

8
rej

Universidad Nacional Autónoma de México
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS



TESINA PARA OBTENER
EL TÍTULO DE
LICENCIADO EN LENGUA Y LITERATURA
INGLESA

presentado POR
A. JAIME VALERO R. *Ramirez*

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

1997



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

DEDICATORIA

Esta tesina está dedicada primeramente a mi asesor, el profesor José Juan Dávila Sota, sin cuyos consejos y ayuda este ensayo no habría sido posible. También quiero expresar mi agradecimiento a todos mis profesores de la Facultad de Filosofía y Letras, UNAM, por haberme guiado por los infinitos y maravillosos mundos de la literatura y haberme ayudado a desarrollar mi sensibilidad y mi imaginación poética. A la profesora Raquel Serur por sus sugerencias y al Lic. Pedro López Zepeda por sus comentarios en relación a la intuición. También quiero dedicar este ensayo a mi compañera Claudia Valenzuela Novelo y a mi hijo, Aldar, por haberme apoyado siempre durante el largo y arduo proceso de escribir.

Una dedicatoria muy especial a mi madre por su inconmesurable amor y comprensión, y a mi padre, por haberme inspirado desde muy joven con su conocimiento y sus enseñanzas, y por haber despertado en mí el amor por la literatura y el conocimiento.

--A. Jaime Valero R.
Diciembre, 1998.

The Rime of the Ancient Mariner
de Samuel Taylor Coleridge

UN POEMA DE PURA IMAGINACIÓN

ÍNDICE

Introducción	Página: 1
Notas Preliminares	Página: 1
Razón y Entendimiento	Página: 2
La Imaginación	Página: 4
La Alegría	Página: 6
La Fantasía	Página: 8
Cronología y Reacciones Originales	Página: 13
Capítulo I: <i>The Rime</i> y la Balada Tradicional	Página: 17
Arcaísmo y Estilo	Página: 27
La Imagen Poética	Página: 31
Capítulo II: <i>La Calda</i>	Página: 32
Capítulo III: <i>Epifanía y Muerte</i>	Página: 48
A Manera de Conclusión	Página: 60
Bibliografía	Página: 64

**NEVER SADDER TALE WAS TOLD
TO A MAN OF WOMAN BORN;
SADDER AND WISER THOU WEDDING-GUEST!
THOU SHALL RISE TO-MORROW MORN**

Introducción

The Rime of the Ancient Mariner, publicado por vez primera en el libro de poesía *Lyrical Ballads* en 1800, es un poema extraordinario, joya invaluable del genio poético de Samuel Taylor Coleridge. El poema es un universo de símbolos y correspondencias en el que Coleridge nos ofrece una inquietante visión de la problemática existencial del ser humano, criatura extraña, mitad ángel, mitad demonio, suspendida en el abismo entre dos mundos, el de la razón y el del instinto, el espíritu y la materia, entre su deseo de perfección moral y sus impulsos irracionales.

En *The Rime of the Ancient Mariner*, Coleridge explora la condición existencial del hombre por medio del lenguaje poético: sonido, ritmo, imagen, se combinan para ofrecer al lector un universo mágico, extraño y fascinante a la vez, donde terribles fuerzas naturales son la encarnación tangible de los procesos psíquicos del anciano navegante, personaje central del poema. Al mundo ordenado, racional, armónico, de las formas sociales--el matrimonio, la religión, la ley--Coleridge yuxtapone una naturaleza demoníaca, violenta, implacable, donde criaturas viscosas se deslizan por los abismos profundos del mar del inconsciente.

En *The Rime*—como lo haría también en *Kublah Khan* y en *Christabel*—Coleridge demitifica la imagen romántica de una naturaleza idealizada, madre protectora y benigna, al estilo Rousseau. A diferencia de este último, Coleridge no considera al ser humano un ser bueno por naturaleza, corupto por la civilización. Por el contrario, para Coleridge, el hombre es un ser "caído", en el que existe una fuerte tendencia hacia el mal y en el que todo impulso hacia la bondad proviene esencialmente de la Razón Divina, es decir, de Dios.

Así, la naturaleza en *The Rime of the Ancient Mariner*, es una naturaleza dual, demoníaca, podríamos decir, en cuanto refleja no solamente el lado bueno, armónico, sino el lado oscuro, irracional, destructor. Siendo un poema romántico, el universo de *The Rime* refleja simbólicamente los procesos psíquicos del personaje central, un anciano marino asediado por terribles fuerzas naturales, tormentas, calor y frío extremos, enormes témpanos de hielo, y otras pavorosas fuerzas irracionales a las que el viejo debe enfrentarse y que modifican radicalmente su visión del mundo y de sí mismo.

A mi parecer, *The Rime of the Ancient Mariner* es una profunda exploración de la condición existencial humana, en la cual se refleja el gran interés de Coleridge no sólo por la ciencia de su tiempo, por la química y la física, por el lenguaje y la filosofía, sino por el ocultismo, la Cábala, los antiguos misterios eleusinos y órficos, los oráculos, las brujas y la magia negra, por el hipnotismo o magnetismo animal, por los procesos oníricos y por el inconsciente del hombre. El poema refleja la gran inquietud de Coleridge por comprender los misterios de la existencia y lograr una visión global, unificadora, de esta última, en la que los procesos conscientes y los inconscientes tengan una explicación lógica en el contexto de un universo creado por un Dios omnipotente y bueno.

¿Cuál es el origen del mal, del pecado? ¿Existe el "libre albedrío", la libertad? y si es

así, ¿cuáles son las condiciones para que ésta pueda existir? Estas son algunas de las preguntas que, creo yo, Coleridge explora en *The Rime of the Ancient Mariner*. Así, cien años antes que Freud, Coleridge penetra en las profundidades de esa *terra incognita* que es el inconsciente no sólo por medio de la filosofía, sino por medio de la poesía.

Aquí deseo hacer una aclaración. Mi teoría no es que Coleridge haya escrito el poema con el propósito expreso de contestar estas preguntas u otras similares. La poesía romántica no es exposición filosófica ni didacticismo, y mucho menos la poesía de Coleridge. Lo que sugiero es que la respuesta a tales preguntas y otras semejantes podría estar implícita en ese universo de significaciones y correspondencias que es *The Rime of the Ancient Mariner*, ya que el poema es, en mi opinión, una profunda exploración poética de la problemática existencial humana, donde lo interno y lo externo se entremezclan y se combinan para producir un mundo por demás extraño y fascinante, contradictorio y maravilloso como la vida misma.

En este ensayo trataré de mostrar cómo sentimiento y pensamiento poético, intuición filosófica y experiencia sensorial, se fusionan en el movimiento y las imágenes del poema y cómo el atormentado mundo psíquico del Viejo Marino, personaje central de la *Rima*, se encarna en el lenguaje poético de su narrativa.

En las Notas Preiiminares, he intentado esbozar, en términos generales, algunos conceptos poético-filosóficos que considero indispensables para una mejor comprensión de las ideas expresadas en los capítulos posteriores. Términos esenciales en la poética de Coleridge tales como "razón" y "entendimiento", "imaginación" y "fantasía" se ilustran en esta parte del ensayo.

En el mismo apartado, he incluido también una cronología general del poema y algunas de las reacciones de críticos y poetas contemporáneos a Coleridge. Esto, con el fin de dar una perspectiva histórica de cierto grado de incomprensión no sólo del

poema, sino del mismo Coleridge, hecho que, desafortunadamente, persiste en ocasiones aún hoy en día.

El Capítulo I, *The Rime of the Ancient Mariner* y la *Balada Tradicional*, explora las semejanzas y de-semejanzas formales entre los cánones de la balada tradicional inglesa y el poema de Coleridge, así como cierto tipo de arcaísmos tanto léxicos como de versificación, que dan al poema una mayor profundidad y resonancia significativa.

Los capítulos II y III están dedicados en su mayor parte a explorar el pensamiento poético-filosófico de la *Rima* de acuerdo a ideas expresadas por Coleridge en varios de sus escritos tanto en verso como en prosa. Así, el Capítulo II, que he intitulado *La Caída*, explora la experiencia del Marino como símbolo de una naturaleza humana fragmentada, dividida entre dos polos dialécticos que impiden al hombre una completa integración espiritual que le permita vivir en armonía consigo mismo y con el mundo a su alrededor. El tema de la libertad humana y la responsabilidad moral que esto implica son tratados aquí también.

El Capítulo III, *Epifanía y Muerte*, explora la relación entre la conciencia de la muerte, y la posibilidad de una existencia verdaderamente humana. El papel de la poesía como vehículo de trascendencia es también explorado en éste capítulo.

Por último, en *A Manera de Conclusión*, he tratado de expresar mis reacciones originales al enfrentarme por vez primera al poema a la edad de dieciséis años y como mis estudios universitarios y la escritura de esta tesina han enriquecido y aumentado mi apreciación del poema y el placer de su lectura.

Antes que nada, quiero señalar que la interpretación expresada en este ensayo es sólo una de muchas posibles interpretaciones, pues, como es sabido, una obra literaria es un texto abierto y, debido a su polisemia, puede ser abordado desde

diferentes ángulos. El valor de una interpretación reside entonces en ilustrar la multiplicidad y riqueza significativa de la obra misma. Este es el propósito fundamental que me animó a través de la concepción y elaboración de la presente tesina.

NOTAS PRELIMINARES

The principle of the imagination resembles the emblem of the serpent, by which the ancients typified wisdom and the universe, with undulating folds, for ever varying and for ever flowing into itself,—circular, and without beginning nor end....

—S. T. Coleridge¹

En un comentario sobre la *Filma del Viejo Marino*, la señora Barbauld, crítica literaria y amiga personal de Samuel Taylor Coleridge, expresó su admiración por el poema, señalando, por otro lado que, en su opinión, la *Filma* tenía dos defectos: la historia era "improbable" y carecía de una "enseñanza moral". Coleridge respondió que, la primera objeción habría que discutirse, y que, en su opinión, si el poema tenía algún defecto, el único sería, tal vez, la "presencia de una enseñanza moral" en un poema de "pura imaginación".²

Pues bien, si *The Rime of the Ancient Mariner* es un poema de "pura imaginación", para poder intentar una evaluación justa de la obra, debemos preguntarnos antes que nada ¿qué es la Imaginación para Coleridge? ¿cuáles son sus características? y ¿qué papel juega en su poesía? Sólo contestando estas preguntas podremos acercarnos a la *Filma* de una manera metódica, pues, para Coleridge, el acto poético está

¹Hazzlit, "A Typical Sample of Coleridge's Conversation," *London Magazine*, 1820: cit. en J. J. Beer, *Coleridge The Visionary*, Chatto & Windus, 1959.

² Coleridge, S. T., *Table Talk*, p. 106.

íntimamente relacionado a su concepción de la naturaleza existencial del ser humano, y es precisamente esta naturaleza humana la cual se pone al descubierto en forma poética, a través de todos los elementos que conforman *The Fíme of the Ancient Mariner*.

Veamos pues cuál es la concepción coleridgeana del acto poético.

En el capítulo XIV de *Biographia Literaria*,³ Coleridge nos dice que el verdadero poeta es aquél que, en condiciones ideales, pone en funcionamiento "todas las facultades del alma humana", subordinando cada una de ellas a las demás de acuerdo a la "dignidad" y al "valor" de cada facultad. Pero, ¿cuáles son estas "facultades del alma" a las que se refiere Coleridge? ¿cómo las pone el poeta en "funcionamiento"? y ¿cuál es la "dignidad y el valor" de cada una de ellas?

Coleridge distingue cuatro facultades básicas del alma humana, aunque, por supuesto, esto no quiere decir que sean las únicas: 1. la razón. 2. el entendimiento. 3. la imaginación, y 4. la fantasía.⁴

RAZÓN Y ENTENDIMIENTO

En sus múltiples escritos, Coleridge hace una distinción cualitativa entre la razón y el entendimiento. "La razón", nos dice, es "fuente y substancia"⁵ de las ideas que

³ Coleridge, S. T., *Biographia Literaria*, p. 269.

⁴ Coleridge no utiliza estos términos en el sentido que comúnmente se les da. Esta introducción intenta clarificar lo que cada uno de ellos significa para el poeta. Asimismo, me he permitido traducir los términos originales de la siguiente manera. Donde Coleridge emplea "*Reason*," yo emplearé "Razón"; por "*Understanding*," utilizaré "Entendimiento"; por "*Imagination*," "Imaginación"; y, finalmente, por "*Fancy*," emplearé "Fantasía."

