



**UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA
DE MÉXICO**

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
COLEGIO DE LETRAS MODERNAS

THERE SHALL BE SERPENTS IN YOUR TIDES:
LA ESTÉTICA DE LO SUBLIME EN TRES POEMAS
DE DYLAN THOMAS

T E S I S

QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE
**LICENCIADO EN LENGUA Y LITERATURAS MODERNAS
LETRAS INGLESAS**

P R E S E N T A :
DAVID PRUNEDA SENTÍES

ASESORA: DRA. ANA ELENA GONZÁLEZ TREVIÑO



MÉXICO, D.F.,

SEPTIEMBRE 2010



Universidad Nacional
Autónoma de México



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.

Para mi mamá, mi papá y Felipe

Or the new-born that smell like the sea
And the darkness we came from, that gasp
Of all the drowned in a breaking wave.

Gillian Clarke

LA INVOCACIÓN DEL DIABLO

Es un hecho que todo escritor tiene sus propios métodos para la generación de imágenes. En gran medida, estos procedimientos mantienen una relación simbiótica con el contenido y la forma de la obra literaria; es decir, el resultado final es consecuencia de un proceso específico que, a su vez, se diseña (voluntaria o involuntariamente) a partir de las necesidades del producto esperado. Estar al tanto de las técnicas particulares no sólo nos permite echar un rápido vistazo a aquello que los artistas suelen guardar con recelo (así como los magos se niegan a revelar los secretos de sus trucos), sino que también puede facilitar el entendimiento y la aprehensión de la obra artística.

A lo largo de su carrera, Dylan Thomas utilizó diferentes prácticas en la creación de sus obras, pero de entre su repertorio metodológico destaca un procedimiento al que el poeta galés nombró “invoking the devil”. En una de las numerosas cartas que intercambió con Pamela Hansford Johnson, Thomas

gives an account of two people sitting in a room with just enough light to see each other. After they stare at each other continuously for some time, strange things begin to happen. Each sees the other change, one feature slips into the other, another feature becomes exaggerated, one disappears, the face itself vanishes in utter darkness. Then new features emerge—perhaps antlers or horns—indescribable shapes suggesting both heaven and hell [...] Thomas called this procedure “invoking the devil.” He invoked him often in the writing of both poems and stories. (Moynihan, 1968: 114)

Un proceso de esta naturaleza, por un lado, puede hablar de manera elocuente sobre la obra del poeta y, por el otro lado, puede disparar el acercamiento a la poesía de Thomas hacia direcciones poco exploradas. Antes de abordar la descripción de la

perspectiva específica que toma el presente análisis para estudiar la obra de Thomas, merece la pena dilatar dicha justificación para presentar una muestra del efecto que tenían las palabras en su persona.

When I began to read nursery rhymes for myself, and later, to read other verses and ballads, I knew that I had discovered the most important things, to me, that could be ever. There they were, seemingly lifeless, made only of black and white, but out of them, out of their own being, came love and terror and pity and pain and wonder and all the other vague abstractions that make our ephemeral lives dangerous, great and bearable. (Jones, 2003: XVI)

No es un secreto que para Thomas (y quizás para cualquier escritor) la literatura se trata, principalmente, de las pasiones. Lo que sorprende es la selección de palabras (a la vez excluyente y a la vez incluyente) que hace el poeta para expresar la importancia de la escritura en su propia vida. Las palabras “terror”, “pain”, “wonder”, “dangerous” y “great” ciertamente abren una veta de estudio que puede resultar fructífera para admirar la poesía de Thomas con otros ojos.

Desde el contexto de las teorías estéticas, tanto el método de la génesis de imágenes como la concepción de la literatura antes mencionadas hacen que dirijamos la vista más allá de las corrientes dominantes de principios del siglo XX (las Vanguardias), o inclusive aquellas que marcaron el paso cien años antes (el Romanticismo). Es en este punto donde escuchamos los ecos del siglo XVIII y de una de sus teorías representativas, que ha demostrado ser una de las más influyentes en el arte occidental: lo sublime. Pero es necesario detenerse para seguir avanzando. Por supuesto, un par de fragmentos personales no son suficientes para señalar influencias o resonancias, lo cual, en todo caso, tampoco es el objetivo de este trabajo. Debido a que es incuestionable que existe un número importante de barreras que nos obligan a

mantener ciertas reservas a la hora de declarar que la poesía de Thomas se relaciona con la estética del dieciocho, este trabajo se plantea la intención de poner sobre la mesa ambos elementos y hacerlos interactuar con la esperanza de arrojar una luz de otra naturaleza sobre una poesía de por sí oscura. Para tal propósito, se toma la senda trazada por Edmund Burke en *A Philosophical Inquiry into the Origin of Our Ideas of The Sublime and Beautiful*. La razón de optar por este texto (y no cualquier otro de la misma época y sobre el mismo tema) radica en la trascendencia del tratado de Burke¹ y en las ventajas prácticas que implica el uso de una única visión estética.

