, aun así, las rimas no se respetan al final de cada verso. Por otro lado, en el décimo soneto de esta serie pueden notarse ciertas peculiaridades que, de alguna manera, parecen acercarlo más a esta forma poética. Este soneto tiene catorce versos que están divididos en dos cuartetos y dos tercetos a la manera italiana; sin embargo, el orden se encuentra invertido: los dos tercetos están al principio y los dos cuartetos se localizan al final:

Lét the tále's sáilor from a Christian vóyage
 Átlaswise hóld hálf-way off the dúmmy báy
 Time's shíp-racked góspel on the glóbe I bálance:
 Só shall wínged hárbours through the rók-birds' éyes
 Spót the blówn wórd, and on the séas I ímage
 Decémber's thórn scréwed in a brów of hólly.
 Lét the first Péter from a ráinbow's quáyrail
 Ásk the táll fish swépt from the bíble éast,
 Whát rhúbarb man péeled in her fóam blúe chánnel

¹ Con esto me refiero, por supuesto, a la forma desarrollada por Shakespeare para el soneto en lengua inglesa (rimado abab cdcd efef gg) con posibles variaciones que, sin embargo, no alteran demasiado la organización del soneto.

Has sówn a flying gárden róund that séa-ghost?
 Gréen as begínníng, lét the gárden díving
 Sóár, with its twó bárk tówers, to that Dáy
 When the wórm builds with the góld stráws of vénom
 My nést of mércies in the rúde, réd trée.

Como puede observarse, cada verso presenta cinco acentos largos y bien definidos, pero los versos no tienen diez sílabas sino once. Esto, unido a la inversión de los cuartetos y los tercetos, implica una alteración radical de las formas tradicionales inglesa e italiana del soneto, así como una relación particularmente interesante entre forma y contenido. De hecho, las alteraciones en las formas del soneto no significan desorden ni caos en la estructura del poema. Es necesario atender a la organización de los pies en cada verso, así como a la relación rítmica que existe entre cada uno de ellos. El primer terceto es completamente uniforme, tenemos cinco pies agrupados de la siguiente manera en los tres versos: crético-troqueo-pírrico-troqueo-troqueo.

Posteriormente, la organización del segundo terceto es similar, aunque en el tercer verso se presenta un cambio significativo; el primer pie de este último no es crético sino anfibraco, rompiéndose así la uniformidad que hasta aquí presentaban los cinco primeros versos. De este punto en adelante, los pies iniciales de los siguientes dos cuartetos varían los créticos y los anfibracos (tercero y cuarto versos del primer cuarteto), incluso se introducen un dácilo y un anapesto (segundo y tercer versos del segundo cuarteto). Sin embargo, y a pesar de la irregularidad que esto presupone, es importante notar que todos los versos finalizan con un troqueo, lo que ocasiona una desaceleración del ritmo; esto se presenta en la “primera mitad” de cada verso. Nótese que tal organización da lugar a una especie de “oscilación” rítmica en el poema, que va de lo acelerado y aparentemente caótico al principio de cada verso a lo pausado y armonioso en la parte final. El efecto es de un orden progresivo en medio de la complejidad del poema. La importancia de esto es que los patrones rítmicos —evidentemente deliberados— dan al soneto cierta uniformidad en medio del aparente desorden y, sobre todo, cierta coherencia con respecto a la forma. Cuando hablamos de Thomas, por otro lado, la forma se convierte sólo en un punto de apoyo para las posibilidades de interpretación de los poemas. Thomas expresa de esta manera la transición entre el orden y el caos reflejado en el contenido de los sonetos.