⁵ Coleridge, S. T., *Aids to Reflection*, p. 536.

reconocemos como indubitablemente verdaderas, *a priori*,⁶ ya que son evidentes en sí mismas. El entendimiento, por otra parte, es la facultad que nos permite llegar a conclusiones derivadas de la experiencia que nos brindan nuestros sentidos.⁷ El entendimiento, en otras palabras, es la facultad de reflexionar y generalizar. La razón es la facultad de intuir verdades eternas, universales, sin llegar a ellas por un razonamiento lógico. La razón es sólo una; es "eminentemente espiritual", universal, la "luz que ilumina el entendimiento" de todo ser humano. En otras palabras, Coleridge identifica la razón humana con el *Logos* o Principio Inteligente, ordenador de todo cuanto existe en el universo, es decir, con la Inteligencia Divina.⁸

Esta diferencia que hace Coleridge entre razón y entendimiento es de vital importancia, puesto que de ahí se deriva una parte importante de su concepción ontológica de la naturaleza humana y del por qué existe la maldad en el mundo. Para comenzar, Coleridge señala que toda bondad de que el ser humano es capaz reside en la razón, no en el entendimiento, puesto que es por medio de la razón que intuimos la diferencia entre el bien y el mal. Si la razón es la "luz que ilumina el entendimiento", la chispa divina que se refleja en el ser humano, entonces la bondad proviene finalmente de Dios. "La prueba de ello", señala Coleridge en *Table Talk*, "está en la evidente maldad de aquellos que pierden la razón. Cuando decimos que un hombre

⁶ En la página 258 de *Biographia Literaria* Coleridge señala que la frase *a priori* es generalmente mal entendida. Lo que se debe entender por *a priori* no es un conocimiento al que llegue sin relación a una experiencia empírica, puesto que esto sería una contradicción. Lo que la frase significa es que una vez obtenida una cierta aprehensión psíquica, que se origina en el mundo exterior, es posible inferir que lo que produce tal estímulo debe haber existido previamente a nuestra experiencia, puesto que de otro modo, no hubiera sido posible para nosotros experimentar tal aprehensión. "Sólo por la experiencia," nos dice Coleridge, "se que tengo ojos; pero entonces mi Razón me convence, que debo haber tenido ojos previamente para poder tener la experiencia [visual]."

⁷ *Idem.*, p. 537.

⁸ *Idem.*, p. 539.

está fuera de sus cabales, no queremos decir que ha perdido la razón, sino su entendimiento, o la capacidad de escoger sus medios o percibir qué tan apropiados son para sus fines. Don Quijote...es un magnífico ejemplo de alguien que ha perdido sus cabales, mas no su razón".⁹

Una y otra vez, a través de sus múltiples escritos tanto poéticos como en prosa, Coleridge reitera que la voz de nuestra conciencia moral, nuestro sentido del bien y el mal, tiene su origen en la Razón Universal,¹⁰ el *Logos* del Universo, es decir, en Dios:

*Reason! best and holiest gift of Heaven and bond of union with the Giver! The high title by which the majesty of man claims precedence above all other living creatures! Mysterious faculty, the mother of conscience, of language, of tears, and of smiles! Calm and incorruptible legislator of the soul, without whom all its other powers would "meet in mere oppugnancy!" Sole principle of permanence amid endless change! In a world of discordant appetites and imagined self-interest the one only common measure!*¹¹

LA IMAGINACIÓN

Coleridge divide la imaginación en dos clases: la *primaria*, y la *secundaria*.¹² La imaginación primaria es la facultad psíquica por medio de la cual el ser humano es capaz de percibir orden en el mundo: "the living power and prime Agent of all human

⁹ Coleridge, S. T., *Table Talk*, p. 446.

¹⁰ A lo largo de este ensayo, me permito escribir con mayúscula los términos "Razón Universal" para referirme a la Razón o Inteligencia divina, y distinguirla de la razón humana.

¹¹ Coleridge, S. T., *The Friend*, p. 127.

¹² Coleridge, S. T., *Biographia Literaria*, p. 263.

Perception" (sic). En otras palabras, la Imaginación es el "gran principio ordenador"¹³ de la psique, por medio del cual el hombre es capaz de percibir diferencias y semejanzas, y poder discriminar entre una cosa y otra en el constante flujo de percepciones que llegan a la mente por medio de los sentidos. La Imaginación, en otras palabras, posee un poder unificador, "esemplástico", como lo llama Coleridge, del griego *εἰσέμμετρος*, "to shape into one". La imaginación primaria es la facultad que nos permite, por un lado separar, dividir, percibir formas concretas e individuales en la naturaleza y, por otra parte, establecer relaciones entre estas formas, sintetizando en un todo inteligible lo que de otro modo sería un caos de percepciones. En términos generales, para Coleridge, la imaginación es la forma en que la Razón Universal se manifiesta en el hombre, la chispa divina reflejada en el ser humano individual, finito: "the repetition in the finite mind of the eternal act of creation in the infinite I AM".¹⁴

La imaginación *secundaria*, por otro lado, es para Coleridge una *modificación* de la imaginación primaria. Es decir, posee todos los atributos de discriminación y síntesis de la imaginación primaria, pero, a diferencia de esta última, que todos utilizamos inconscientemente en el mero acto de percibir el mundo, el poeta utiliza la imaginación *secundaria concientemente*, por medio de su voluntad. La imaginación *secundaria* posee en sí la misma esencia que la primaria, nos permite también distinguir diferencias y semejanzas entre los objetos que percibimos, ya sea en el mundo físico de la naturaleza o en el mundo psíquico de las ideas; sintetiza, fusiona, une, "proyecta y crea nuevas armonías de significado",¹⁵ la diferencia reside en que el poeta utiliza concientemente la imaginación *secundaria* por medio de su voluntad, es decir, libremente.

¹³ Daiches, David, *Critical Approaches to Criticism*, p. 107.

¹⁴ Coleridge, S. T., *Biographia Literaria*, p. 263.

¹⁵ Daiches, David, *Critical Approaches to Criticism*, p. 107.

LA ALEGRÍA

Coleridge señala otra característica sin la cual la imaginación creadora no podría ser capaz de ejercer su función formativa y unificadora: la alegría. La alegría es, por así decirlo, la energía vital por medio de la cual la imaginación del poeta es capaz de fusionar imágenes y conceptos. La alegría es aquello que le permite al poeta aprehender la naturaleza como un Todo armónico, ordenado. Es importante señalar que la alegría es para Coleridge la expresión *positiva* del sentimiento, sin el cual el hombre no puede sentirse parte esencial del universo. Esto lo expresa Coleridge de manera clara y directa en *Dejection: an Ode*, donde lamenta precisamente la extinción de su poder imaginativo. Aquí, el poeta se encuentra observando las estrellas en el cielo y la luna en cuarto creciente:

*I see them all so excellently fair,
I see, not feel, how beautiful they are!*

.....

*My genial spirits fail;
And what can these avail
To lift the smothering weight from off my breast?
It were a vain endeavor,
Though I should gaze forever
On that green light that lingers in the west:
I may not hope from outward forms to win
The passion and the life, whose fountains are within.*

*Joy, Lady! is the spirit and the power,
Which wedding Nature to us gives in dower
A new Earth and new Heaven...*

.....
Joy is the sweet voice, Joy the luminous cloud—

*We in ourselves rejoice!
And thence flows all that charms our ear or sight,
All melodies the echoes of that voice,
All colours a suffusion from that light.*

--(vv. 37-75)

Coleridge identifica aquí el poder del alma de proyectarse hacia la naturaleza y descubrir en ella "the one Life within us and abroad" con la alegría. Mas la alegría es algo que viene de dentro, producto de una integración espiritual en la cual el sentimiento se une al entendimiento y a la voluntad y que, al combinarse con la imaginación, producen la intuición poética. Sin la alegría, la imaginación no puede ejercer su función unificadora y, de acuerdo a Coleridge, para el que carece de ella, el mundo *parece* necesariamente un agregado de objetos muertos, insubstanciales. Sin la alegría es posible, incluso, apreciar la belleza intelectualmente, pero sin la alegría no es posible *sentir* ninguna clase de conexión vital con la naturaleza:

*O Lady! we receive but what we give,
And in our life alone does Nature live....
.....
And would we aught behold, of higher worth,
Than that inanimate cold world allowed
To the poor loveless ever-anxious crowd,
Ah! from the soul itself must issue forth
A light, a glory, a fair luminous cloud
Enveloping the earth--*

--Dejection: An Ode, (vv. 47-55)

Aquí es importante señalar que, no es que la naturaleza sea para Coleridge un conjunto de objetos inertes, como algunos lo han malinterpretado, sino que, ésta es la forma en que el mundo *parece* necesariamente a aquellos que no poseen integridad

espiritual y que son, por lo tanto, incapaces de utilizar el poder "esemplástico" de la imaginación creadora y, por lo tanto, de percibir la armonía de un Todo al cual pertenecen esencialmente.

Esta, dicho sea de paso, es una concepción típicamente romántica. La naturaleza es idealizada, armónica, benigna, concebida como un organismo vivo producto de la Razón Universal, que el hombre es capaz de intuir por medio de su imaginación y su alegría. Así, el poeta romántico se encuentra inmerso en un universo animado por un *elan vital* que tiene su origen en la Inteligencia Divina. "For all that meets the bodily sense," escribe Coleridge en *The Destiny of Nations* (1796), "I deem/ Symbolical, one mighty alphabet/ For infant minds." La poesía se vuelve así un medio de conocimiento ontológico por medio del cual, "we may learn with young unwounded kern/ The substance from its shadow. Infinite Love,/ Whose latence is the plenitude of ALL" (vv. 18-23).

Para Coleridge, como para la mayoría de los románticos, el hombre, sujeto racional, pensante, finito, puede intuir, aprehender, y relacionarse directamente con este *elan vital* divino por medio del sentimiento y la imaginación. Sin embargo, como veremos más adelante, en *The Rime of the Ancient Mariner*, Coleridge demitifica la concepción de una naturaleza armónica y benigna, y nos presenta el lado oscuro, caótico, e irracional, de un mundo en el que "God himself/ Scarce seemed to be" (vv. 599-600).

LA FANTASÍA

Coleridge describe la fantasía como otra de las facultades del alma que el poeta utiliza en su creación artística. La fantasía es para él una modalidad de la memoria "emancipada del orden del tiempo y el espacio".¹⁰ En otras palabras, la fantasía es la facultad de combinar imágenes extraídas de la memoria en forma un tanto mecánica.

¹⁰ Coleridge, S. T., *Biographia Literaria*, p. 263.

A diferencia de la Imaginación, no puede penetrar más allá de la mera apariencia de las cosas. Combina, uno, sí, pero en forma artificial, no esencial. La fantasía, nos dice Coleridge, "must receive all its materials ready from the law of association". La Quimera, por ejemplo, león en su parte delantera, cabra en la parte media, y serpiente en su parte trasera, sería, de acuerdo a Coleridge, un producto, no de la Imaginación, sino de la fantasía.

La fantasía, cuando no es regulada por la voluntad y la razón, puede producir imágenes espeluznantes en la psique, como lo indica Coleridge en *Religious Musings*:

...Heights most strange,
Whence Fancy falls, fluttering her idle wing,
.....
....the Sun shall wane
Making noon ghastly¹⁷

--(vv. 382-6)

Pero cuando la fantasía está al servicio de la razón y, por consiguiente, de un corazón puro y justo, ayuda a trascender la "tiranía del ojo" y a que el ser humano pueda comenzar a intuir una realidad más allá de los sentidos. En *The Destiny of Nations*, escrita en 1796, Coleridge nos habla de este poder de la fantasía:

...For Fancy is the power
That first unsensualises the dark mind,
Giving it new delights; and bids it swell
With wild activity; and peopling air,
By obscure fears of Beings invisible,

¹⁷ Coleridge, S. T., *Poetical Works*, p. 123.

*Emancipates it from the grosser thrall
Of the present impulse, teaching Self-control,
Till Superstition with unconscious hand
Seat Reason on her throne....¹⁸*

--(vv. 80-88)

Esto tiene implicaciones muy importantes. Por una parte, vemos que, para Coleridge, la creación poética es el resultado del uso consciente de la Imaginación, que el poeta pone en funcionamiento por medio de su *voluntad* y su *entendimiento*. La creación poética es, por lo tanto, esencialmente un acto de *libertad*, que implica un estado de completa integración y actualización de todas las facultades del alma humana:

*For what is Freedom, but the unfettered use
Of all the powers which God for use had given?*

--*Destiny of Nations* (vv. 13-14)

Por otra parte, al poner en funcionamiento "todas las facultades del alma humana", el acto poético tiene un efecto que podríamos llamar terapéutico, ya que devuelve al hombre la *integridad* de su ser y el hombre es capaz de *intuir* el significado universal de las cosas, sus conexiones internas, metafísicas. Esta es otra expresión de la concepción romántica de la naturaleza, una naturaleza idealizada, resultado del principio ordenador de la Razón Universal y reflejo a la vez de los procesos psíquico-anímicos del hombre. Por medio de su desarrollada sensibilidad y del poder "esemplástico" de su imaginación secundaria, el poeta es capaz de intuir lo que Coleridge llama "the one Life within us and abroad", el *espíritus mundi* que anima a la naturaleza y a su propio ser. El arte se convierte así en mediador entre el hombre y el

¹⁸ Idem., p. 134.

mundo espiritual, metafísico, que se refleja en una naturaleza a la cual se le ha despojado de sus aspectos más siniestros y demoniacos.

En *The Rime of the Ancient Mariner*, por el contrario, el genio poético de Samuel Taylor Coleridge sugiere que esta es una visión parcial de la realidad, que no toma en cuenta los aspectos caóticos, violentos, destructivos, de la naturaleza y del inconsciente humano. A diferencia de su amigo y colega, el poeta William Wordsworth, quien por lo general ve en la naturaleza a una madre buena y protectora, Coleridge apunta y explora por medio de su poesía el lado oscuro de la naturaleza y de la existencia, las aterradoras fuerzas irracionales que habitan el inconsciente y que se manifiestan en el sueño y en estados alterados de conciencia.

En conexión a esto último, cabe mencionar que en la segunda edición de *Lyrical Ballads* de 1800, Coleridge publicó el poema bajo el título de *The Ancient Mariner: A Poet's Reverie*. La palabra "Reverie", creo yo, alude muy claramente al papel del inconsciente en la concepción, si no de todo el poema, sí de sus partes más "demoniacas".¹⁹ Coleridge, como es sabido, era adicto al opio en forma de láudano y, aunque ésta no es la causa de su increíble genio ni de su extrema sensibilidad poética, sí debe haberlo puesto en contacto con áreas mucho muy profundas del inconsciente, abismos del ser donde se originan extrañas y aterradoras pesadillas, mismas que más tarde Freud y sus seguidores pondrían tratarían de elucidar por medio del psicoanálisis.