El presente trabajo se divide en tres capítulos, cada uno enfocado en un poema de Dylan Thomas publicado en *Eighteen Poems* (1934): “Light Breaks Where No Sun Shines”, “The Force that Through the Green Fuse Drives the Flower” y “Especially when the October Wind”. Por medio de la lectura detallada de dichos poemas y el montaje de un argumento alrededor de una interpretación, cuyo tamiz se compone de las ideas trabajadas por Burke, se busca encontrar ciertos rasgos característicos de la teoría de lo sublime. Ahora bien, regresando a la metodología creativa de Dylan Thomas y poniéndolo en sus términos, este trabajo intentará invocar al diablo, sólo que en esta ocasión los poemas serán aquellos objetos que observamos, con la oscuridad de lo sublime como filtro, hasta verlos tomar formas paradisiacas o infernales ante nuestros ojos. Invoquemos, pues.

¹ En el estudio introductorio de su edición de *A Philosophical Inquiry into the Origin of Our Ideas of The Sublime and Beautiful*, J. T. Boulton destaca la importancia histórica y artística del texto de Burke:

But whatever Burke took from earlier writers was invariably developed in his own vigorous and original way; it was, too, used only in so far as it proved an organic part of his basic theory—that “whatever is fitted in any sort to excite the ideas of pain, and danger, ... is a source of the *sublime*.” The theory had no precedent. (Burke, 1968: LVI)

I.

Nor public flame, nor private, dares to shine;
Nor human spark is left, nor glimpse divine!
Lo! thy dread empire, CHAOS! is restored;
Light dies before thy uncreating word:
Thy hand, great anarch! lets the curtain fall;
And universal darkness buries all.

Alexander Pope, *The Dunciad*

Respecto a “Light Breaks Where No Sun Shines”, publicado en *Eighteen Poems* en 1934, la crítica ha llegado al acuerdo (en parte de manera tácita, en parte deliberada) de que se trata de un poema donde se vislumbra una batalla (o una guerra, si se le hace justicia a las dimensiones de los rivales) entre la luz y la oscuridad. Librado por miles de años en un plano intangible y etéreo, el combate toma forma corpórea en el poema de Dylan Thomas. Lo que no resulta una sorpresa, considerando la concepción altamente orgánica que el galés tenía sobre el mundo y su poesía (tanto la del poeta como la del mundo mismo). De igual manera, las distintas interpretaciones parecen coincidir (si bien no con aire categórico) en el vencedor de este duelo, que en teoría se antoja eterno: la luz. Sin embargo, lo cierto es que la única característica diáfana del poema es que está construido sobre y a partir de la ambigüedad. A pesar de que este rasgo presagie una explosión de interpretaciones, algunas (probablemente) desbocadas, es posible explorarlo en sus limitaciones y sus vertiginosos alcances y, con afán optimista, valerse de él para tratar de arrojar luz (u oscuridad, en este caso) sobre el desarrollo y el resultado de esta guerra. Para tal propósito, es necesario conocer ambas versiones o, hablando en términos académicos, lecturas: tanto la del perdedor como la del ganador; lo que nos obliga a determinar quién es quién. En ese

sentido, el tratado estético de lo sublime que Edmund Burke desarrolla en *A Philosophical Inquiry into the Origin of Our Ideas of The Sublime and Beautiful* resulta de utilidad, tomando en cuenta su acercamiento a ambos contendientes, la luz y la oscuridad, y su predilección por la última. Así, el saldo de esta escaramuza podría revelarse opuesto al aceptado en el mundo de la crítica.

Una premisa fundamental ilumina el poema desde el punto de vista de la luz: el verso inicial, que también es el título (“Light breaks where no sun shines”), describe un instante del día en específico: el amanecer, que nos remite al término en inglés “daybreak”. A partir de este momento la luz desempeña el papel de transformadora, haciendo honor a la concepción generalizada de su capacidad divina para brindar vida. Para Ralph Maud, las palabras contenidas en la primera estrofa “are all images of transformation with the coming of the light to previously dark places, when dawn turns the dead night into the living day” (Maud, 2003: 176). En esta sección del poema se desarrolla un juego de ideas contradictorias; es decir, encontramos luz donde el sol no brilla, en el primer verso; mareas donde el mar no fluye (“Where no sea runs, the waters of the heart / Push in their tides”), y carne donde el hueso se exhibe desnudo (“And, broken ghosts with glow-worms in their heads, / The things of light / File through the flesh where no flesh decks the bones”²).

Hay en la estrofa de apertura una necesidad por poner de nuevo en marcha ciertos procesos y actividades que se encontraban detenidos gracias a la muerte (resumida en esta lectura por la oscuridad). Llama la atención la presencia de verbos

² Jones, Daniel, ed. *The Poems of Dylan Thomas*. New York: New Directions, 2003. De aquí en adelante, todas las citas de los poemas son tomadas de esta edición.

que sugieren movimiento, en su mayoría de naturaleza intrusiva: “breaks”, “runs”, “push in”, “file through”, (inclusive “shines” podría entrar en esta categoría si visualizamos la imagen como la “entrada” de la luz del alba a los rincones de la tierra, a medida que el sol se eleva sobre el horizonte). Cuando se trata de reconocer la vitalidad, el camino más directo es la animación. Por lo tanto, el movimiento es necesario no sólo para considerar que algo está vivo, también para dar vida a aquello que no la tenía (recordemos la distinción que se hace en inglés entre los vivos —the quick— y los muertos —the dead).