Como es común en la poesía de Dylan Thomas, la peculiar sintaxis del poema contribuye con este efecto al presentar un uso extensivo del hipérba-

ton, dando así una sensación de aparente caos que, sin embargo, tiende a adquirir forma definida al finalizar cada segmento del poema. Tenemos nuevamente el primer terceto como ejemplo: “Let the tale’s sailor from a Christian voyage / Atlaswise hold half-way off the dummy bay / Time’s ship-racked gospel on the globe I balance [...]”. La cláusula principal (“Let the tale’s sailor”) se encuentra separada de la cláusula subordinada (“Atlaswise hold half way”) por una frase preposicional (“from a Christian voyage”) que ha sido introducida en ese lugar para realzar el hecho de que el viaje de aquel “marinero del cuento” —identificado con Simbad, de *Las mil y una noches*— es eminentemente cristiano. Por otra parte, el objeto directo de la oración (“Time’s ship-racked gospel”) está separado del verbo transitivo por “half-way off the dummy bay”, dando con esta separación un lugar preponderante al objeto, que a su vez es definido por la cláusula subordinada “on the globe I balance”. La sintaxis de esta última se encuentra alterada también al anteponerse una frase preposicional (“on the globe”) al sujeto. Tal complejidad no evita la noción de orden y la introducción de una consecuencia necesaria presentada por los dos puntos que identifican el comienzo del segundo terceto: “So shall winged harbours through the rock-birds’ eyes / Spot the blown word, and on the seas I image / December’s thorn screwed in a brow of holly”. Es decir, estos “muelles alados” serán capaces de ubicar “la palabra dispersa” (“the blown word”) únicamente al cumplirse la obligación de aquel marinero del cuento. La complejidad sintáctica del primer terceto contrasta con la relativa sencillez del segundo. Tal organización no es fortuita, y podemos decir que corresponde a esta interdependencia entre orden y caos establecida ya en el ritmo. El viaje del que se habla ha sido ya previsto en el primer soneto de la serie: “Altarwise by owl-light in the half-way house / The gentleman lay graveward with his furies”. Sin embargo, lo que empezó con “altarwise” termina con “atlaswise” en el décimo soneto, lo cual presupone una organización basada, sobre todo, en elementos religiosos cristianos y paganos en combinación. Aquí el altar como símbolo es la clave:

The certainty he craves he will build from myth and symbol, spending twenty years in the building, and the more desperate becomes his craving the heavier he will lean upon his symbolic universe.

Paradoxically, Thomas depended for his new symbolic universe on a structure he rejected —the Chapel. Although he rejected the message he did not reject the terms of that message. Nor did he believe in the definitions usually given the words, but he believed in the words. God-devil, heaven-hell, spirit-flesh, preacher-sermon, message, dog-

ma, word —these, among all the sense of dichotomy imparted by the first of these terms, are the cells out of which Thomas's designation developed. The terms are often viewed as symbols, that is, as representations of unseen and incomprehensible forces.²

Efectivamente, la construcción a partir de la reconciliación entre lo físico y lo metafísico, el espíritu y la carne, define la idea de Thomas de lo que la labor del poeta debe ser: "To me, the poetical 'impulse' or 'inspiration' is only hidden, and generally physical, coming of energy to the constructional craftsman's ability".³ Si bien el principio no es innovador, la forma de desarrollarlo es bastante original en sí. Es interesante observar que trescientos años antes, George Herbert proponía algo similar en su poesía mística. Series como *The Temple*⁴ representan este eslabón entre lo espiritual, lo puramente físico y las creencias religiosas que, en el caso de Herbert, ocupan todo su quehacer poético. Evidentemente, las diferencias entre él y Thomas son diametrales. Mientras que Herbert basa sus poemas en su apasionada fe cristiana, Thomas diluye esta pasión en la intrincada forma de sus sonetos. Herbert toma intactas la mitología y simbología del cristianismo y convierte y construye, en toda la extensión de la palabra, una especie de templo poético, del que cada poema constituye una parte esencial. "The Church" se conforma de elementos arquitectónicos, teológicos y filosóficos que van desde el altar y el sacrificio hasta la muerte y el amor; todos ellos perfectamente reconocibles y organizados en una secuencia casi natural y previsible. Los sonetos de "Altarwise", aunque similares en esencia, presentan otros problemas. A pesar de que ambos poetas coinciden en la idea de construir a partir de la imaginación poética —y creo que la influencia es evidente—, Thomas dista mucho del uso transparente de la simbología judeo-cristiana o de la noción de continuidad previsible que permea el quehacer poético de Herbert. En palabras de W. T. Moynihan, uno de los críticos más importantes de Thomas:

The "Altarwise" sonnets are Thomas's most complete depiction of the fallen world, the world of exodus and wilderness, the world of the lost wanderer, the outcast voyager. The sonnets are also the epitome of Thomas's obscurity. The whole sequence, and every word within it, is intended to be meaningful on so many different levels that the ambiguity itself is an image of the fallen world which it depicts.⁵

² William T. MOYNIHAN, *The Craft and Art of Dylan Thomas*, p. 30.

³ Andrew SINCLAIR, *Dylan Thomas. Poet of His People*, p. 219.

⁴ Ver George HERBERT, "The Church", en *The Temple*.

⁵ W. T. MOYNIHAN, *op. cit.*, p. 254.

Para Herbert, el mundo en decadencia es prácticamente inexistente al existir la esperanza de salvación a través de la expiación de los pecados y el amor a Dios. Para Thomas, la decadencia humana es inevitable y además necesaria; sin ella no sería posible la continuidad ni la regeneración física o espiritual. Éste es precisamente el hilo conductor de los sonetos de "Altar-wise". ¿Dónde reside, además, la relación entre un "atlas-eater" del primer soneto, un "black-tongued gentleman" del segundo y un "tale's-sailor" del décimo, sino en la oscuridad misma y el viaje propuesto en la secuencia?

Si regresamos al primer terceto y lo retomamos a partir de la ambigüedad propuesta por Moynihan, veremos que presenta de manera complicada una condición que ha de resolverse a continuación y cuyo desenlace se presenta ordenada y claramente en el segundo terceto, separado evidentemente del primer cuarteto por un punto que resulta determinante. Antes de proseguir con los cuartetos es necesario detenerse a analizar de cerca los símbolos en los tercetos previos, y sobre todo el uso de adjetivos para crear dicha simbología. Tenemos como ejemplos las siguientes: "dummy bay" y particularmente "ship-racked gospel". Al igual que la sintaxis, la aparente arbitrariedad en el uso de adjetivos es francamente confusa. Estos versos son visualmente impresionantes y hasta cierto punto difíciles de comprender por ser muy elaborados⁶ y, sin embargo, funcionan perfectamente en el contexto del soneto: la complejidad (incluso la falta aparente de coherencia) es

⁶ Aunque no forzados. Thomas ha sido frecuentemente acusado de ser una especie de heredero de los metafísicos, posición que ha sido llevada al extremo y, creo yo, no sin algo de razón. Sin embargo, se debe tener cuidado con una aseveración de tal magnitud. Samuel Johnson, por ejemplo, definió así a los metafísicos: "The metaphysical poets were men of learning, and to shew their learning was their whole endeavour; but unluckily resolving to shew it in rhyme, instead of writing poetry, they only wrote verses, and very often such verses as stood the trial of the finger better than of the ear; for the modulation was so imperfect, that they were only found to be verses by the counting of syllables [...] Those however who deny them to be poets, allow them to be wits. Dryden confesses of himself and his contemporaries, that they fall below Donne in wit, but maintains that they surpass him in poetry" (Johnson [1779] *apud Songs and Sonnets*, A Casebook Series, p. 53).