Así pues, si bien es cierto que para Coleridge la poesía y la imaginación devuelven al hombre su sensibilidad perdida, por medio de la cual puede contemplar a la naturaleza con la fresca olvidada de la infancia, "as if all had then sprang forth at

¹⁹ Del Griego *daemon*, espíritu de la naturaleza, inmortal pero inferior a los dioses del Olimpo.

the first creative fiat²⁰; si por medio de la poesía el hombre vuelve a sentir que vive en la naturaleza y que la naturaleza vive en él, que el torrente del río se refleja en su torrente sanguíneo, que el sonido del viento es el sonido de su respiración y que su espíritu fluye con el fluir del día y de la noche, también es cierto que por medio de la poesía Coleridge es también capaz de intuir las fuerzas oscuras que se agitan en su inconsciente y que se manifiestan en la naturaleza en forma violenta.

Aquí conviene hacer un resumen:

Por una parte, Coleridge mantiene que mediante el poder formativo de la imaginación creadora, el poeta puede percibir la conexión íntima de todas las cosas, la armonía del cosmos en el movimiento del viento y de todas las formas naturales. El sentimiento de plenitud que lo embarga ante este majestuoso espectáculo se manifiesta en un inmenso y desinteresado amor por la creación:

*Of the one Life within us and abroad,
Which meets all motion and becomes its soul,
A light in sound, a sound-like power in light,
Rhythm in all thought, and joyance every where--
Methinks, it should have been impossible
Not to love all things in a world so fill'd....*

--*The Eolian Harp* (vv. 26-31)

Por otra parte, la sensibilidad y la honestidad poética de Coleridge le indica que por debajo de esta armonía aparente en la naturaleza se mueven fuerzas extrañas, demoniacas, e irracionales que habitan también en el inconsciente humano. Coleridge no puede--"try as he may"--olvidarse de esa voz interna que le recuerda su trágica

²⁰ Coleridge, S. T., *Biographia Literaria*, pp. 154-5.

condición existencial, mitad ángel, mitad demonio; criatura híbrida suspendida entre dos mundos, la razón y el instinto, el espíritu y la materia, el orden y el caos:

*I looked to heaven, and tried to pray,
But or ever a prayer had gusht,
A wicked whisper came and made
My heart as dry as dust. . . .*

— *The Rime of the Ancient Mariner*, (vv. 244-7)

Estas ideas e intuiciones de Coleridge sobre la naturaleza humana y del arte como posible medio de restauración espiritual y trascendencia, se cristalizan en *The Rime of the Ancient Mariner*, un poema sin precedente en la literatura inglesa. El progresivo aislamiento del Viejo Marino, su angustiosa soledad, el sentimiento de culpa que lo persigue, su experiencia trascendental, su expiación y su penosa necesidad de revivir esa experiencia por medio de la *Rima*, pueden interpretarse como símbolos de la condición existencial del hombre. Para Coleridge esta condición es el resultado de la caída adánica en la tradición judeo-cristiana. "Sin esta hipótesis," señala Coleridge, "el hombre es ininteligible".²¹ Este punto lo trataré más a fondo en el capítulo II, intitulado *La Caída*.

CRONOLOGÍA Y REACCIONES ORIGINALES

La "Rima del Viejo Marino" fue publicada originalmente en la primera edición de *Lyrical Ballads*, en 1798, bajo el título de "The Rime of the Ancyent Marinere".²² En la segunda edición de *Lyrical Ballads* de 1800, el poema aparece como "The Ancient Mariner: A Poet's Reverie". La ortografía arcaica ha desaparecido y el título es

²¹ Coleridge, T. C., *Table Talk*, p. 84. Traducción mía.

²² Coleridge, S. T., *Poetical Works*, P. 186.

diferente. En 1817, aparece finalmente como "The Rime of the Ancient Mariner", en el libro de poesía lírica que Coleridge publicó bajo el título de *Sibylline Leaves*.²³ Las glosas explicativas al márgen derecho que aparecen por lo general en ediciones modernas fueron publicadas por vez primera en 1815-16, en una colección de poemas. Las glosas crean una especie de contrapunto significativo al lado del poema, pero no las consideraremos aquí por estar fuera de los límites de espacio. La versión de la *Rima* que utilizaré en este ensayo es la de 1816, publicada en la *Oxford Anthology of English Literature*, vol. II, páginas 238 a 254.

The Rime of the Ancient Mariner es un poema único: universo mágico de significaciones equívocas, donde ritmos e imágenes se entretajan y se confunden en un juego dialéctico donde lo de arriba se vuelve abajo; lo externo, interno; la vida, muerte; y la muerte, vida. Bañado por una luz antiquísima que se pierde en los orígenes de la balada tradicional inglesa, la *Rima del Viejo Marino* es un poema de soledad y comunión. Viaje psíquico a las profundidades del inconsciente. Experiencia extática de lo sagrado y pavor ante lo sobrenatural. Presente poético que es pasado y futuro a la vez. No es de extrañar que la mayor parte de los críticos contemporáneos a Coleridge, aunque atraídos por la extraña magia de su versificación y sus imágenes, no hayan podido asimilar por completo el extraordinario valor literario del poema.²⁴ Southey, por ejemplo, escribiendo para el *Critical Review*, declaró que no "comprendía" la historia lo suficiente para analizarla. Otro crítico contemporáneo, Charles Burney, consideró el poema "ininteligible" e "incoherente". El mismo Wordsworth, en una nota en la segunda edición de *Lyrical Ballads*, señaló que uno de los "defectos" del poema era la falta de conexión lógica entre los eventos narrados ahí. Otro defecto, según Wordsworth, era la aparente falta de personalidad del Viejo Marino.

²³ Reed, Arden, "The Mariner Rimed", en *Romanticism & Language*, p. 168.

²⁴ Los datos biográficos de este párrafo están tomados de Cornwell, John, *Coleridge: Poet and Revolutionary*, pp. 223-4.

quien no parece tener "ninguna personalidad ni profesión" previamente establecida como ocurre por lo general en las viejas baladas. Aun Charles Lamb, quien aseguró que "jamás se había sentido tan conmovido por una historia humana" y que la *Rima* lo había "obsesionado" por varios días, critica la parte "sobrenatural" del poema, calificando la imagen de la espectral barca como "fertile in unmeaning miracles".

En mi opinión, la extrema heterogeneidad de estas objeciones no hace más que reflejar la gran falta de preparación de los críticos de finales del siglo XVIII y principios del XIX para comprender lo avanzado de las concepciones coleridgeanas expresadas en la *Rima*. Debemos tener en cuenta que en 1798 la idea freudiana de un inconsciente humano dinámico, donde las fuerzas irracionales de la libido y el instinto de supervivencia afectan y condicionan nuestros actos más "conscientes", no había aparecido aún. Los problemas morales se reducían a una cuestión de "voluntad". La dependencia física en casos de drogadicción, en especial al opio en forma de láudano, práctica muy extendida en el siglo XIX, por citar un ejemplo, era atribuida a una simple "falta de voluntad" de abandonar el hábito.²⁵ Por otra parte, existía también una fuerte tendencia a idealizar la naturaleza, a considerar tan sólo sus aspectos más benignos y amables. Un poema tan fuera de serie como *The Rime of the Ancient Mariner*, lleno de escenas extrañas, sobrenaturales, demoniacas,

²⁵ Aunque he señalado anteriormente la posible conexión entre el opio y ciertas partes en *The Rime of the Ancient Mariner*, no es mi intención establecer paralelo alguno entre la vida privada del poeta y el texto del poema. Cualquiera que sea la relación entre la vida personal de Coleridge y algunos pasajes de la *Rima* es irrelevante en una exposición como ésta, que intenta analizar el poema como objeto artístico valioso en sí mismo. El poema es un universo de significaciones y correspondencias, con sus propias reglas y sus propios valores expresados por medio del lenguaje. Por otra parte, escribir bien, y especialmente en el caso de poesía que trasciende, es el resultado de incesante trabajo por parte del poeta, trabajo tan arduo como el construir un puente o una carretera, y no el de un fácil estado de ensoñación, cualquiera que sean los medios por los que se induzca. Aquellos interesados en un ensayo serio e interesante sobre Coleridge y el opio, pueden consultar el libro de Molly Lefebure, *Samuel Taylor Coleridge: A Bondage of Opium*, Quartet Books, 1977.

podríamos decir, no era algo que los críticos románticos pre-freudianos pudieran digerir fácilmente.

A continuación intentaré una exploración del universo poético y significativo de la *Filma del Viejo Marino* de acuerdo a las ideas de Coleridge, esbozadas anteriormente, sobre la poesía y la naturaleza humana. Trataré también de mostrar como el significado simbólico del poema, esto es, la experiencia interna, trascendental, del Viejo Marino, está firmemente enraizada en la naturaleza concreta, sensorial, de las imágenes, y en el movimiento dinámico de los diversos elementos estructurales del poema.

CAPÍTULO I

The Rime of the Ancient Mariner Y LA BALADA TRADICIONAL

*Late late yestreen I saw the new moone
Wi' the auld moone in hir arme:
And I feir I feir, my delr master,
That we will com to harme....*

--The Ballad of Sir Patrick Spence²⁸

*Alone, alone, all, all alone,
Alone on a wide wide sea!
And never a saint took pity on
My soul in agony....*

--The Rime of the Ancient Mariner

Ningún poema nace solo, de la nada. Todo poema está íntimamente unido a los poemas que le precedieron y con los cuales forma parte de un Todo: la tradición literaria. T. S. Eliot nos habla de la necesidad del poeta de adquirir un "sentido

²⁸ Percy, Thomas. *Reliques of Ancient English Poetry*, p. 101.

histórico⁴⁷, lo que implica una conciencia no sólo del pasado en cuanto a pasado, sino de la íntima relación del binomio presente-pasado. En el poema individual, el pasado y el presente se conjugan en un todo, cuyos niveles de significación se enriquecen por la carga asociativa y alusiva de los signos verbales y las imágenes que lo conforman. Sonidos, palabras, versos, y estrofas actúan así como eslabones arquetípicos en una cadena evocativa que va de pasado a presente y de presente a pasado.

The Rime of the Ancient Mariner es un poema narrativo escrito en forma de balada tradicional. El personaje central es un viejo marino quien, después de un largo viaje lleno de vicisitudes y sucesos sobrenaturales, que cambian fundamentalmente su visión de la existencia, logra al fin regresar a su país de origen. Esto en sí es suficiente para establecer conexiones simbólicas con otros famosos viajeros y desterrados que pueblan las páginas de la literatura universal y que son símbolos perennes de esa búsqueda existencial del hombre por alcanzar una integridad espiritual.

Adán, Caín, Odiseo, son figuras arquetípicas del paria, del desterrado, que, al igual que el Viejo Marino en el poema de Coleridge, vagan por el mar de la existencia en búsqueda del hogar perdido. En las palabras del Viejo Marino resuenan las angustiadas voces de todos los desheredados del mundo desde que el hombre adquirió conciencia de su destierro del mundo natural:

*I pass, like night, from land to land;
I have strange power of speech*

⁴⁷ Eliot, S. T., "Tradition and the Individual Talent", *The Oxford Anthology of English Literature*, vol. II, 1973, p. 2014.

*That moment that his face I see,
I know the man that must hear me:
To him my tale I teach....*

—(vv. 586-90)

A semejanza de Adán y Cain, el Viejo Marino es "desterrado", podríamos decir, *después* de haber cometido una transgresión de la cual estaba completamente consciente. En este aspecto, la experiencia del Viejo Marino difiere un poco de la de Odiseo, quién, habiéndose ganado la animadversión de Poseidón, por haber extirpado el ojo del cíclope Polífemo, sin saber que éste era hijo del dios del mar, es obligado a vagar por el mar por muchos años sin poder regresar a su hogar. Sin embargo, una vez que lo logra, Odiseo pasa sus últimos años en completa felicidad, lo cual no sucede con el Viejo Marino, quien es forzado a vagar por la existencia reviviendo su angustiada experiencia por medio de su *Rima*.

A pesar de su aparente simpleza, *The Rime of the Ancient Mariner* no es un poema sencillo, intrascendente. Por el contrario, una lectura profunda del poema nos hará darnos cuenta de las implicaciones que éste tiene en cuanto a la existencia humana en particular y a la naturaleza en general. El hecho es que *The Rime* nos enfrenta a la eterna frustración humana por alcanzar una integridad espiritual perfecta y duradera, y al abismo que es nuestro propio ser. Las imágenes del poema tienen la cualidad de develar ante los ojos de nuestra imaginación las poderosas fuerzas antagónicas entre las cuales se debate el ser humano en su eterna lucha por lograr una verdadera conciencia moral y una verdadera libertad espiritual. La *Rima* parece implicar que estos ideales son tal vez inalcanzables.

Puesto que las dimensiones arquetípicas del poema son parte importante del significado global que caracteriza a *The Rime of the Ancient Mariner* como una obra de arte trascendente, válida para la experiencia humana de todos los tiempos, antes de pasar a los aspectos ideológicos del poema, que se tratarán en el capítulo II, creo

Importante señalar algunas características estructurales que inscriben a la *Rime* dentro de la antigua tradición de la balada tradicional inglesa. Esto nos servirá también para apreciar la profunda sensibilidad poética de S. T. Coleridge y cómo la *Rime* es capaz de encarnar una visión trascendental de la experiencia humana en las imágenes y el movimiento sugerido por la narrativa del Viejo Marino.