Haciendo una paráfrasis de un pasaje específico de las cartas³ que Thomas escribió a Pamela Hansford, donde el poeta se refiere a “Light Breaks...”, Maud concluye que “this is a poem where dead flesh is conceived of as being built up into living flesh by an act of faith. It would take an act of faith to assert that light can break where there is no sun” (Maud, 2003: 177). Por medio de los elementos que realizan la intrusión a la carne muerta (el amanecer, las mareas y los fantasmas), el poeta lleva a cabo el acto de fe, dado que, de acuerdo con el *ars poetica* de Thomas, es el único capaz de hacer este milagro. La obra de Thomas, siempre preocupada por la naturaleza del artista, su deber, su labor y su condición visionaria (fiel a la tradición bárdica), al grado de que se vuelve un tema no sólo recurrente sino central en sus

³ Se reproduce el fragmento original:

For the time at least, I believe in the writing of poetry from the flesh, and, generally, from the dead flesh. So many modern poets take the *living* flesh as their object, and by their clever dissecting, turn it into a carcase [sic]. I prefer to take the *dead* flesh, and, by any positivity of faith and belief that is in me, build up a *living* flesh from it. (*Collected Letters*, 1985: 72-3/89)

textos, demuestra el impulso de funcionar como una suerte de descubrimiento creativo; es decir:

The individual progression is what one should be intent upon, the growth of the particular poet's mind towards the progressive realization of its true visionary potential. Dylan Thomas once described this progress as an attempt to pass from darkness into some measure of light. (Davies, 1972: 27)

Recapitulando, la primera estrofa de "Light Breaks..." presenta el inicio de la revitalización del mundo, lograda gracias a la luz.

Una vez emprendido el proceso de renacimiento exterior (que, como veremos más adelante, al mismo tiempo es interior en la poesía de Thomas), el poema se vuelve hacia sí para ocuparse de un rejuvenecimiento intestinal: el sexual, un ámbito tan importante para el poeta galés que no sólo está presente en toda su poética, sino que también engloba una enorme cantidad de inquietudes y, por lo tanto, motiva numerosas aproximaciones y tratamientos. En este caso, el agente de la luz es una vela. Evidentemente de carácter fálico, este cirio hace referencia al órgano sexual masculino, tanto de manera conceptual como concreta, inclusive se localiza en el mismo lugar que el pene: entre los muslos ("A candle in the thighs"). En el verso siguiente ("Warms youth and seed and burns the seeds of age") se revela, como si hubiera estado escondida detrás de una cortina de humo, una propiedad de la luz que apela a un sentido distinto del de la vista: el tacto. La vela ilumina y calienta simultáneamente a la juventud y al semen, funcionando como un elixir que revive y como fuente de juventud: "Seed or sperm warms youth, burns age" (Tindall, 1996: 64)⁴.

⁴ Es importante resaltar el doble significado de la palabra "seeds" del que se vale Thomas en este verso. En primer lugar, en su traducción más directa "seed" significa semilla, la cual también es una manera de nombrar a los gametos masculinos. En segundo lugar, la expresión en inglés "to go to seed" significa

Así, se suma una característica más a la materia viva y joven: además de tener movimiento, también genera calor (ligado estrechamente con el brío del impulso sexual).

A continuación se aprecia un eco (el último) de la estructura utilizada en la estrofa anterior: el juego de contradicciones. La oración “Where no seed stirs, / The fruit of man unwrinkles in the stars, / Bright as a fig” funciona de esta manera (si bien con un orden diferente), puesto que, por un lado, y de acuerdo con las características de lo vivo y lo muerto definidas anteriormente, las semillas (el esperma) carecen de vida por su relativa inercia, lo que nos hace pensar en la esterilidad. Sin embargo, por el otro lado, se produce una erección que estira las arrugas del miembro (una referencia automática a la juventud y la fertilidad) y nos lo muestra como un higo en su punto de madurez. El último verso de la estrofa, a pesar de comenzar con la cláusula “Where no wax is” (una sintaxis homóloga a la presente en los versos anteriores) no entraña una contradicción, puesto que la cláusula principal “the candle shows its hairs” no cancela la subordinada; es decir, ambas pueden convivir en un mismo nivel semántico. En lo que queda del poema, cualquier oración con una sintaxis similar tiene este último funcionamiento. La conclusión de esta sección del poema es una imagen: la vela encendida; además de referirse al vello púbico, “hairs” también habla del pabilo de la vela, visible cuando la cera es derretida por la llama.