A pesar de lo tendencioso que Johnson pueda parecer, cualquiera podría opinar lo mismo tanto de los metafísicos como de Thomas. Sin embargo, y a pesar de que éste tiene muchos temas en común con los metafísicos, considero que Thomas balancea con gran habilidad la forma y el contenido, escapando así de la *far-fetchedness* de la poesía metafísica del siglo XVII. Al ser la muerte un puente entre lo físico y lo metafísico, la comparación con poetas de esta escuela es casi inevitable. En el desarrollo de este ensayo se analizarán algunos de los puntos que Thomas y Donne tienen en común, así como sus diferencias más importantes.

intencional en la poesía de Thomas e implica la conciencia del poeta sobre su obra; es decir, la imagen está siempre en función de la relación existente entre sentimiento e imaginación, sin la cual la poesía no sería posible: "Así, la imaginación en su papel estético sigue siendo representativa: es decir, sigue siendo la misma facultad que puede crear imágenes"⁷ y es esta representatividad la encargada de reconciliar la religión y el erotismo; tanto la "bahía falsa" como los "muelles alados" y el "evangelio torturado en el barco" conjuntan elementos perfectamente reconocibles ("bay", "harbours" y "gospel") matizados poéticamente por sus adjetivos correspondientes. Nos encontramos después de todo en un viaje cristiano de redención, de búsqueda y, sobre todo, de creación a partir de la destrucción: "[...] and on the seas I image / December's thorn screwed in a brow of holly". Una vez más nos encontramos con este "yo" creador visualizador de la "espinas de diciembre" y responsable de este "balance" evangélico evocado en el poema. Pero nuevamente la pregunta es inevitable, ¿quién es este "I" y, sobre todo, cuál es su relación con la imaginería y la atmósfera erótico-cristianas del soneto? Según la clasificación de T. S. Eliot, este yo se inscribe en la primera categoría de la voz poética en la que el "yo" comprende al poeta mismo (responsable, por supuesto, de la creación del poema como tal); y al "yo poético", que a su vez, es una creación del primero.⁸ La voz poética se dirige a ella misma y no existe alguien más —por lo menos dentro del poema— a quien dirigirse. La voz balancea e imagina (en el sentido particular de "imagen") su propio *ser* dentro del poema y, por consiguiente, su interdependencia con las imágenes, figuras y ritmo del mismo. Recordemos por un momento aquel "yo" en "When Once the Twilight..." que se identifica de lleno con el Creador —así, con mayúscula, artífice y hacedor divino— de la mitología cristiana. A diferencia de éste, el "yo" del soneto es completamente ambiguo; no se identifica a sí mismo con la figura divina y tampoco forma parte del mito, sino que depende de éste y de sus componentes para la creación de su "nest of mercies in the rude, red tree". Una vez más, el problema del yo surge como un constituyente que difiere entre el trabajo de Thomas y sus contemporáneos. Sin embargo, las diferencias no obstaculizan la admiración e interés de unos con respecto a otros. Por ejemplo, Thomas sentía gran admiración por la poesía de W. H. Auden a pesar de tener visiones poéticas virtualmente opuestas. La comunión entre el "yo" divino poético de Thomas y su propia voz es imposible para Auden. Tomemos como ejemplo algunos versos de "In Time of War":

⁷ Mary WARNOCK, *La imaginación*, p. 79.

⁸ Ver T. S. ELIOT, *On Poetry and Poets*, p. 89.

They died and entered the closed life like nuns:
 Even the very poor lost something, oppression
 Was no more a fact; and the self-centered ones
 Took up an even more extreme position.⁹

Estos versos tienen un estilo digamos narrativo, mucho más evidente que cualquiera de los poemas de Thomas; la sucesión de eventos se da a través de una voz difusa, impersonal, alejada del “yo”, que, aunque igualmente abrumada por la muerte, no la explora en sí misma sino que sólo la atestigua. A este respecto, Auden está más cerca de la visión fragmentaria de Eliot con su apreciación terrena, aunque no menos visionaria, de los eventos que construyen su poesía.¹⁰ En los poemas de Auden todo lo vemos desde fuera, como se vería una película, sin una intervención directa de la voz del poeta, provocando así una especie de separación, casi dramática, entre el poeta y su poema. En “Fern Hill”, considerado uno de los poemas más “transparentes” y maduros de Thomas, se detectan dejos de una actitud que se acerca a esta visión de Auden de lo real:

Now as I was young and easy under the apple boughs
 About the lilting house and happy as the grass was green,
 The night above the dingle starry,
 Time let me hail and climb
 Golden in the heydays of his eyes,
 And honoured among wagons I was prince of the apple towns

⁹ W. H. AUDEN, “In Time of War”, en *Selected Poems*, p. 69.

¹⁰ Y aun así, las diferencias entre los tres poetas son radicales. El empirismo que Auden sigue se presenta mucho más nórdico, más germánico que el empirismo permeado por el racionalismo francés de Eliot. Según Edward Mendelson en su prefacio a *Selected Poems* de Auden: “Auden was the first poet in English who felt at home in the twentieth century. He welcomed in his poetry all the disordered conditions of his time, all its variety of language and event. In this, as in almost everything else, he differed from his modernist predecessors such as Yeats, Lawrence, Eliot or Pound, who had turned nostalgically away from a flawed present to some illusory Eden where life was unified, hierarchy secure, and the grand style a natural extension of the vernacular. All this Auden rejected [...] Everything that is most distinctive about Auden can be traced to his absorption in the present: even, in what might seem a paradox, his revival of the poetic forms and meters that modernism had pronounced dead a few years earlier”. Y es aquí donde Thomas y Auden coinciden. Esta visión optimista y revivificadora del pasado —que los aparta del modernismo puramente inglés de Eliot— se manifiesta en el interés por las formas germánicas en la poesía por parte de Auden, así como en la idea de la poesía según Thomas: poesía concebida por el bardo de visión global característico de la antigüedad galesa.

And once below a time I lordly had the trees and leaves
 Trail with daisies and barley
 Down the rivers of the windfall light.

A pesar de todo, a Thomas lo traiciona una vez más su “yo” visionario y casi divino. Mientras que el poema de Auden está cargado de una fuerte impresión causada por la guerra, el de Thomas se ensimisma en el propio “yo”, que se eleva sobre la naturaleza y todo lo que se encuentra alrededor. Ahora bien, ¿dónde ha quedado el mito? Mientras que Auden parece darlo por hecho, Thomas lo hace parte de su “yo” y lo eleva al nivel de un mito casi privado. No es que Auden fuera indiferente ante la mitología, sino que su poesía se torna mucho más inmediata y, de alguna manera, más accesible que la de Thomas al fragmentarla.

Todo esto plantea dicotomías interesantes entre los poemas que hemos revisado, y particularmente entre el “yo” de “When Once the Twilight...” y el soneto de “Altarwise...” En el primero, la polaridad del “I” omnipresente y etéreo y su “criatura” humana hacen pensar en el mito cristiano de la Trinidad, cosa que de ninguna manera está presente en el “Soneto X”. La relación del “yo” poético del soneto y el mito cristiano se encuentra en función de la simbología del poema a la cual este “yo” imaginador se amalgama.¹¹ Es a partir de este momento que el yo poético comienza a fundir símbolos cristianos con símbolos erótico-míticos muy específicos:

Let the first Peter from a rainbow's quayrail
 Ask the tall fish swept from the bible east,

¹¹ Debemos tener cuidado aquí con *símbolo* diferente a *metáfora*. Este último término resulta insuficiente al hablar de recursos en la poesía de Thomas ya que: “If we take metaphor as the substitution of names made warrantable by a resemblance between the things signified by the names [...] we can scarcely suppose that Thomas' lines are metaphorical. An atlas of maps does not much resemble the world. A person unacquainted with maps would be quite baffled with one, I think, until he had some instruction in the conventions of cartography [...] A metaphor, then, involves verbal substitution merely, whereas in these lines we have the *idea* of atlas substituted for the *idea* of the world because an atlas is a cartographic representation of the world; the sense of the world is merely a consequence of conceptual substitution which has already occurred. In short, we have here, not metaphor, but symbolism” (Elder Olson, “The Poetry of Dylan Thomas”, en *A Collection...*, pp. 4-5).