Al dar a *The Rime of the Ancient Mariner* la forma de balada, Coleridge inscribe el poema dentro de una larga tradición que los románticos ayudaron a rescatar y a restablecer como un género literario respetable. En su libro *Reliques of Ancient English Poetry*, publicado por primera vez en 1765, Thomas Percy traza el origen de la balada desde los antiguos bardos, que bajo diferentes nombres, eran "admirados y reverenciados" por las tribus celtas y góticas que habitaban el norte de Europa en los primeros siglos de nuestra era, especialmente por las tribus teutónicas, donde los bardos eran llamados "scalds", palabra que significa "Smoother or Polisher of language". Las tribus nórdicas atribuían el origen del arte escáldico al mismo Odín, padre de los dioses. Así, el arte de estos personajes, parte poetas, músicos, y magos al mismo tiempo, era considerado como algo divino: "their persons were deemed sacred; their attendance was solicited by kings; and they were everywhere loaded with honours and rewards".²⁸

En la Edad Media, después de la conversión al cristianismo de las tribus anglosajonas en Inglaterra, el arte escáldico perdió su prestigio. La poesía pasó a manos de monjes y "hombres de letras", mientras el "scald", ahora llamado "minstrel", declinó en importancia y en *status*. Ya en la Inglaterra isabelina, el baladista popular era denominado "ballad-monger" y la balada era considerada un género superficial y vulgar, no adecuado para un poeta culto.²⁹ No fue sino hasta el siglo XVIII, con

²⁸ Percy, Thomas, *Reliques of Ancient English Poetry*, p. 346.

²⁹ *Idem*, p. xxviii.

trabajos como el de Percy que la balada tradicional volvió a cobrar auge entre el público culto.

Sin duda alguna, *The Rime of the Ancient Mariner* logra evocar la extraña magia de los antiguos poetas nórdicos, que conjugaban en su arte la poesía, la música, y el misticismo de su religión. De igual manera, al inscribir *The Rime of the Ancient Mariner* dentro de la antigua tradición de la balada inglesa, Coleridge logra utilizar una serie de expectativas en cuanto a estructura que el lector conocedor de las baladas tradicionales aporta necesariamente al leer el poema. Expectativas tales como el número de versos (cuatro, por lo general, en la balada tradicional), rima alterna en el segundo y cuarto verso, exposición, conflicto, climax, y resolución en la trama tradicional. En *The Rime*, Coleridge altera algunos de estos elementos crea tensiones y resoluciones inesperadas que intensifican el aspecto lírico de la *Rima*. Así, por ejemplo, la balada tradicional hace con frecuencia referencias a hechos sobrenaturales y portentosos. En la balada de *Sir Patrick Spense*, para citar un ejemplo, la luna es presagio de muerte:

*Late late yestreen I saw the new moone
Wi' the auld moone in hir arme;
And I feir, I feir, my deir master,
That we will com to harme....*

—(vv. 25-8)

En *The Rime*, los demacrados tripulantes del barco se vuelven hacia el Viejo Marino, maldiciéndolo con la mirada, para después caer muertos sobre cubierta, bañados por una sobrenatural luz de luna:

*One after one, by the star-dogged Moon,
Too quick for groan or sigh,*

*Each turned his face with a ghastly pang,
And cursed me with his eye.*

*Four times fifty living men,
(And I heard nor sigh nor groan)
With heavy thump, a lifeless lump,
They dropped down one by one....*

--(vv. 212-9)

La gran fuerza lírica de este pasaje proviene tanto del marcado ritmo, casi *staccato*, de los versos, como del poder evocativo de las imágenes sensoriales, que incluyen no sólo elementos visuales sino auditivos. Con los ojos de la Imaginación, es fácil visualizar la transfigurada luz de luna, la brillante estrella que la acompaña, los rostros contorsionados de los hombres, la maldición en los vidriosos ojos; también podemos escuchar el golpe seco de los cuerpos al caer sobre la madera y el silencio espectral que como muda mortaja envuelve al Viejo Marino. Ni un suspiro, ni un gemido, sale de los secos labios de los tripulantes antes de caer muertos. La sola evocación auditiva, onomatopéica, de los vocablos "sigh", "groan", "thump", "lump" es suficiente para incrementar el horror que experimentamos al leer estos versos.

Otra característica de las antiguas baladas es la forma directa y un tanto dramática en que comienzan. En su introducción al libro de Percy, el editor Henry B. Wheatley señala como "con frecuencia la balada empieza con una conversación, que probablemente el bardo antecedía con una explicación sobre la posición social de los interlocutores".³⁰ En *The Rime*, la acción también principia en *media res*, y con una conversación, aunque sin introducción previa en cuanto a quién pertenece la voz que repentinamente aparece en el tercer verso. No es sino hasta la segunda estrofa que

³⁰ Idem, p. xxv.

nos enteramos que esta voz pertenece a un joven en camino a la boda de su hermano:

*It is an Ancient Mariner
And he stoppeth one of three,
'By thy long grey beard and glittering eye,
Now wherefore stopp'st thou me?*

*The Bridegroom's doors are open wide
And I am next of kin;
The guest are met, the feast is set:
May'st hear the merry din....*

--(vv. 4-8)

A diferencia de otras baladas tradicionales, que señalan desde el principio el papel de los protagonistas, el poema de Coleridge parece materializarse de la nada. La personalidad del bardo se pierde en la indeterminación del pronombre con el que comienza la *lírica*. El tiempo gramatical nos refiere a un presente eterno: "It is an Ancient Mariner, And he stoppeth one of three...". Este tiempo presente, gramatical, con que el narrador, o bardo, inicia el poema, confiere a éste último el carácter intemporal de la obra de arte: la *lírica*, aun cuando fue escrita en un pasado cronológico, histórico, existe por siempre en cuanto a obra de arte, y renace cada vez que un lector pronuncia los versos ya sea en voz alta o en su mente. Sin embargo, este tiempo presente de la narrativa no se sostiene a lo largo de todo el poema. Por el contrario, Coleridge utiliza una alternancia de tiempos gramaticales, presente-pasado-presente-pasado, y logra un efecto que bien podríamos llamar "telescópico" en el tiempo, que le sirve para aumentar el carácter lírico de ciertos pasajes, y acelerar la acción, acercando y alejando las imágenes cual *flashbacks* y *close-ups* cinematográficos:

*He holds him with his glittering eye--
The Wedding-Guest stood still,
And listens like a three years' child:
The Mariner hath his will.*

*The Wedding-Guest sat on a stone:
He cannot choose but hear:
And thus spake on that Ancient man,
The bright-eyed Mariner.*

--(vv. 13-20)

Aquí, la poderosa mirada del anciano tiene un efecto instantáneo. Presente y pasado se conjugan y finalmente se aniquilan en un instante intemporal que petrifica al joven invitado a la boda, obligándolo a escuchar la historia del Viejo Marino.

En la tercera parte de la *Rima*, el efecto "telescópico" logrado por la alternancia de tiempos gramaticales es aún más dramático:³¹

(pasado) *And straight the Sun was flecked with bars,*
(presente) *(Heaven's Mother send us grace!)*
(pasado) *As if through a dungeon-grate he peered*
With broad and burning face.

(pasado) *Alas! (thought I, and my heart beat loud)*
(presente) *How fast she nears and nears!*

³¹Para señalar más claramente la alternancia de tiempos gramaticales en estas estrofas, me he permitido imprimir en negritas los verbos de los versos e indicar en paréntesis el tiempo gramatical de dichos verbos.

(presente) *Are those her (sic) sails that glance in the Sun,
Like restless gossameres?*

(presente) *Are those her (sic) ribs through which the Sun*

(pasado) *Dld peer, as through a grate?*

(presente) *And is that Woman all her crew?*

(presente) *Is that a Death? and are there two?*

(presente) *Is Death that woman's mate?*

--(vv. 177-189)

A medida que la espectral barca se aproxima en su imaginación, el terror del Viejo Marino se acrecienta hasta que la distancia entre el pasado y el presente se desvanece una vez más y el anciano revive su espeluznante experiencia en un pavoroso presente que parece no tener fin. El brusco cambio de tiempos gramaticales hace que el lector concentrado comparta el creciente pánico del Marino, hasta juntos alcanzar el climax del terror cuando el Viejo Navegante contempla de cerca la horrible barca, y las pavorosas figuras de la Muerte y su consorte³² *Life-In-Death*.

Otra técnica de la balada tradicional que intensifica su carácter lírico es la constante repetición de frases y motivos lingüísticos. En *The Rime*, Coleridge hace uso de lo que podríamos llamar "incremental repetition",³³ en la cual, a cada nueva repetición de

³² "Death" en inglés es un sustantivo de género masculino, de aquí que inclusive la figura del Viejo Marino, con su descamado y largo cuerpo, sus extraños y brillantes ojos, posea atributos arquetípicos que podrían sugerir una combinación entre la muerte y el tiempo, tradicionalmente representado como un descamado anciano de larga y blanca barba. Si aceptamos esta hipótesis, el Viejo Marino adquiere un mayor significado simbólico, pues podríamos decir que representa nuestra consciencia del tiempo y de nuestra mortalidad.

³³ Bolton, W. F., *The Penguin History of Literature: The Middle Ages*, p. 349.

una frase, el poeta suma un término cualitativo que hace más claro y profundo el significado de la imagen original:

*At first it seemed a little speck,
And then it seemed a mist;
It moved and moved, and took at last
A certain shape, I wist.*

*A speck, a mist, a shape, I wist!
And still it neared and neared:
As if it dodged a water-sprite,
It plunged and tacked and veered....*

--(149-56)

En estos versos, la difusa figura que el Viejo Marino parece percibir en la distancia se vuelve más y más clara. El pánico del anciano se refleja en la irremediable sucesión de versos iámbicos y en la repetición de palabras que resumen las distintas fases de percepción del Marino del objeto que se aproxima: *"A speck, a mist, a shape, I wist!"* El signo de exclamación llega aquí como un grito de horror ante la inevitabilidad de los hechos.

Estas son sólo unos ejemplos de la maestría poética que Coleridge logra en *The Rime*. A lo largo de este ensayo seguiremos ahondando en la forma en que el sentimiento y la emoción fluyen como poderosas aguas subterráneas por el poema, coadunando imágenes, sonidos, y versos individuales para lograr un *Todo* orgánico.

ARCAÍSMO Y ESTILO

Listen, O listen, thou Wedding-guest!

"Marinere! thou hast thy will:

"For that, which comes out of thine eye, doth make

"My body and soul to be still."

-- *The Rime of the Ancient Mariner*, Lyrical Ballads, 1798., (v. 373-6)³⁴

Gran parte del extraordinario poder evocativo, la magia y la musicalidad de la *Rima* radica también en ciertas palabras y construcciones arcaicas, comunes a las antiguas baladas. Términos tales como "ferē", "eldridge", "befome", "sterte", "withouert", "cauld", "wist", y muchas otras en la versión de 1798, parecen haber sido utilizadas por Coleridge para dar al poema un mayor poder evocativo. Coleridge, por supuesto, no fue ni el primero ni el único en utilizar este tipo de arcaísmos. Poetas como Chatterton, Shenstone, y Thompson, e inclusive escritores neoclásicos como Pope y Dryden, habían hecho de la práctica una costumbre en el siglo XVIII.³⁵ Esto no demerita en nada la *Rima*, pues, como dice Octavio Paz, "el poeta utiliza, adapta o imita el fondo común a su época--esto es, el estilo de su tiempo--pero transmuta todos esos materiales y realiza una obra única".³⁶

³⁴ Coleridge, S. T., *Poetical Works*, p. 202.

³⁵ Lowes, John Livingstone, *The Road to Xanadu*, p. 335-6.

³⁶ Paz, Octavio, *El Arco y la Lira*, p. 17, (cursivas mías).

En las versiones subsiguientes a 1798, Coleridge extirpó muchos términos arcaicos y modernizó la ortografía. Sin embargo, conservó algunas palabras y formas gramaticales arcaicas para dar al poema esa extraña y misteriosa belleza que asociamos por lo general con lo remoto.

Algunos de estos viejos términos que Coleridge decidió incluir en la versión final de *The Rime* son ciertas formas verbales, como "quoth" ("said"), "spake" ("spoke"), "uprist" ("rose up", "wist" ("know"), "hath" ("has"), "ken" ("see"), y palabras como "wherefore" ("why"), "eftsoons" ("soon after"), y "gramercy" ("God have mercy"). El poema, sin embargo, no cambió en gran medida después de ser editado por Coleridge, pues, como señala el profesor Lowes, "The great passages of supreme imaginative beauty, whatever throes may have accompanied their composition, have in the main been untouched by the reviser's pen".³⁷

Quisiera señalar que, a pesar de los términos y construcciones arcaicas que Coleridge decidió conservar en la versión final de *The Rime*, la dicción del poema no se aparta nunca de la forma sencilla y directa que caracteriza a las antiguas baladas. Como se puede ver en los ejemplos ya mencionados, todos los términos o formas verbales arcaicos en el poema son en realidad palabras sencillas, que cualquier marinero habría usado en ese pasado remoto en el cual *The Rime* supuestamente ocurre. No hay que confundir el uso de formas arcaicas, tanto gramaticales como sintácticas, con un estilo artificial, forzado, lo cual no ocurre en *The Rime*. Por el contrario, la combinación de vocablos y expresiones comunes a las crónicas de navegantes reales, que Coleridge y sus contemporáneos tanto favorecían, con la clase de arcaísmos ya mencionados, se fusionan mágicamente en la *Rime del Viejo Marino*, aumentando su riqueza sonora y evocativa.