Superada la iluminación sexual, que por convención se considera de una naturaleza instintiva y primigenia, se lleva a cabo una iluminación de origen intelectual.

estar en decadencia. Es decir, en el inicio del verso la palabra evoca juventud; en el final, vejez. Éste es un ejemplo de polisemia, un recurso muy socorrido por Thomas (sobre todo en su poesía temprana), quien, como veremos más adelante, estaba más interesado en explotar la intensidad de las palabras que su variedad.

Aunque la lógica nos lleva a pensar que el intelecto (y más aún, una iluminación de éste) se fundamenta en ideas claras, en las que la duda es reducida a su mínima expresión, la tercera estrofa de “Light Breaks...” resulta menos explícita que las dos primeras en términos de significado. Es posible relacionar este curioso detalle con la dificultad de definir la postura de Thomas ante la relación entre la mente y el cuerpo. Martin Dodsworth, en su ensayo titulado “The Concept of Mind and the Poetry of Dylan Thomas”, presenta la dualidad (que bien podría llamarse contradicción) que Thomas expone en sus cartas cuando elabora sobre el tema:

“All thoughts and actions emanate from the body. Therefore the description of a thought or action—however abstruse it may be—can be beaten home by bringing it onto a physical level” (*Letters*, p. 48). Thomas appears to take a mechanistic view of the mind’s relation to the body here, as though it operates not *by means of* physical agencies such as the cells of the brain, but *at their behest*. (Davies, 1972: 112)

El texto de Dodsworth continúa con otra cita textual de las cartas del poeta⁵, después de la cual concluye: “Mind, or rather, the ‘non-body’, is here endowed with spiritual qualities, and the mechanistic concept of the mind-body relationship left behind” (Davies, 1972: 113). Así como en las anteriores, en la tercera estrofa se establece una relación entre los procesos naturales y el cuerpo. Una vez más se hace referencia al

⁵ Se reproduce la cita:

The Young writer, if he would wish to label himself at all, must class himself under one of two headings: under the philosophy (for want of a better word) which declares the body to be all and intellect nothing, and which would limit the desires of life, the perceptions and the creation of life, within the walls of the flesh; or under the philosophy which, declaring the intellect and reason and the intelligence to be *all*, denies the warmth of the blood and the body’s promise. ... While the life of the body is, perhaps, more directly pleasant, it *is* terribly limited, and the life of the non-body, while physically unsatisfying, *is* capable of developing, of realizing infinity, of getting somewhere, and of creating an artistic progeny (*Collected Letters*, 1985: 71-2).

amanecer: “Dawn breaks behind the eyes”, oración que, a diferencia del verso inicial, sitúa el alba en un punto específico: el cerebro. “Enlightenment is localized in the brain. Meanwhile our blood flows like a sea between the poles of head and toe” (Tindall, 1996: 64). De esta manera la iluminación intelectual comienza en la cabeza y continúa extendiéndose, fluyendo como el mar, por el cuerpo hasta llegar a los pies. En el verso “From poles of skull and toe the windy blood / Slides like a sea”, la sangre no sólo es el líquido vital del cuerpo, también se refiere a los pensamientos, ágiles y rápidos como el viento, que tienen su origen en el cráneo. El siguiente verso nos muestra el manantial de dichos pensamientos, éste se encuentra en el lugar más elevado posible: el cielo. Es decir, sin barreras, ni restricciones (“Nor fenced, nor staked”) la fuente intelectual (“the gushers of the sky”) deja salir a borbotones las ideas más elevadas hasta llegar a un báculo (“Spout to the rod”) que, más que fálico, como el sentido común nos llevaría a pensar⁶, es un símbolo de sabiduría capaz de adivinar o descubrir la tristeza en una

⁶ William Tindall sugiere de manera muy sutil la posibilidad de que los últimos tres versos de la tercera estrofa se refieran a la sexualidad: “Are these celestial gushers further sublimations of sex?” (Tindall, 1996: 64); sin embargo, no llega a una conclusión en este aspecto. A su vez, Ralph Maud niega esta lectura echando mano de las cartas del poeta:

After my poem in the Listener (“Light Breaks Where No Sun Shines”) the editor received a host of letters, all complaining of the disgusting obscenity in two verses. One of the bits they made a fuss about was:

“Nor fenced, nor staked, the *gushers* of the sky
Spout to the *rod* divining in a smile
The *oil* of tears.”

The little smut-hound thought I was writing a copulatory anthem. In reality, of course, it was a metaphysical image of rain & grief (*Collected Letters*, 1985: 108/131-2).