Y todo esto con respecto al primero de los sonetos de “Altarwise”, donde “world-devouring” y “atlas-eater” se transforman en símbolos de la inusual mitología de los poemas de Thomas; una mitología propia que se aleja de la mera trasposición de símbolos e iconos cristianos para reinventarlos y reacomodarlos en el contexto de un lenguaje que, aunque familiar, se organiza de manera inusitada.

What rhubarb man peeled in her foam blue channel
Has sown a flying garden round that sea-ghost?

Nótese "*tall fish*" y "*rhubarb man peeled*" relacionados con "the bible east". El ruibarbo —símbolo fálico por su forma— se convierte en la imagen unificadora del "jardín volador" y "el océano fantasma" al "coserlos" el uno al otro. Una vez más, las imágenes de la vida ("*flying garden*") y de la muerte ("*that sea-ghost*") se encuentran unidas a través de lo erótico. Ahora bien, ¿cuál es la importancia de la fusión de símbolos judeo-cristianos e imágenes eróticas en el soneto y en la poesía de Thomas en general? Tanto la mitología cristiana como la simbología erótica representan dos procesos recurrentes que se expresan dentro del poema y que, además, presuponen un carácter cíclico.

Por otra parte, tenemos la idea pecado-muerte-sacrificio-redención que representa la base del mito cristiano que permea tanto al "Soneto X" en particular como a "Altarwise..." en general. Por otro lado, el "viaje cristiano" ("*Christian voyage*") de salvación presupone un *encuentro* con la *pasión* —en ambos sentidos, religioso y erótico— del redentor representado por el pez erecto, así como un enfrentamiento con el "gusano" ("*worm*") que, aunque identificado con la serpiente del pecado "*builds with the gold straws of venom / My nest of mercies in the rude, red tree*". Estos dos últimos versos establecen el contacto entre lo mítico y lo erótico, porque el símbolo del pecado destructor (the worm) es también el responsable de la construcción del "nido de misericordias" ("*nest of mercies*") en un árbol rojo y rudo que, nuevamente, nos remite a la imagen fálica del ruibarbo. Asimismo, el movimiento expresado en el soneto es indicativo de la idea de continuidad cíclica: "*Green as beginning, let the garden diving / Soar, with its two bark towers, to that Day*". Nótese la paradoja entre "*diving*" —con la impresión de movimiento "hacia abajo"— y "*soar*" —movimiento hacia arriba. Prácticamente el jardín debe hacer ambas cosas al mismo tiempo, completando así un ciclo que culmina en "ese Día", cuando finalmente el caos y la confusión se disiparán y "las misericordias" serán construidas. Ciertamente, la conjunción de símbolos cristianos e imaginaria erótica da como resultado un poema de gran dificultad que incluso ha provocado que la mayoría de los críticos consideren "Altarwise..." como uno de los ejemplos más evidentes de la poesía oscura de Thomas. Y, sin embargo, ¿qué es oscuridad en la poesía de Thomas? Él mismo comenta: "*'Simplicity' to me is the best way of expressing things, and the ultimate expression may still be obscure as D. H. Lawrence's Heaven. 'Obscurity' is the worst way*".¹² Pero