³⁷ Lowes, John Livingstone, *The Road to Xanadu*, p. 336.

Para apreciar esto con mayor claridad, veamos, por ejemplo, las primeras dos estrofas de la parte IV de la *Rima*, en donde el joven invitado a la boda expresa su horror ante la espectral figura del Viejo Marino:

"I fear *thee*, ancient Mariner!
I fear *thy* skinny hand!
And *thou art* long, and lank, and brown,
As is the ribbed sea-sand.

I fear *thee* and thy glittering eye,
And *thy* skinny hand, so brown."³⁸
Fear not, fear not, *thou* Wedding-Guest!
This body dropt not down.³⁸

--(VV. 224-11)

Si tan sólo se substituyen los términos arcaicos "thou", "art", "thee", "thy" por sus equivalentes modernos:

"I fear *you*, ancient Mariner!
I fear *your* skinny hand!
And *you are* long, and lank, and brown,
As is the ribbed sea-sand.

I fear *you* and *your* glittering eye,
And *your* skinny hand, so brown."³⁸
Fear not, fear not, *you* Wedding-Guest!
This body dropt not down.

--(v. 224-31)

³⁸ Cursivas mías.

El tono familiar, pedestre hasta cierto punto, que el pasaje adquiere en la substitución destruye por completo el efecto evocativo del original, pues la fraseología y el lenguaje arcáico es una manera de tender un puente, por así decirlo, hacia un pasado mítico, donde las palabras del bardo poseían un carácter divino, muchas veces profético, como mencionamos al principio de este capítulo. El estilo y las palabras arcáicas de la *Rima* dan la sensación al lector de entrar en otra realidad, en un mundo más allá del mundo cotidiano que generalmente habitamos, en el que las cosas han perdido el encanto y la profunda significación de los primeros tiempos, cuando la palabra del poeta era mágica y encerraba la esencia de lo nombrado.

El empleo de arcaísmos me parece, además, una forma de sondear las capas más profundas del inconsciente, de reactivar, por medio de imágenes y sonidos, memorias y sensaciones primigenias en los abismos del inconsciente humano. Esta puede ser también una de las razones por las cuales el romanticismo, con su gran interés por lo gótico, lo primitivo, y lo irracional, actualizó también la balada tradicional. El hecho es que, en el caso de *La Rima del Viejo Marino*, los arcaísmos que Coleridge decidió conservar en la versión final acentúan el carácter mítico y la resonancia asociativa de las imágenes en el inconsciente del lector. Aquí se origina también parte del extraño encanto que la *Rima* ha conservado a través de los siglos.

LA MAGEN POÉTICA

*Of what a life is the eye! what a
Strange and inscrutable essence!*

--Hexameters ³⁹

Una de las características más idiosincráticas de S. T. Coleridge es su tendencia a visualizar el pensamiento. Esto se puede ver no sólo en su poesía, sino en toda su obra tanto en prosa como en verso. En su poesía, esta tendencia se cristaliza en imágenes concretas, entendiendo la palabra "imagen" como una reproducción mental, evocada por el lenguaje, de una experiencia sensorial o perceptual, no necesariamente visual, pues, como señala el crítico René Wellek, existen también imágenes "gustativas", "táctiles", "auditivas" y "olfatorias".⁴⁰

La imagen poética debe constar de dos o más términos e implica una relación, no necesariamente una analogía, entre ellos, de manera que uno, o varios, de los términos adquieren una cierta coloración emocional que intensifica su "significado imaginativo".⁴¹ En este ensayo, no consideraremos una palabra aislada como una imagen, pues, si bien es cierto que la palabra "sol" puede evocar una vaga impresión, un sentimiento o una emoción abstracta, generalizada, el término por sí mismo carece de la particularidad, delimitación, y claridad de una imagen poética. Por otro lado, si no existen uno o más términos que se relacionen con la palabra, tampoco puede existir ni intensificación ni modificación de un término por otro.

³⁹ Coleridge, S. T., *Poetical Works*, p. 305.

⁴⁰ Wellek, René & Austin Warren, *Theory of Literature*, p. 186.

⁴¹ Foakes, R. A., *The Romantic Assertion*, p.30.

Resumiendo, en este ensayo considero la imagen como un compuesto, un agregado, de dos o más términos verbales, o frases, que se modifican mutuamente, y que son susceptibles de visualización mental.

En este sentido, *The Rime of the Ancient Mariner* es un universo de imágenes en movimiento constante. El movimiento del sol, la luna, las estrellas, el sonido del viento y de las gigantescas masas de hielo, reflejan las tensiones psíquicas y espirituales del Viejo Marino, como trataré de mostrar a continuación, al explorar lo que es, en mi opinión, el tema principal de la *Rima*: la Caída.

CAPÍTULO II

La Caída

A fall of some sort or other—the creation, as it were, of the non-absolute—is the fundamental postulate of the moral history of man. Without this hypothesis, man is unintelligible; with it, every phenomenon is explicable. The mystery itself is too profound for human insight...⁴²

--S. T. C.

El tema dominante en *The Rime of the Ancient Mariner* parece ser el de la Caída: la caída del Viejo Marino en las profundidades de la soledad, la esterilidad espiritual, la angustia, el pecado, y la eterna búsqueda de redención. En este sentido, me parece

⁴² Coleridge, S. T., *Table Talk*, p. 84.

que la *Rima del Viejo Marino* es una exploración de la condición existencial del hombre, sin la cual, como explica Coleridge en el segundo epígrafe, la historia moral, o mejor dicho, *inmoral*, del hombre es inexplicable. Si el hombre es un ser racional, un ser capaz de los más altos y excelsos sentimientos de compasión y entendimiento, ¿por qué existe entonces la maldad en el mundo? ¿qué es lo que orilla al hombre al crimen, la guerra, la envidia, la perversión? Para Coleridge, es obvio que existe un defecto muy grande en el alma humana, una fragmentación que nos impide alcanzar una integridad espiritual donde "todas las facultades del alma" entren en funcionamiento como un Todo armónico, donde la Razón Universal ilumine el entendimiento y el corazón del hombre y éste sea capaz de comprender y sobre todo *sentir* el significado de la existencia.

En *The Rime of the Ancient Mariner*, S. T. Coleridge explora estas ideas por medio de la poesía. La forma en que el Viejo Marino nos narra su experiencia pone de manifiesto su problemática existencial, su angustia y su fragmentación interna. Su percepción del mundo y de sus semejantes se refleja en las imágenes verbales que el anciano navegante utiliza en su *Rima*.

Si con los ojos de la Imaginación contemplamos el poema desde una cierta distancia, cual si estuviésemos en presencia de un cuadro, podemos ver al anciano navegante en vertiginosa caída hacia las profundidades del océano. El movimiento descendente está fuertemente sugerido por los términos con que el Viejo Marino estructura su narrativa y por las tensiones dialécticas de los pares de opuestos con que enmarca su experiencia: sol-luna, arriba-abajo, izquierda-derecha, día-noche, cielo y mar.

En la sexta estrofa de la *Rima*, el Viejo nos narra como él y a la tripulación abandonan el puerto después de una alegre despedida.

*The ship was cheered, the harbour cleared,
Merrily did we drop
Below the kirk, below the hill....*

-(vv. 21-2)

Las palabras del anciano navegante sugieren una inocente alegría: el navío es "alentado", "vitoreado", "animado", acepciones todas de la palabra "cheered", la cual se eslabona en su significación con el adverbio "merrily" (v. 22), y el adjetivo "merry" de la novena estrofa, donde encontramos a la novia marchar en el templo precedida de una "alegre" congregación:

*The bride hath paced into the hall,
Red as a rose is she;*

*Nodding their heads before her goes
The merry minstrelsy....*

-(vv. 33-6)

Inmediatamente después de la despedida (vv. 21-2), el Viejo Marino nos describe al navío como en una caída--"drop", "below;" "below", "below", "top", "up", "down", "higher", "higher", los pares de opuestos se suceden irremediabilmente, uno tras otro dándonos la sensación de vertiginoso descenso, a la vez enmarcado por el movimiento circular, cíclico, del sol, que "sale" por la "Izquierda" y se "mete" por la "derecha", ante el asombro del Viejo Marino:

*Merrily did we drop
Below the kirk, below the hill,
Below the lighthouse top.*

*The sun came up upon the left,
Out of the sea came he!
And he shone bright, and on the right
Went down into the sea.*

*Higher and higher every day,
Till over the mast at noon---*

--(vv. 22-30)

Como ya señalamos con anterioridad, la experiencia interna del anciano navegante está fuertemente enraizada en la forma en que Coleridge organiza su narrativa, es decir, en el movimiento que sugieren los términos que utiliza. Aquí, por ejemplo, si reflexionamos un poco, podemos darnos cuenta que para alguien alejándose de la costa, es la costa la que parecería descender en el horizonte, no el navío donde va el observador. El Viejo Marino, sin embargo, nos describe al navío como en descenso, como si lo observara desde tierra firme y éste pareciera perderse en el horizonte.

Este cambio de perspectiva sugerido por la narrativa es lo que simboliza la experiencia interna del Marino, su fuerte sensación de descenso, que más adelante se convierte en vertiginosa caída, persecución y huida. Así, en la estrofa 11, la "alegre" partida del navío, las expresiones de inocente júbilo, la música proveniente de la boda, dan lugar a violentos gritos, golpes, truenos y relámpagos:

*And now the STORM-BLAST came, and he
Was tyrannous and strong:
He struck us with his o'ertaking wings,*

And chased us south along.

*With sloping masts and dipping prow,
As who pursued with yell and blow
Still treads the shadow of his foe,
And forward bends his head,
The ship drove fast, loud roared the blast,
And southward aye we fled....*

--(vv. 41-50)

El viejo caracteriza la tormenta como un "tiránico" y portentoso pájaro que "golpea" a la embarcación con sus gigantescas alas. Los mástiles se inclinan hacia adelante, la proa se hunde en las agitadas aguas. La fuerza de la tormenta, los truenos, los relámpagos, la imagen del navío huyendo bajo la "sombra" del "enemigo" que lo precipita hacia abajo--"below", "below", "below", resuenan aún las palabras del Viejo en nuestros oídos--todo nos sugiere una violenta y accidentada caída o, más bien, de una *persecución* del navío por fuerzas sobre las cuales el anciano no tiene ningún control. El Viejo Marino se encuentra impotente, a merced del "enemigo", los relámpagos, la violencia de la tormenta que, cual pavorosa ave de rapiña, lo envuelve con sus terribles alas y lo empuja hacia el hemisferio sur.

Si como dice Coleridge la *Rima* es un poema de "pura imaginación", donde lo externo y lo interno, lo particular y lo general, lo objetivo y lo subjetivo, se amalgaman bajo la luz "esemplástica" de la imaginación creadora, creo entonces que podemos interpretar esta parte de la *Rima* en términos de un descenso hacia las profundidades del alma humana, y el viaje del Marino como un proceso de *introspección*. De hecho, el mar es un símbolo tradicional del Inconsciente. En su libro *A Dictionary of Symbols*,⁴³ J. E. Cirlot ilustra el significado de la navegación con una cita de Pompeyo el Grande:

⁴³ Cirlot, J. E., *A Dictionary of Symbols*, p. 294.

Living is not necessary, but navigation is.

Esto, creo, significa que el ser humano debe decidir entre dos fuertes tendencias, el vivir de una forma egoísta, "varado" en tierra firme, o emprender un viaje de auto-descubrimiento. La navegación es pues símbolo de un deseo de trascendencia, de manera que bien podemos interpretar el navío en la *Rima* como símbolo del espíritu del Marino, el cual, en su viaje de exploración interna, se enfrenta repentinamente a poderosas fuerzas que amenazan con destruirlo. Más adelante veremos lo que esto puede significar en un contexto más amplio.