Por supuesto, siempre es prudente tomar con pinzas las interpretaciones que los autores hacen de sus propias obras, ya que no necesariamente son más válidas que las interpretaciones de cualquier otro lector; sin embargo, establecer un puente entre ambas interpretaciones ayuda a la comprensión del texto: así como “en una conversación ninguna intervención es posible sin las demás, los participantes

sonrisa (“Divining in a smile the oil of tears”). En otras palabras: la verdad que se esconde tras las apariencias, como un pozo subterráneo (probablemente petrolero, lo que añadiría una dimensión enérgica a la imagen) escondido debajo de una tierra aparentemente baldía. Esta estrofa, además de mostrarnos la iluminación intelectual, mezcla las dos posturas de Thomas ante el concepto de la mente expuesto arriba: por un lado, los primeros tres versos se fundamentan en la concepción mecanicista de la mente, relacionándola con el cerebro y la sangre. Por el otro, la presencia del báculo de la sabiduría en los últimos tres versos apela a un ámbito más allá del cuerpo, espiritual (casi mágico si damos el siguiente paso y consideramos el báculo como una vara zahorí, que tiene el poder de encontrar agua detectando la energía que ésta genera y transmite a través del suelo).

La penúltima estrofa de “Light Breaks...” prepara al lector para la conclusión de la batalla. Podría decirse que nos exhorta a abrir los ojos para no perdernos el final, ya que esta estrofa versa sobre el sentido de la vista (íntimamente relacionado con la luz) y su anhelado recobro. Por primera vez en el poema hay una sensación de que se narra el presente, un detalle peculiar, dado que todos los verbos en “Light Breaks...” están conjugados en este tiempo gramatical. La diferencia radica en la alusión a elementos del mundo exterior que no sólo nos ubican en el espacio, también lo hacen en el tiempo: la noche, la luna, el invierno y la primavera. Es decir, la cuarta estrofa traza un horizonte temporal más definido que las secciones anteriores y la manera de percibir el paso del tiempo es utilizando la vista, que comienza a funcionar después de

desean mantener abierto el diálogo, y el sentido de éste es más que la suma de todas las réplicas” (Romo, 2007: 220). Remitirse a la interpretación del autor para cotejarla con la propia permite el desarrollo de dicho diálogo.

un largo periodo en desuso. Maud dice “Then, in the next stanza, the blind see” (Maud, 2003: 178)⁷.

Dicha recuperación de la competencia visual inicia cuando la noche, comparada con una luna oscura⁸, rodea el límite de los ojos como si se tratara de dos planetas cuyos horizontes arrastran gradualmente a la oscuridad fuera de la superficie: “Night in the sockets rounds / Like some pitch moon, the limit of the globes”. A continuación, el día nuevamente da vida en la oración más breve de todo el poema: “Day lights the bone”. Para establecer una atmósfera determinada en sus poemas, Thomas a menudo se vale de las estaciones del año, consciente de su efecto total no sólo en la vida cotidiana de la gente (sobre todo de la que habita en climas extremosos, como el de Gales), sino también en su estado de ánimo⁹. “Where no cold is, the skinning gales unpin / The winter’s robes” invoca vientos primaverales tan fuertes que son capaces de

⁷ Sería interesante preguntarse si esta supuesta ceguera es causada por la ausencia de luz, siempre presente a lo largo del poema, o por una discapacidad fisiológica independiente del mundo exterior. En su poesía vemos a un Dylan Thomas enamorado (y asqueado al mismo tiempo) de ciertas patologías que pueblan sus poemas; por ejemplo: los muchachos prematuramente decadentes de “I See The Boys Of Summer”; el cáncer pelirrojo y los ojos afectados por las cataratas de “When Once The Twilight Locks No Longer”; la sordera en “Before I Knocked”; el mutismo que aqueja a la voz poética, la presencia de la rosa y el gusano torcidos en “The Force that Through the Green Fuse Drives the Flower”, y la sombra con silueta de cangrejo que proyecta el cuerpo deforme de la voz poética en “Especially when the October Wind”. Sin embargo, en el caso de “Light Breaks...”, resulta más factible pensar que la capacidad de visión se ve reducida por la oscuridad exterior, debido al contenido y desarrollo de la cuarta estrofa.

⁸ Es verdad que “pitch moon” resuena directamente con “pitch-dark”; sin embargo, “pitch” es un sustantivo que enfatiza el grado de la palabra que precede. Así, Thomas nos presenta una luna, por decirlo de algún modo, “muy luna”: llena y, por lo tanto, luminosa. A pesar de ser una idea opuesta, la segunda lectura no contradice a la primera, sino que se suma en el nivel significativo, debido a que lo que nos ocupa es la presencia de la luz, inclusive una luz reflejada como la de la luna.

⁹ Basta mencionar algunos títulos para tener una idea de la frecuente aparición de las estaciones del año: “A Winter’s Tale”, “To the Spring-Spirit”, “Especially when the October Wind”, “Here In This Spring”, “Holy Spring”, “I See the Boys Of Summer”, “Nearly Summer”, “Poem In October”.

desollar al invierno: “The knower knows the ‘skinning gales’—not October winds but those of spring—that strip old winter’s snowy robes off” (Tindall, 1996: 64).

Al final de la cuarta estrofa, la última instancia que impide la visión está a punto de ser descartada; esta vez se trata de una película que cubre los ojos. La explicación de Ralph Maud, cuyo método de estudio se basa en introducir al texto del poema palabras faltantes o breves interpretaciones, resulta de utilidad para explicar el verso final de esta estrofa: “the film [blocking out vision] of spring [new life] IS HANGING from the [eye] lids [ready to fall and restore light]” (Maud, 2003: 178). Una vez recuperada la vista, el lector está listo para el cierre del duelo.