¹² Thomas *apud* E. OLSON, *loc. cit.*

su aseveración se torna difícil de creer después de leer su poesía. Además, su concepto de "simplicidad" es tan oscuro como la referencia a D. H. Lawrence. A pesar de estas contradicciones, podemos decir que la oscuridad se debe a la naturaleza casi incognoscible de la mayoría de sus temas y *no* se traduce en la total incompreensión de su obra poética. A través de esta oscuridad, la preocupación por la vida, la muerte y el erotismo se torna bastante transparente. Thomas, por consiguiente, no fuerza al lector a adentrarse en la comprensión o interpretación de un significado específico, sino que le permite tomar sus propias decisiones con respecto al sentido de su poesía. La oscuridad, por otro lado, no depende completamente de la elección y desarrollo de los temas. La imaginaria erótico-religiosa había sido utilizada antes, si bien con resultados menos oscuros, aunque no sin recepciones menos polémicas. Y me refiero a los tan criticados metafísicos, en especial a John Donne. Menciono aquí a Donne por el aparente esfuerzo de que ambos hacen gala al poner en el mismo plano lo meramente físico e inmediato y lo metafísico. Según John Ackerman: "Thomas, like Donne, speaks with directness and passion on the theme of sex. His work shows the same mingling of sexual and religious themes, which results in a mingling of sexual and religious imagery. In both poets there is an intense consciousness of Death".¹³

A pesar de que Thomas y Donne *sí* comparten como temas el sexo, la religión y la muerte y los "mezclan", es necesario poner atención al diferente tratamiento de éstos que, a primera vista, parece ser el mismo como señala, si bien de manera poco profunda, Ackerman. Tomemos el soneto X de los *Holy Sonnets*:

Batter my heart, three-personed God; for you
As yet but knock, breathe, shine, and seek to mend;
That I may rise, and stand, o'erthrow me and bend
Your force to break, blow, burn, and make me new:
I, like an usurped town, to another due,
Labour to admit you, but oh, to no end,
Reason, your viceroy in me, me should defend,
But is captived, and proves weak or untrue,
Yet, dearly I love you, and would be loved fain,
But am betrothed unto your enemy,
Divorce me, untie, or break that knot again,

¹³ John ACKERMAN, "The Welsh Background", en *A Collection of Critical Essays*, p. 86.

Take me to you, imprison me, for I
 Except you enthrall me, never shall be free,
 Nor ever chaste, except you ravish me.

Si bien el soneto de Donne es mucho menos oscuro —en términos lingüísticos, por lo menos— que el de Thomas, no podemos decir que carezca de complejidad poética. En este caso nos encontramos con un soneto con rima ABBA ABBA CDC DFF, y cuya dificultad no se encuentra en la manera de usar las palabras, sino en los conceptos (“conceits”) metafísicos del poema. Nótese que en el caso de Thomas, la oscuridad está dada no sólo por la rebuscada sintaxis; también se encuentra en la relación sustantivo-adjetivo —dos términos perfectamente reconocibles se unen en una combinación poco usual— y el concepto que esta relación representa. En el caso de Donne, el “salto conceptual” está dado por la relación entre lo espiritual y lo físico al convertirse Dios, literalmente, en un violador: “For I / [...] never shall be free / Nor ever chaste, except you ravish me”. Donne construye sus conceptos con base en opuestos, creando así una continuidad poética basada en imágenes *oximorónicas*. El Dios de amor se torna así el responsable de una pasión —y purificación— física que se convierte en evitable para alcanzar una completa identificación con Él. El principio es el mismo que Thomas maneja en el soneto de “Altarwise...”: las imágenes de la pasión física y erotismo se transforman en símbolos de la mitología cristiana. Sin embargo, los conceptos de Thomas van más allá de la juxtaposición de lo físico y lo espiritual, ya que la imagería y la simbología cristianas están subordinadas a su imaginación y le permiten crear una mitología propia. Mientras que en el soneto de Donne los planos espirituales y físicos se conjugan en la violencia divino-sexual que se expresa en verbos como *break*, *blow*, *burn*, *imprison* y, sobre todo, *ravish* (por cierto, contrastado en el mismo verso con *chaste*; la “violación” de Dios provoca la “castidad” de la voz poética), en Thomas éstos se unifican gracias a los símbolos erótico-míticos creados por el propio poeta.