Por ahora, sigamos escuchando la *Rima* del Marino. Una vez que el navío llega al Mar del Sur, la tormenta cesa, y viene la calma:

*And now there came both mist and snow,
And it grew wondrous cold:
And ice, mast-high, came floating by,
As green as emerald.*

*And through the drifts the snowy clifts
Did send a dismal sheen:
Nor shapes of men nor beasts we ken--
The ice was all between.*

-(vv. 50-8)

Las palabras que el Viejo Marino emplea en su descripción son un tanto ambiguas. Por una parte, las enormes masas de hielo cubiertas de nieve, flotando lenta pero inexorablemente hacia el navío, poseen una extraña belleza, atractiva y repelente a la vez. El blanco de la nieve, símbolo de inocencia primigenia, pero también de frialdad emocional, contrasta con el color de los témpanos "verdes como esmeralda", piedra

preciosa, bella. Asimismo, aunque "wondrous" en el verso 51 tiene el significado de "en extremo", sus otras acepciones--"maravilloso", "admirable", "prodigioso"--aumentan la ambigüedad del pasaje. La irrealidad de la escena, el intenso frío, la niebla, la luz que brilla entre los filosos peñascos que el Marino describe como "dismal", esto es, "deprimente", "desconsolador", "funesto", "lúgubre", le dan un tinte emocional a la vez repelente y atractivo:

*The ice was here, the ice was there,
The ice was all around:
It cracked and growled, and roared and howled,
Like noises in a swound!*

--(vv. 59-62)

Las palabras del Viejo Marino sugieren un estado de ansiedad y angustia ante la extrañeza del paisaje y los amenazadores ruidos que surgen de los enormes glaciares. Los hostiles gruñidos se reflejan onomatopéyicamente en el ritmo iámbico y las formas verbales del verso 64--"it cracked and growled, and roared and howled"--con sus largas y rotundas sílabas acentuadas. Los sonidos consonantes que indican el pasado de los verbos, detienen el fluir de la voz por un momento para liberarla con violencia segundos después--/k:/ ("cracked"), /l:/d/ ("growled"), /r:/d/ ("roared"), y /h:/d/ ("howled")--reforzando el sentimiento de atracción y repulsión que señalamos antes. Si utilizamos nuestra imaginación, es posible percibir una sensación de libertad inmensamente después de haber pronunciado el pasado de los verbos (repulsión) y encontrar la vocal de las conjunciones "and...and...and...". El aire puesto en libertad por las vocales es como un torrente desbordándose cuando se abren las compuertas de la presa que lo contenían. De improviso,

*At length did cross an Albatross,
Thorough the fog it came;*

*As if it had been a Christian soul,
We hailed it in God's name.*

-(vv. 63-7)

Sin duda alguna, la aparición del Albatros entre la niebla parece milagrosa. En medio de la helada desolación, del silencio, la soledad, y la inmovilidad, el ave representa esperanza, calor, *"the one Life within us and abroad That meets all motion and becomes its soul"* de la que hablara Coleridge en *The Eolian Harp*. Única criatura de sangre caliente en el estéril y gélido paisaje del Mar del Sur, el Albatros representa el lado amable, digamos, de la naturaleza, la armonía que puede existir entre ésta y el ser humano. Así, el Albatros acepta el alimento que los marineros le ofrecen y se convierte en su compañero de juegos. Repentinamente, los témpanos se rompen y el navío queda en libertad:

*It ate the food it ne'er had eat,
And round and round it flew.
The ice did split with a thunder-fit;
The helmsman steered us through!*

*And a good south wind sprung up behind:
The Albatross did follow,
And every day, for food or play,
Came to the mariner's hollo!*

-(vv. 67-74)

Aquí, debemos señalar que la narrativa del Viejo Marino no implica una conexión directa, de causa y efecto, entre la aparición del Albatros y la liberación del navío. Entre el vuelo circular del ave en el verso 68 y la ruptura del hielo en el siguiente verso hay un punto final, que separa ambas acciones. Una acción simplemente

sucede a la otra, pero no hay, creo, ninguna implicación de causa-efecto en la narración.

Por otra parte, creo importante señalar que el Viejo Marino no dice que el ave sea un "espíritu cristiano". La cláusula condicional--"*As if it were a Christian soul*"-- implica que no lo es; expresa duda, escepticismo, incredulidad. Aparentemente sin razón, el Marino mata al albatros bajo una fantasmal luz de luna:

*In mist or cloud, on mast or shroud,
It perched for vespers nine;
While all the night, through fog-smoke white,
Glimmered the white Moon-shine.*

*"God save thee, ancient Mariner!
From the fiends that plague thee thus!--
Why look'st thou so?--With my cross-bow
I shot the Albatross.*

--(vv. 75-82)

Aquí es necesario hacer un breve análisis del carácter del Viejo Marino y de los tripulantes. Teniendo en consideración la hipótesis que el viaje del anciano, y la caída, inicial, representan un proceso de introspección, la comparación nos ayudará a esclarecer lo que podría haber llevado al Marino a destruir al albatros.

Los miembros de la tripulación se distinguen por actuar siempre en grupo. Ninguno exhibe individualidad de pensamiento. Si bien su actitud para con el Albatros podría reflejar una especie de bondad elemental, debemos recordar que también existe un tabú entre ellos que prohíbe matar al Albatros por ser "de mala suerte". Asimismo, los marineros son aún esclavos de sus sentidos, y se dejan llevar por las apariencias; no son ni buenos ni malos, son más bien como niños. Esto es evidente cuando, después

del asesinato del albatros, la tripulación entera reacciona contra el Viejo Marino, primero, para condenar el sangriento acto; después, cuando la niebla se desvanece y el sol brilla en lo alto, para aprobarlo. En la narrativa del Marino, podemos ver el marcado contraste entre el "ellos" y el "yo":

*And I had done a hellish thing,
And it would work 'em woe:
For all averred, I had killed the bird
That made the breeze to blow.
Ah wretch! said they, the bird to slay,
That made the breeze to blow!*

*Nor dim nor red, like God's own head,
The glorious Sun uprist:
Then all averred, I had killed the bird
That brought the fog and mist.
'Twas right, said they, such birds to slay,
That bring the fog and mist...*

--(ll. 91-102)

La marcada simetría de estos versos--seis en cada estrofa--el casi invariable ritmo iámbico de cada uno de ellos, la doble rima en el tercer y cuarto verso de cada estrofa--*averred/bird, they/slay*--y la casi idéntica estructura gramatical y léxica de los dos últimos versos de cada estrofa, sugieren por igual la fuerte cohesión de la tripulación como grupo y el abismo entre ellos y el Marino.

A diferencia de los tripulantes, que viven en una especie de ingenua ignorancia, el Viejo Marino se encuentra en un viaje interno de descubrimiento, de auto-conocimiento. Este hecho en sí pone de manifiesto su fuerte sentido de individualidad, de auto-

conciencia. El Marino se da cuenta de la *posibilidad* de romper el tabú, de *elegir* sus propios actos y, por lo tanto, de la *posibilidad* de ser libre de la tiranía del grupo. Coleridge nos habla de un instinto esencialmente humano que impulsa al individuo a particularizar su existencia, es decir, a constituirse en un ser auto-consciente y auto-suficiente:

*There is in the heart of all men a working principle...the inseparable adjunct of our individuality and personal nature, and flowing from the same source as language - the instinct and necessity in each man of declaring his particular existence, and thus of singling or singularizing himself.***

Para Coleridge el impulso primario hacia la auto-conciencia es un "instinto", una "necesidad" de individualización y, como tal, un principio inherente a la naturaleza humana. Paradójicamente, en este instinto natural Coleridge encuentra también la génesis misma del lenguaje; y digo "paradójicamente" porque un instinto es un mecanismo que la naturaleza da a los organismos para una mejor adaptación al medio, es decir, para su supervivencia. ¿Cómo entonces puede un "instinto" ser la génesis de algo que tiende no a adaptar al individuo al medio, sino por el contrario, a separarlo, a constituirlo en una unidad aparte de su entorno, a "singularizarlo"?

Para Coleridge, esta paradoja es otra manera de aprehender la problemática existencial del ser humano. El instinto natural tiende, en efecto, a adaptar al organismo a su ambiente y, en este sentido, a despojarlo de su individualidad: a la naturaleza no parece importarle el individuo sino el género. El ser humano, sin embargo, siente también la necesidad de afirmar su existencia individual como algo propio, algo único y valioso en sí mismo. Este deseo de ser libre, de abandonar el regazo materno, se contraponen a la tendencia, también instintiva, de permanecer en la unión simbiótica original con la madre naturaleza. Coleridge piensa que esta

** Coleridge, S. T., *Table Talk*, p. 402.

oposición dialéctica de fuerzas antagónicas da como resultado el lenguaje y la conciencia individual.

Sólo cuando esto ocurre, cuando el hombre adquiere un lenguaje conceptual y es capaz de *entender* una prohibición, es que la posibilidad de transgresión contra un orden establecido se presenta a su conciencia. Sin estas condiciones, el hombre es un animal más en la naturaleza, sin conocimiento del bien y el mal y, por lo tanto, sin conciencia moral, ni verdadera libertad, puesto que se encuentra por completo condicionado por la naturaleza.

Para el filósofo norteamericano John D. Mullen, el origen de la individualidad esta íntimamente relacionado con la conciencia de una posibilidad de transgresión. En un estudio sobre el filósofo Soren Kierkegaard, Mullen escribe:

What is it then that shakes a person free of his natural condition of ignorant harmony? Initially it is a prohibition of some kind. When this prohibition is understood, when the person understands the "you-may-not", that entails that he has understood the "I can." But this is to have a conception of one's ability to control one's self. It is to understand the possibility of one's own freedom....⁴⁵

Paradójicamente, esta posibilidad de transgresión, de ir "en contra" de las normas establecidas, es lo que hace posible la libertad humana y, por lo tanto, la verdadera conciencia moral, pues el hombre debe ahora elegir y asumir plena responsabilidad de sus actos. Por otra parte, la libertad de acción implica un futuro abierto a innumerables posibilidades de las que el hombre no puede estar completamente seguro. Esto le provoca un profundo sentimiento de angustia, del cual trata de escapar regresando a ese feliz estado de indeterminación y unión irreflexiva con la naturaleza anterior a

⁴⁵ Mullen, John D., *Kierkegaard's Philosophy: Self-Deception and Cowardice in the Present Age*, A Mentor Book, 1981, p. 55.

la conciencia de sí. En otras palabras, el hombre se debate entre dos fuerzas internas y contradictorias en el centro de su ser, una que lo impulsa a perder su individualidad y a fusionarse con el grupo, a volver al útero primigenio e informe de la naturaleza, anterior a la aparición de su ego; otra, que lo impulsa a la individualidad, a la libertad de acción, a abandonar la indeterminación del instinto y la cohesión de grupo y avanzar hacia lo propiamente humano: la libertad de acción conferida por la conciencia de sí mismo.

Coleridge explica que estas dos fuertes tendencias del espíritu humano se manifiestan a través de la historia como *"religious adherence to the past and the ancient, the desire and the admiration of permanence, on the one hand; and the passion for increase of knowledge, for truth, as the offspring of reason--in short, the mighty instincts of progression and free agency, on the other."*⁴⁶

Esta es la trágica paradoja existencial a la que se enfrenta el Viejo Marino, quien se da cuenta de la posibilidad de transgredir el tabú que prohíbe matar al Albatros. La conciencia de su libertad le produce un sentimiento ambiguo. Por un lado, se siente atraído por la posibilidad de un futuro abierto: por otro lado, la incertidumbre de este futuro le produce esa gran angustia existencial de la que hemos venido hablando.

Estos sentimientos contradictorios, de atracción y repulsión, de deseo y temor, ante la posibilidad de libertad se reflejan, como ya hemos visto, en la ambigua descripción del Marino de los témpanos de hielo, la blancura de la nieve, la extraña luz verde entre los enormes glaciares, la niebla que los envuelve, la angustiada inmovilidad del navío, en los amenazadores ruidos provenientes de los témpanos.

Debo aclarar aquí, que esta angustia de la que hemos estado hablando no es un estado patológico, ni un estado de "depresión", o temor hacia algo específico,

⁴⁶ Coleridge, S. T., *Table Talk*, p. 416.

susceptible de curación por medios terapéuticos. No. Es una angustia existencial, fruto de las tensiones que conforman el espíritu humano. "La angustia", nos dice John D. Mullen, "es la respuesta ambivalente de cada individuo ante la posibilidad inicial de libertad...[y] a los problemas que resultan por tratar de preservar la dialéctica del Yo".⁴⁷ Para Kierkegaard, esta angustia existencial "es parte esencial de la espiritualidad, que es propia del hombre, ya que si éste fuera ángel o bestia no conocería la angustia".⁴⁸

Recordemos aquí por un momento esas fuerzas hostiles que el Marino descubre en su inconsciente, simbolizadas por la tormenta y poco después por los amenazadores gruñidos provenientes de los glaciares. Estas fuerzas irracionales, primigenias, pueden volver al hombre insensible a la razón, como ocurre en el momento en que el Viejo Marino intenta decir una oración:

*I looked to heaven, and tried to pray;
But or ever a prayer had gush't,
A wicked whisper came, and made
My heart as dry as dust.*

--(vv. 244-7)

Estos versos sugieren que la *propensión* al pecado es compulsiva. El Marino no parece tener ninguna opción, el murmullo ("wicked whisper") viene a su mente y hace que su corazón se "seque", es decir, que se vuelva insensible. No es una tentación que pueda aceptar o rechazar, la voz aparece en su conciencia y actúa por sí misma. Esto no *obliga* al Marino a destruir al albatros, pero si aumenta aún más la probabilidad del acto, puesto que el Viejo es incapaz de *sentir* empatía o compasión. Su

⁴⁷ Idem, p. 60.

⁴⁸ Abbagnano, Nicola, *Diccionario de Filosofía*, Fondo de Cultura Económica, 1974, p. 85.

corazón está "seco", no puede "salir de sí mismo", por así decirlo, y aprehender el significado de la vida, "the one Life within us and abroad". Recordemos aquí que para Coleridge este "salir de sí mismo" se refleja en la alegría, la cual es indispensable para que la imaginación, que proviene de la razón, logre una completa integración de todas las facultades del alma:

*O Lady! we receive but what we give,
And in our life alone does Nature live....
.....
And would we aught behold, of higher worth,
Than that inanimate cold world allowed
To the poor loveless ever-angry crowd,
Ah! from the soul itself must issue forth
A light, a glory, a fair luminous cloud
Enveloping the earth--*

--Dejection: An Ode, (vv. 47-55)

Coleridge nos dice muy claramente que la propensión al pecado es algo intrínseco al espíritu humano, fruto de una fragmentación interna y de fuerzas inconscientes:

*I believe...that I am a fallen creature; that I am of myself capable of moral evil,
but not of myself capable of moral good, and that an evil ground existed in my
will, previously to any given act, or assignable moment of time, in my conscious-
ness. I am born a child of wrath....⁴⁹*

Lo que Coleridge parece estar diciendo es que existe en el hombre un fundamento oscuro, que subyace a la personalidad consciente, y que lo incita en ocasiones a

⁴⁹ Coleridge, S. T., *Table Talk*, p. 407.

abandonar la razón y a cometer actos violentos que van contra la ley moral.⁵⁰ No es difícil ver que lo que el poeta llama "fundamento obscuro" ("evil ground") es, en términos freudianos, las fuerzas instintivas que habitan el inconsciente, más específicamente, la libido y el deseo de la muerte. Claro está que a finales del siglo XVIII, cuando Coleridge escribió *The Rime of the Ancient Mariner*, Sigmund Freud estaba aún a cien años de formular sus teorías sobre la psique humana. Lo interesante, y parte del genio de Coleridge, es su enorme intuición en cuanto a la estructura de la psique y la manera en cómo las fuerzas del inconsciente actúan en nuestra vida cotidiana, condicionando nuestros actos. Si bien Coleridge utiliza un lenguaje teológico cristiano, esto no demerita lo novedoso--para el siglo XIX--de sus intuiciones y sus percepciones en cuanto a la psicología humana.