Después de tanta expectativa, el lector encuentra aún más cosas a punto de suceder. Es claro que esta sección regresa al inicio del poema, se cierra el círculo: el exterior se ilumina y comienza la revitalización del mundo. La diferencia radica en la ausencia de las contradicciones iniciales, pero sobre todo en el hecho de que en la última estrofa se nos presenta un paisaje específico, íntimo, en lugar de un panorama más o menos general. La indeterminación de “where no sun shines” se sustituye por un lugar en particular, “on secret lots”, que bien puede ser una referencia a un basurero o un cementerio. Es aquí donde Thomas evoca un páramo baldío lleno de desechos, fetidez y muerte (en clara sintonía con *The Waste Land* de T. S. Eliot)¹⁰. La luz se posa sobre los lugares oscuros y sobre los pensamientos echados a perder (“On tips of

¹⁰ Tanto Dylan Thomas como T. S. Eliot representan dos extremos en el espectro de la poesía en inglés de principios de siglo XX. Sus ideas acerca de la literatura y de la función del poeta son opuestas. Mientras que Eliot tiende a un intelectualismo de naturaleza artificiosa y considera a la tradición como una acumulación cultural de obras literarias dentro de la cual el escritor participa, Thomas (de corte más lírico que intelectual) intenta borrar estas barreras históricas, de manera que rechaza la idea de la desaparición de la personalidad del poeta en el medio literario. A pesar de sus diferencias, es innegable la influencia bilateral que se originó entre ambos poetas, por el simple hecho de pertenecer a un mismo horizonte temporal, espacial y cultural.

thought where thoughts smell in the rain”), los cuales cobran vida nuevamente cuando entran en contacto con la lluvia, recuperando la iluminación intelectual. De acuerdo con la lógica, los muertos no pueden regresar a la vida, pero si esta lógica muriese (“When logics die”), los cadáveres enterrados germinarían, revelando el secreto de la tierra: la vida (“The secret of the soil grows through the eye”). El penúltimo verso del poema es la fotografía de un momento de intensa vitalidad. “And blood jumps in the sun” no nos dice que el sol esté bañado en sangre, sino que la sangre se restituye en todos lados (inclusive en el sol) y aumenta su flujo en las venas. En el último verso, el suceso más importante, el cual hemos esperado durante veintinueve versos, tiene un giro (casi irónico, se podría decir) que se presta ampliamente a la interpretación. Es evidente que en “Above the waste allotments the dawn halts” la palabra clave es el verbo. De acuerdo con la lectura actual, donde la luz es la ganadora de la guerra, cuando el alba se detiene lo hace para continuar, aunque el poema haya llegado al final. En otras palabras, el hecho de que el amanecer se contenga dentro del texto sin materializarse por completo, no quiere decir que no vaya a hacerlo al segundo siguiente. “The dawn is not stopping, only halting, waiting. Light is ready to break on the wasteland” (Maud, 2002: 178).

Una vez más nos quedamos con la expectativa y en lugar de encontrar una victoria contundente de la luz (aun después de haber experimentado una iluminación del intelecto, de los sentidos, sexual y exterior), el mensaje final es una sugerencia (o una promesa) de que la oscuridad será derrotada un instante después de la conclusión del poema. Lo cierto es que se abren muchas interrogantes difíciles de contestar: “Does halt means that dawn pauses to increase the light on dark places or does it mean

that dawn stops dead, depriving dark places of further light? [...] Does the dawn stop or proceed? Has light broken for us or, as broken as those ghosts, are we exploring the unknowable with dark lanterns?" (Tindall, 1996: 65) Quizás las respuestas a estas preguntas se encuentren en la segunda lectura del poema, aquella donde la luz se rompe como lo hace una bombilla y la oscuridad lo cubre todo.

Puesto que la esencia del poema radica en la ambigüedad que puebla cada una de sus estrofas, es de esperarse la posibilidad de otra lectura diametralmente opuesta a la que acaba de ser presentada. En esta ocasión estaremos en el otro bando, el de la oscuridad, y conoceremos su versión de los hechos. Así como en la interpretación anterior, el primer verso del poema cobra una importancia tremenda. Nuestra lectura dependerá casi en su totalidad del significado que le atribuyamos. Desde el punto de vista de la oscuridad, en vez de retratar un inicio, el primer verso muestra un término. La luz no irrumpe en la tierra, comenzando su transformación, sino que se detiene: "‘Light breaks’ certainly states the uncertain theme. ‘Breaks,’ connecting this light with dawn, agrees with ‘push in’ and ‘file through,’ the other verbs of intrusion; yet ‘breaks’ can mean ending as well as beginning" (Tindall, 1996: 63). De esta manera, el resto del poema debe ser leído bajo esta sombra¹¹. Opuesta a la revitalización de la primera lectura, la estrofa inicial comprende una serie de imágenes que trazan un deterioro y consumo físico. La luz se estanca donde no hay sol, reduciendo la energía de una serie