Asimismo —y a pesar del evidente proceso de purificación presente en los dos poemas—, el soneto de “Altarwise...” encierra este proceso en un estadio cíclico que el poema de Donne no presenta. Esto responde, por supuesto, al nivel de interiorización que Thomas desea alcanzar. Su carácter moderno es la explicación: la exploración y creación de mitos propios, la selección de imágenes poéticas e incluso la oscuridad misma delatan la injerencia del interés psicológico¹⁴ y artístico propio de los poetas modernos.

¹⁴ Alguna vez, al ser entrevistado con respecto a la psicología en relación con su poesía, Thomas afirmó haber leído sólo una obra de Freud en su vida: *La interpretación*

Así, el poema no es sólo algo que proporciona placer sino que, además, impresiona y modifica la vida del poeta y, por supuesto, del lector. Una vez más, la continuidad de los procesos de la vida y la muerte sale a la luz y se manifiesta gracias a la formación de imágenes a través de símbolos erótico-míticos y, sobre todo, a la peculiar estructura del soneto: estrictamente hablando, los versos finales están en función de los primeros ya que principio y fin se complementan conclusivamente, dándole así una especie de circularidad temática. Esto resulta evidentemente en un efecto de continuidad cíclica y un carácter menos convencional desde el punto de vista de las formas poéticas.

Todas estas alteraciones presuponen una conciencia de la creación poética (debido, por supuesto, a su carácter evidentemente intencional) que se ve reforzada por la minuciosa elección de símbolos míticos judeo-cristianos y sus implicaciones con el erotismo y la muerte. La muerte y el erotismo siguen caminos paralelos (no olvidemos la relación "tomb-womb", también recurrente), que llegan a converger, tarde o temprano, en la simbología religiosa que desde siempre fue parte de la vida de Dylan Thomas. La Biblia y la necesidad del poeta de incluir sus mitos en su quehacer literario se conjugan con la experiencia del bardo joven, quien experimenta, a través del erotismo, la revelación del proceso creativo a partir de la destrucción, hecho inherente a todo proceso universal.

Bibliografía

AUDEN, W. H., *Selected Poems*. Ed. de Edward MENDELSON. Londres, Faber and Faber, 1979.

COX, C. B., ed., *Dylan Thomas. A Collection of Critical Essays*. Cambridge, Prentice Hall International, 1987.

ELIOT, T. S., *On Poetry and Poets*. Londres, Faber and Faber, 1971.

de los sueños. También mencionó no haber sido influido por ella en ningún momento. Una vez más, a Thomas se le siente poco sincero. La influencia de Freud y de los descubrimientos psicológicos del siglo XX son innegables en toda la literatura. En este caso, Thomas tiene la intención, creo yo, de satisfacer al entrevistador más que revelar las posibles influencias que el proceso creativo de su poesía pudiera haber tenido. El "yo" poético del que se ha hablado con anterioridad es una prueba contundente de esto.

HERBERT, George, "The Temple", en *The English Poems of George Herbert*. Ed. de C. A. PATRIDES. Londres, Everyman, 1991, pp. 29-193.

MOYNIHAN, William T., *The Craft and Art of Dylan Thomas*. Universidad Cornell, Ithaca, 1968. (Cornell Paperbacks)

OLSON, Elder, *The Poetry of Dylan Thomas*. Chicago, Universidad de Chicago, 1954.

SINCLAIR, Andrew, *Dylan Thomas, Poet of His People*. Ed. de Michael JOSEPH. Londres, 1975.

THOMAS, Dylan, *The Collected Poems 1934-1952*. Nueva York, New Directions, 1971.

WARNOCK, Mary, *La imaginación*. Trad. del inglés de Juan José UTRILLA. México, FCE, 1981.