Pero sigamos a Coleridge una vez más. En la cita anterior, el poeta afirma que la bondad no proviene del hombre. Esto es así porque, como ya vimos en las Notas Introdutorias, toda bondad tiene su origen en la razón, que Coleridge identifica como reflejo de la Razón Divina en el hombre. "Afirmar que la razón existe", explica Coleridge, "es lo mismo que afirmar que la Razón es el Ser, o que el Ser verdadero es la Razón, el *Logos*,"⁵¹ o sea Dios.

Regresando a *La Rima*, el asesinato del Albatros es necesario para que el anciano pueda realmente comprender el significado de la vida y así lograr una verdadera conciencia moral. Al matar al Albatros, el Marino mata simbólicamente a la vida, expresión última del amor divino. Esto lo expresa claramente el anciano navegante al final de su *Rima*: "the dear God who loveth us, He made and loveth all" (vv. 616-7). La paradoja es que el anciano debe destruir el amor para darse cuenta de su valor.

⁵⁰ Copleston, Frederick, *A History of Philosophy*, Book Three, Vol. VII, Image Books, 1985, p. 131.

⁵¹ Coleridge, S. T., citado en "Essays from The Friend," *The Selected Poetry and Prose of Samuel Taylor Coleridge*, p. 520.

CAPÍTULO III

--- EPIFANÍA Y MUERTE

*We must needs die, and are as water
spilt upon the ground,
which cannot be gathered up again.*

--II Samuel 14:14.

En *The Rime of the Ancient Mariner*, vemos cómo después de haber matado al albatros, el Marino experimenta un terrible sentimiento de culpa que se refleja en la narrativa por medio de imágenes de corrupción y una insoportable sed:

*Water, water, every where,
And all the boards did shrink;
Water, water, every where,
Nor any drop to drink.*

*The very deep did rot: O Christ!
That ever this should be!
Yea, slimy things did crawl with legs
Upon the slimy sea.*

--(vv. 120-7)

Creaturas viscosas, repugnantes, agua por doquier y "ni una gota que beber". El Marino se da cuenta, al fin, del terrible significado de su acción: "O Christ! That ever this should be!" Su sentimiento de culpa hace que el Marino experimente su yo interno como en estado de descomposición: "The *very deep* did rot"; y de muerte.

*About, about, in reel and rout
The death-fires danced at night;
The water, like a witch's oils,
Burnt green, and blue and white.*

--(vv. 127-30)

Las miradas acusadoras de la tripulación aumentan aún más su angustia:

*Ah! well a-day! what evil looks
Had I from old and young!
Instead of the cross, the Albatross
About my neck was hung.*

--(vv. 139-43)

El Albatros colgado alrededor del cuello del Marino es símbolo de su terrible sentimiento de culpa, de la terrible voz de su conciencia. Pero esto no es suficiente:

*... "The man hath penance done,
And penance more will do...."*

--(vv. 408-9)

Para realmente aprehender el significado último de la vida, de la bondad y el amor universal, el Marino debe aún enfrentarse a su mortalidad. Así, en la parte III de la *Rima*, el anciano navegante tiene un encuentro con la Muerte:

*The western wave was all a-flame,
The day was well nigh done!
Almost upon the western wave
Rested the broad bright Sun;*

*When that strange shape drove suddenly
Betwixt us and the Sun.*

.....
*Alas! thought I, and my heart beat loud)
How fast she nears and nears!
Are those her sails that glance in the Sun,
Like restless gossameres?*

*Are those her ribs through which the Sun
Did peer, as through a grate?
And is that Woman all her crew?
Is that a Death? and are there two?
Is Death that woman's mate?*

--(vv. 171-89)

Aquí, la espectral barca de la Muerte se interpone repentinamente entre el sol y el navío del Marino. Con sus radiantes velas "brillando al sol", la barca se acerca al Marino cada vez más: "How fast she nears and nears!" ante la creciente angustia del anciano ("and my heart beat loud"). El enorme disco solar brilla "with broad and burning face", observando al Marino como "a través de una reja", cual si el anciano y la tripulación estuviesen en una prisión. Es una imagen que permite considerar la vida como algo finito y, por lo tanto, como una totalidad a la que podemos darle un significado.

En la *Rima*, la conciencia de la muerte se presenta al Viejo Marino repentinamente ("suddenly"), como una revelación que pone aún más de relieve su completa soledad existencial y la responsabilidad que esto implica, pues nadie más que él tendrá que enfrentarse a su propia muerte. Para Heidegger,⁵² la conciencia de la muerte es un paso decisivo hacia una verdadera existencia humana, responsable, y libre, lo que él llama una vida "auténtica": *"Authenticity consists in a realization of one's position in the world, one's isolation, and one's inevitable orientation towards one's own death"*.⁵³ John Macquarrie nos habla también de esta autenticidad en la vida humana:

*Existence is authentic to the extent that the existent has taken possession of himself and, shall we say, has moulded himself in his own image. Inauthentic existence, on the other hand, is moulded by external influences, whether these be circumstances, moral codes, political or ecclesiastical authorities, or whatever.*⁵⁴

De acuerdo con esto, los tripulantes del navío en la *Rima* viven una existencia "inauténtica". Sus actos no son el resultado de una plena conciencia moral, sino del

⁵² Aunque Heidegger, Kierkegaard, Sartre, y otros filósofos existencialistas difieren en diversos postulados en sus respectivos sistemas de pensamiento, todos parecen estar de acuerdo en que la conciencia de la muerte es absolutamente necesaria para una vida verdaderamente humana. Sin esta condición, el hombre no puede contemplarse a sí mismo con objetividad. El saber que algún día tiene que morir, que es un ser mortal, es algo que condiciona por completo su apreciación de sí mismo y de su existencia. Sin esta conciencia de la muerte, o de su ser mortal, el hombre no puede tener ninguna clase de existencia auténticamente humana, pues el no estar conciente de esto es vivir en la más completa obscuridad respecto al hecho más trascendental de la vida. Aunque Coleridge no lo expresó de esta manera, creo yo que sí lo intuyó muy claramente al escribir *The Rime*. De cualquier manera, me parece que el concepto es congruente con mi particular lectura del poema ya que ayuda a dilucidar las imágenes y los hechos a los que me refiero en este capítulo.

⁵³ Wamock, Mary, *Existentialism*, Oxford University Press, 1977, p. 60.

⁵⁴ Macquarrie, John, *Existentialism*, Penguin Books, 1980, p. 206.

temor a romper el tabú. La conciencia de la Muerte, de su completa soledad existencial, por otro lado, obliga al Marino a asumir una verdadera responsabilidad por sus actos. Su conciencia moral es ahora el resultado de una verdadera convicción interna, no de leyes impuestas desde fuera.

Paradójicamente, es en la muerte donde el Viejo Marino encuentra la vida:

*The Night-mare LIFE-IN-DEATH was she,
Who thicks man's blood with cold....*

--(vv. 193-4)

Al encontrarse con la muerte, con *su* propio ser mortal, el anciano adquiere una conciencia aún más profunda y dramática de su propia soledad existencial, del hecho que nadie más que él es responsable de su propia vida. Ni la ley, ni la sociedad, ni nadie puede asumir responsabilidad moral por sus actos. Es él quien debe escuchar la voz de su conciencia, de su razón, y adquirir una verdadera responsabilidad moral basada en su propia experiencia como ser humano mortal.. El Viejo Marino experimenta así su trágica posición como una angustiada "pesadilla" capaz de "congelar" la sangre en las venas.

El abismo cualitativo entre el Marino y los tripulantes es inmenso. La conciencia de su ser mortal, de su libre albedrío, y de la responsabilidad que esto implica, hace que el anciano considere a los tripulantes como espiritualmente muertos, ya que viven una existencia inauténtica:

*The souls did from their bodies fly,—
They fled to bliss or woe!
And every soul, it passed me by,
Like the whizz of my cross-bow!*

--(vv. 220-3)

Al no vivir una vida auténtica, los tripulantes son víctimas del destino, que les trae "bliss or woe" sin que ellos puedan hacer algo por cambiar su suerte. Son como hojas a merced del viento.

Por otra parte, el sentimiento de soledad existencial toma un tinte cósmico, totalizante, que embarga al Marino por completo:

*Alone, alone, all, all alone,
Alone on a wide wide sea!
And never a saint took pity on
My soul in agony....*

--(vv. 232-5)

Lo único, tal vez, que pudiera ofrecer alivio a su soledad y a su sufrimiento es una oración. Sin embargo,

*I looked to heaven, and tried to pray;
But or ever a prayer had gusht,
A wicked whisper came, and made
My heart as dry as dust....*

--(vv. 245-8)

Ese "wicked whisper" que aparece de improviso en la mente del Marino le impide esa integración espiritual de la que Coleridge habla cuando "todas las facultades del alma" entran en funcionamiento, coadunando entendimiento y sentimiento bajo la divina luz de la Razón. Para Coleridge, el "wicked whisper" es la parte caída de la voluntad humana que incita al mal. Esto, como hemos visto, es algo intrínseco al ser humano, resultado de su fragmentación espiritual:

I believe...that I am a fallen creature; that I am myself capable of moral evil, but not of myself capable of moral good, and that an evil ground existed in my will, previously to any given act, or assignable moment of time, in my consciousness....⁵⁶

Este "evil ground" en la conciencia que menciona Coleridge se localiza en nuestra voluntad "caída" y es parte de la conciencia de libertad de la que hemos venido hablando, la cual implica necesariamente una conciencia del bien y el mal. Para que exista libertad, el hombre debe despertar a la posibilidad de transgresión, es decir, de "pecar" y, aunque para Coleridge existe una compulsión al mal en el espíritu humano, la Razón Universal que se refleja en su mente le brinda la opción de elegir entre una acción y otra. La posibilidad de pecar es, pues, necesaria para una verdadera responsabilidad moral basada en la libertad.

Coleridge también señala que, aunque el hombre es capaz de pecar, la bondad no proviene de él en última instancia. Si bien ésto parece una contradicción, recordemos que para Coleridge la bondad humana tiene su origen en la razón, y ésta es un reflejo de la Razón divina.

Esto se hace evidente en el momento en que el anciano navegante se encuentra contemplando las coloridas serpientes marinas:

*Beyond the shadow of the ship,
I watched the water-snakes:
They moved in tracks of shining white,
And when they reared, the elfish light
Fell off in hoary flakes.*

⁵⁶ Coleridge, S. T., *Table Talk*, p. 407.

*Within the shadow of the ship
I watched their rich attire:
Blue, glossy green, and velvet black,
They coiled and swam; and every track
Was a flash of golden fire.*

*O happy living things! no tongue
Their beauty might declare:
A spring of love gushed from my heart,
And I blessed them unaware:
Sure my kind saint took pity on me,
And I blessed them unaware.*

--(vv. 282-7)

Aquí, en estos epifánicos versos de la *Rima del Viejo Marino* se amalgaman todos los conceptos poéticos y filosóficos de Coleridge: la Imaginación, la alegría, la razón, el entendimiento, la fantasía, todas las facultades del alma en funcionamiento. Los sentidos físicos recobran su frescura original, primigenia, y el Marino es capaz no sólo de *ver*, sino de aprehender y *sentir* al fin "the one Life within us and abroad". Las palabras clave: "happy", "beauty", "gushed", "unaware", "my kind saint", "pity", sugieren que, en este momento, el Marino logra una completa integración espiritual. La referencia al "bondadoso santo" que siente "piedad" por el Viejo, sugiere asimismo que esta epifanía tiene su origen en la Razón Universal, fuente última de la Imaginación creadora. El amor que fluye de improviso en su corazón, es espontáneo, "no planeado" y, en ese sentido, "unaware".⁵⁶

⁵⁶ Al igual que el adverbio "alway," que es una variación de "always," el término "unaware" puede considerarse una variante del adverbio "unawares," que el *American Heritage Dictionary* define como "by surprise," "unexpectedly," "without forethought or plan."