¹¹ En este punto resulta pertinente disociar los juicios de valor que podrían surgir de cada una de las lecturas. Esto se debe a que, por convención, la tendencia en el pensamiento occidental es asociar a la luz con aspectos socialmente positivos (producto, en su mayor parte, de una tradición judeo-cristiana), mientras que comúnmente la oscuridad simboliza lo negativo. Si bien la poesía de Thomas suele acercarse (casi peligrosamente) por momentos a estas convenciones, su visión es menos dicotómica. Conceptos como luz y oscuridad, vida y muerte, bondad y maldad, no se encuentran irremediamente separados; todo lo contrario, se continúan sin interrupciones y se repiten en forma circular: la muerte no es el final de la vida, sino una prolongación de ella.

de elementos, por ejemplo, la intensidad del color o de la temperatura. En el siguiente verso, aparece una imagen que bien podría simbolizar una deshidratación tisular y sanguínea: donde el mar no fluye, las mareas del corazón se repliegan, se esconden, se comprimen. Es común decir que la poesía de Thomas es oscura por varios factores, uno de ellos es la compresión: “Thomas himself wrote to Henry Treece: ‘My poems are formed: they are water-tight compartments. Much of their obscurity is due to rigorous compression...’, but it is not clear why he felt that the poems ought to be compressed” (Davies, 1972: 108). Así, la oscuridad se vislumbra tanto a nivel de contenido como de forma. En lo que queda de la primera estrofa encontramos fantasmas, que, por definición, son criaturas de la oscuridad. Considerando los juegos de polisemia que gustaban tanto a Thomas y siguiendo el modelo de análisis que plantea Ralph Maud, podemos hacer una adición en el último verso que no resulta tan aventurada: “The things of light / [de]file through the flesh where no flesh decks the bones”. El verbo “to defile” quiere decir “profanar”, “echar a perder”. Los fantasmas llevan la carne a un estado de descomposición. Sin carne, los huesos quedan desprotegidos, continuando el proceso de consunción.

Como se dijo anteriormente, para Thomas la poesía funcionaba como descubrimiento creativo y salvación. “Thomas’s earlier verse sometimes gives the impression of a man struggling hard against total submersion in seas that threaten to engulf him, or (to change the image) of a prisoner looking for a key” (Davies, 1972: 42). Después de la primera estrofa, la prisión queda cimentada y el poeta encerrado en ella ni siquiera está consciente de la existencia de una llave.

Considerado uno de los impulsos más fuertes (si no es que el más) de cualquier ser vivo, la reproducción también se ve menguada en el poema. Con el deterioro del aspecto sexual, toda promesa para trascender el paso del tiempo y proyectarse al futuro es destruida. La segunda estrofa comienza con una imagen de esterilidad, un tema recurrente en la poesía de Thomas. Ahora el fuego no funciona como dador de vida, sino como destructor. Por un lado, la flama calienta a la juventud al punto de provocar un retroceso biológico a una etapa del desarrollo donde la fertilidad no existe, cuando el individuo es apenas una semilla. Por otro lado, al igual que un incendio quema las semillas de un bosque, la vela en los muslos (sugiriendo una enfermedad venérea) calcina el semen de la madurez¹². Eliminada la posibilidad de generar descendencia, el hombre (un ser que por sí solo es una entidad finita y que puede aspirar a la eternidad por medio de la transmisión de sus genes) pierde su capacidad de superar a la muerte¹³. Donde no hay semillas que se muevan, es decir, que estén vivas, el fruto que es el hombre (después de haber sido semilla) pierde sus trucos¹⁴ en la noche. A continuación, la frase “bright as a fig” puede ser leída como una ironía, si

¹² Nuevamente encontramos el juego polisémico. En esta ocasión la primera aparición de “seeds” se refiere al estado primigenio en el que se encuentra un ser vivo al momento de la concepción: una semilla que germinará en algún momento. En la segunda aparición, “seeds” es el semen fértil de la etapa reproductiva; “seeds of age” hace referencia a la expresión “to come of age”, cuyo significado es alcanzar la madurez o la mayoría de edad.

¹³ La única manera que queda de lograr este cometido es a través de la resurrección natural. Sin embargo, este proceso también se ve truncado si consideramos que Thomas suele ilustrar la resurrección con imágenes de plantas emergiendo de la tierra, como en el verso 28 de “Light Breaks...” o en los dos versos anteriores al final de “And Death Shall Have No Dominion”: “Heads of the characters hammer through daisies; / Break in the sun till the sun breaks down”. Dos versos que armonizan naturalmente con esta segunda lectura de “Light Breaks...”, en especial por el cierre, que muestra la extinción del sol.