Al recobrar su integridad espiritual, el Marino es capaz de aprehender el fluir de la vida en el movimiento de las serpientes, y en la luz transfigurada que se desprende de ellas como blancos "copos...bajo la sombra del navío.". Si recordamos nuestra hipótesis que el navío representa el yo del Marino, es fácil entender que la luz de las serpientes es tanto interna como externa, símbolo radiante de la vida misma que fluye por la creación y que se manifiesta como ritmo y movimiento. La luz es el símbolo del "fuego dorado" de la Razón Universal, fuente del amor divino que mueve todas las cosas, como lo expresara Coleridge en *The Eolian Harp*:

*Of the one Life within us and abroad,
Which meets all motion and becomes its soul,
A light in sound, a sound-like power in light,
Rhythm in all thought, and joyance every where--
Methinks, it should have been impossible
Not to love all things in a world so fill'd....*

--(vv. 26-31)

En ese instante eterno, epifánico, el Viejo Navegante logra al fin la expiación de su culpa:

*The self-same moment I could pray,
And from my neck so free
The Albatross fell off, and sank
Like lead into the sea.*

--(vv. 88-91)

El Marino es ya capaz de orar porque su oración es producto de una completa integración espiritual, en la cual todas las facultades del alma están en funcionamien-

to. A través del pecado, del sufrimiento, de la maldición en los ojos de los tripulantes, y de su encuentro con la muerte, el Viejo Marino ha logrado aprehender el significado de la vida, de *Agape*, en contraste con *Eros*, es decir, del amor universal, desinteresado, que incluye no sólo a sus semejantes, sino a toda la creación:

*O sweeter than the marriage-feast,
Tis sweeter far to me,
To walk together to the kirk
With a goodly company!—*

*To walk together to the kirk,
And all together pray,
While each to his great Father bends,
Old men, and babes, and loving friends
And youths and maidens gay!*

--(vv. 601-9)

Si la novia ("red as a rose is she") y el banquete representan la inocencia, *Eros*, y, por lo tanto, un estado de directa e irreflexiva unión con la naturaleza, la epifanía del Marino, resultado de su encuentro con la muerte y de un reconocimiento profundo de su soledad existencial, representa entonces la experiencia, el re-encuentro con el cosmos en un plano superior de conciencia, más humano, aunque más inquietante debido al pleno conocimiento de los aspectos violentos, irracionales, que el hombre debe enfrentar tanto dentro de sí mismo como en la naturaleza. El hombre debe así buscar dentro de sí la entereza y el valor para enfrentarse a la existencia con pleno conocimiento de su situación, de su ser mortal, de su responsabilidad moral para consigo mismo y el mundo que lo rodea. No es posible vivir en un estado primigenio en el regazo materno, por así decirlo, y considerarse realmente humano. En tal caso una colonia de hormigas tendría tal vez el mismo derecho al nombre. El único camino hacia una vida plena y auténticamente humana es lograr un balance, una síntesis

entre nuestra necesidad de comunión y de individualidad, entre el yo personal y el yo colectivo, entre el llamado de la libertad y la responsabilidad moral, de manera que nos sea posible unificar todas las "facultades del alma", como dice Coleridge, y ser capaces de experimentar ese amor universal, epifánico, que el Viejo Marino expresa al final de su *Rima*:

*He prayeth best, who loveth best
All things both great and small;
For the dear God who loveth us,
He made and loveth all.*

--(vv. 614-7)

Las enormes implicaciones en la narrativa del anciano navegante, mismas que hemos venido tratando de dilucidar a lo largo de este ensayo, pueden ayudarnos a entender por qué el joven invitado a la boda enmudece después de escuchar la *Rima* del Marino:

*He went like one that hath been stunned,
And is of sense forlorn:
A sadder and a wiser man,
He rose the morrow morn.*

--(vv. 622-5)

El anciano navegante, con su larga y blanca barba, con sus extraños y brillantes ojos y sus huesudas manos, ha sacado bruscamente al joven invitado a la boda de su estado de inocencia irreflexiva. Esto necesariamente implica dolor, puesto que toda transición implica abandonar el confort y la seguridad para lanzarse hacia un futuro incierto. El joven invitado a la boda ha comprendido la trágica existencia humana donde no hay escapatoria al sufrimiento, y donde el pecado es necesario para obtener la verdadera sabiduría. Por otra parte, la *Rima* le ha revelado también la

posibilidad de lograr una integración espiritual que trascienda lo fragmentario de su alma, aunque esta situación no pueda sostenerse indefinidamente:

*Since then, at an uncertain hour,
That agony returns:
And till my ghastly tale is told,
This heart within me burns....*

--(vv. 582-5)

Por esto, el Viejo Marino se ve obligado a compartir su *Alma* una y otra vez para alcanzar ese estado de armonía consigo mismo, con sus semejantes y con la naturaleza. El hecho de sentir la necesidad de *compartir* su sabiduría, de salir de sí mismo y enseñar a alguien, es también el resultado de esa síntesis de tendencias opuestas que es la naturaleza humana: el triunfo de *Agape*, el amor fraterno, sobre el egoísmo irreflexivo de *Eros* y las violentas fuerzas que se agitan en el inconsciente. Y, si bien la experiencia del Marino implica la necesidad de transgresión y el sufrimiento para alcanzar la sabiduría y la integridad del alma, la *Alma* misma es también un ejemplo de cómo, por medio de la poesía y del arte, el hombre puede igualmente ponerse en contacto con las fuentes mismas de la existencia, "levantarse" una vez más y lograr la epifanía poética que lo libere.

Por medio de la *Alma*, o lo que es lo mismo, de la poesía, el joven invitado a la boda vive en "came propia", por así decirlo, la experiencia del Marino, y es capaz de *sentir* el fluir de la vida, "the one Life within us and abroad". En los versos mágicos del anciano, el joven se da cuenta del triángulo incandescente que la Razón Universal le revela: amor, poesía, libertad. También se da cuenta de la enorme responsabilidad moral que esto implica y de que él mismo deberá aún recorrer el arduo camino hacia la experiencia, que tendrá que sufrir y caer y levantarse y volver a caer hasta el fin de los tiempos. El inocente joven que iba camino a la boda de su hermano mayor no podrá ser ya el mismo que fue antes de encontrarse con el Viejo Marino y escuchar

Página: 59

ESTA TESIS NO DEBE
SALIR DE LA BIBLIOTECA

su *Rima*. A la mañana siguiente, será un poco más sabio, aunque también lo invadirá una melancólica tristeza. Tal vez entonces recordará los versos del extraño anciano de brillantes ojos y huesudas manos:

*He prayeth best, who loveth best
All things both great and small;
For the dear God who loveth us,
He made and loveth all.*

A MANERA DE CONCLUSIÓN

La primera vez que lei *The Rime of the Ancient Mariner* debo haber tenido alrededor de dieciseis años. El poema se encontraba en una edición ilustrada por Gustave Doré, extraordinario grabador del siglo XIX. La extraña música de la *Rima*, aunada a las maravillosas ilustraciones de Doré, se conjugaron para producir en mi un gran impacto y, como en el caso de Charles Lamb, crítico, poeta, y amigo de S. T. Coleridge, la *Rima* me obsesionó por varios días. Los brillantes ojos del Marino, su larga y blanca barba, sus morenas y huesudas manos, me perseguían. Por las noches, me parecía ver la espectral barca de la muerte en las ocasionales nubes que atravesaban el brillante disco lunar, que observaba yo desde el techo de la casa:

*There was an Ancient Mariner,
And he stoppeth one of three...*

las palabras del Anciano Navegante resonaban en mi mente con una magia sobrenatural que me remontaba en el tiempo y el espacio hasta ese recóndito lugar donde reina la imaginación, donde el tiempo pasa y no pasa, y los enormes témpanos de hielo, "green as emerald", brillaban transfigurados bajo la luz de la luna llena.

En ese entonces no comprendía yo muy bien el profundo simbolismo de la *Rima*, simplemente me sentía hechizado por la magia de los versos, por las imágenes del poema y las ilustraciones magistrales de Gustave Doré. La condición existencial del hombre, el problema metafísico de la existencia del mal, la conciencia de la muerte, el libre albedrío, todos temas tratados en este ensayo, estaban velados a mi entendimiento. Para mí, *The Rime* era una aventura maravillosa y sobrenatural, un poema que me revelaba aspectos misteriosos, desconocidos, de un universo que todavía estaba yo descubriendo. La fuerza imaginativa del poema me envolvía de una manera inexplicable, bella, a pesar de las terribles imágenes que lo conforman.

Es esa magia maravillosa y extraña, creo yo, lo que básicamente ha hecho perdurar *The Rime of the Ancient Mariner* a lo largo de casi ya dos siglos, y el por qué el poema es aún considerado una de las joyas más bellas y valiosas de la literatura no solamente inglesa, sino universal. La gran creatividad imaginativa y poética de S. T. Coleridge hace que el poema trabaje directamente en la imaginación y en el inconsciente del lector, hechizándolo con la magia de su poesía. En una lectura atenta, los versos de la *Rima* logran despertar sentimientos e imágenes que yacen en el fondo del inconsciente como las serpientes marinas y demás criaturas primigenias que el Viejo Marino describe en su *Rime*.

Claro está que el aspecto simbólico, existencial, del poema es parte muy importante de su significado total, como espero haber mostrado aquí, en especial en los Capítulos II y III, intitulados *La Caída* y *Epifanía y Muerte* respectivamente, donde abordo temas tales como la conciencia de la libertad, la necesidad de transgresión, la conciencia de la muerte como condición esencial para una vida verdaderamente auténtica. Sin embargo, la forma en que el poeta logra encarnar el significado filosófico en las imágenes concretas, sensoriales, de la narrativa, es prueba del genio de S. T. Coleridge y expresión tangible de su concepción del acto poético. En palabras de Coleridge mismo: ". . . a great poet must be, *implicité* if not *explicité*, a profound metaphysician. He may not have it by tact / for all sounds, & forms of human

nature he must have the ear of a wild Arab listening in the silent Desert (*sic*), the eye of a North American Indian tracing the footsteps of an Enemy upon the leaves that strew the Forest--; the touch of a Blind Man feeling the face of a darling child...⁵⁷.

Esto es precisamente lo que logra Coleridge en *The Rime*: dar al poema una unidad orgánica donde cada parte está íntimamente ligada al todo. La parte simbólica o filosófica, las imágenes, la métrica, los aspectos fonéticos, se combinan en la *Rima* para producir en el lector un sentimiento de placer que es característico de la buena poesía en la cual "the parts . . . mutually support and explain each other, all in their proportion harmonizing with and supporting the purpose and known influences of metrical arrangement."⁵⁸

En *The Rime*, el placer de escuchar la música del poema, expresada tanto en efectos fonéticos como la rima, asonancia, aliteración, consonancia, y onomatopeya, como en la cadencia métrica de los versos, las imágenes sensoriales, visuales y auditivas, obliga al lector a continuar hasta el final, movido por el placer mental que le producen las "atracciones del viaje," como he tratado de mostrar con más detenimiento en el Capítulo I, *The Rime of the Ancient Mariner* y la *Balada Tradicional*, en el cual se exploran específicamente algunas técnicas poéticas utilizadas por Coleridge.

Uno de los propósitos fundamentales de esta tesina ha sido el compartir con el lector mi muy personal viaje por el universo poético y simbólico de *The Rime*, y lograr que los conceptos y descubrimientos expresados aquí, tanto poéticos como filosóficos, estimulen la discusión y la curiosidad intelectual del lector. Si los temas tratados provocan controversia y estimulan la lectura atenta, profunda, del poema, esta tesina habrá cumplido con su cometido.

⁵⁷ Citado en Comwell, John, *Coleridge: Poet and Revolutionary*, p. 226.

⁵⁸ Coleridge, S. T., *Biographia Literaria*, p. 267.

A. Jaime Valero R.
Diciembre, 1996.

BIBLIOGRAFÍA

- Abbagnano, Nicola, *Diccionario de Filosofía*, Fondo de Cultura Económica, 1974
- Beer, J. B., *Coleridge, the Visionary*, Chatto & Windus, 1959.
- Bolton, W. F., *The Penguin History of Literature: The Middle Ages*, Penguin Books, 1993.
- Cirlot, J. E., *A Dictionary of Symbols*, Routledge & Kegan Paul, 1981.
- Coleridge, S. T., *Biographia Literaria*, publicada en su totalidad en *The Selected Poetry and Prose of Samuel Taylor Coleridge*, The Modern Library, Random House, Inc., por Donald A. Stauffer (ed.), 1951.
- Coleridge, S. T., *The Friend*, George Bell and Sons, 1904.
- Coleridge, S. T., "Essays from *The Friend*," publicados en *The Selected Poetry and Prose of Samuel Taylor Coleridge*, The Modern Library, Random House, Inc., por Donald A. Stauffer (ed.), 1951.
- Coleridge, S. T., *Poetical Works*, editado por Ernest Hartley Coleridge, Oxford University Press, 1967.
- Coleridge, S. T., *Table Talk and Omniana*, Oxford University Press, 1917.
- Copleston, Frederick, *A History of Philosophy*, Book Three, Vol. VII, Image Books, 1985.
- Comwell, John, *Coleridge: Poet and Revolutionary*, Allen Lane, 1973.
- Daiches, David, *Critical Approaches to Literature*, Longman, 1977.
- Foakes, R. A., *The Romantic Assertion*, Methuen & Co. Ltd., 1958.
- Kermode, John and John Hollander, *The Oxford Anthology of English Literature*, Vol. II, 1973.
- Lowes, John Livingston, *The Road to Xanadu*, Lowe and Brydone Printers Ltd., 1951.
- Macquarrie, John, *Existentialism*, Penguin Books, 1972.
- Mullen, John Douglas, *Kierkegaard's Philosophy: Self-Deception and Cowardice in the Present Age*, Mentor Books, 1981.

Paz, Octavio, *El Arco y la Lira*, Fondo de Cultura Económica, 1993.

Percy, Thomas, *Reliques of Ancient English Poetry*, George Allen & Unwind Ltd., Vol. I, 1927.

Reed, Arden, *Romanticism & Language*, Methuen & Co. Ltd., 1984.

Warnock, Mary, *Existentialism*, Oxford University Press, 1977.

Wellek, René & Austin Warren, *Theory of Literature*, A Harvest/HBJ Book, 1984.