¹⁴ La palabra “wrinkle” no sólo se refiere a una arruga, también a un truco, un artificio astuto. “Unwrinkles” sugiere la desaparición de dicho artificio.

tomamos en cuenta que “fig” se usa en el lenguaje coloquial (del gusto de Thomas, sobre todo el llamado “slang” estadounidense) para nombrar algo sin importancia (como en la expresión “not worth a fig”). Por lo tanto, un fruto seco, un hombre estéril, carece de importancia. Después de destruir la vida presente y futura, el fuego se apaga por la falta de cera, dejando al descubierto una mecha quemada y un panorama de oscuridad.

Continuando con el deterioro físico trabajado en las dos secciones anteriores, la tercera estrofa muestra el desgaste de la vista, que desembocará en su disfunción al inicio de la cuarta. De esta manera, en lugar de que haya un agente (la luz) que brinde la capacidad de revelar la verdad escondida (la vara zahorí de la lectura pasada), que bien podríamos definir como una vista superdotada, hay una limitante: la ceguera, que nos obliga a adivinar el camino a tientas. Una vez más, la localización es importante para comprender el funcionamiento de este compartimento: el amanecer se detiene detrás de los ojos, en la nuca; automáticamente lo que queda frente a ellos es, al igual que en la estrofa anterior, un horizonte en tinieblas. Si bien hay un intento por ubicar lo que está sucediendo en un lugar más específico (recordemos que en la lectura de la luz el amanecer ocurría en el cerebro), la descripción sigue siendo imprecisa al grado de que “behind the eyes” resulta tan ambiguo que puede motivar un abanico de interpretaciones. Sin embargo, no importa que el alba llegue o se detenga en la nuca, la espalda o kilómetros detrás, lo que llama la atención es el hecho de que los ojos se han vuelto incapaces de percibir la luz, en este caso por razones de espacialidad. Los siguientes dos versos engloban la razón fisiológica por la que la vista se apaga poco a poco: el líquido vital se drena del cuerpo. Una sangre anémica, ligera como el viento,

se desliza desde la cabeza hasta los pies. Sin irrigación, cualquier órgano del cuerpo deja de funcionar y muere. Esta imagen resuena con la que aparece en la primera estrofa: "Where no sea runs, the waters of the heart / Push in their tides", sumándose al proceso de deshidratación corporal, exacerbada debido a la presencia de una sangre que es húmeda y seca al mismo tiempo, por el adjetivo "windy". En la conclusión de esta estrofa encontramos al agente externo que disminuye la capacidad visual, en vez de incrementarla como en la primera lectura. En este caso "the gushers of the sky" no describe al manantial del pensamiento, sino a las negras nubes de tormenta que provocan oscuridad y dificultan la visión con chorros de lluvia. Estos llegan directamente a los bastones ("rods") del ojo, los cuales son las células encargadas de detectar la luz en condiciones de baja luminosidad. El resultado es un ambiente con poca iluminación y un par de ojos ineficaces para recibirla, por lo que es necesario adivinar el sendero para descubrir el combustible de la vida: "Oil is the energy of life, and life brings tears and smiles" (Tindall, 1996: 64). Apenas rebasada la mitad del poema, el cuerpo está a punto de apagarse, dilatando por una estrofa más el oscurecimiento del mundo exterior.

La vista deja de funcionar cuando la noche hace un círculo en torno a los ojos: "Night in the [eye] sockets ROUNDS [makes a circle], like some pitch [black] moon, the limit [circunferencia] of the [eye] globes" (Maud, 2002: 178). La presencia de la palabra "limit" (que en este caso es un sustantivo, pero invariablemente acarrea la función de verbo transitivo, por lo menos en la mente del lector) establece una sensación de impotencia, de acortamiento de la capacidad para conocer el mundo a través de la vista. A partir de este momento, la vida termina y comienza el dominio de la muerte.

Ésta se presenta en su forma más directa y común: un esqueleto, descrito metonímicamente con “bone” en el tercer verso. En la lectura de la oscuridad, los muertos (el hueso) no regresan a la vida gracias al día, como sí lo hacen en la lectura anterior, sino que se encienden convirtiéndose en fantasmas. Así, la penúltima estrofa del poema se conecta con la primera: aquellos fantasmas quebrados con luciérnagas en la cabeza aparecen de nuevo para encarnar a la muerte. Posteriormente, donde el frío ya no se siente (como en la muerte o cuando los sentidos se encuentran completamente entumecidos por congelamiento), los vendavales capaces de arrancar la piel liberan¹⁵ o descuelgan el atuendo del invierno para traerlo a escena, incluyendo

¹⁵ La palabra “unpin” refiere a la acción de quitar los alfileres que mantienen un objeto en una posición fija; en el momento en que estos alfileres son retirados, el objeto queda libre. La imagen recuerda el método utilizado por los entomólogos para preservar insectos. Tanto en “If I Were Tickled by the Rub of Love” como en “To-day, This Insect”, Dylan Thomas se compara con un insecto. Ambos poemas ilustran la frustración que ocasiona el no poder escribir. En el primero, no puede producir poesía a pesar de que la inspiración se encuentre al alcance de la mano:

And that's the rub, the only rub that tickles.
The knobbly ape that swings along his sex
From damp love-darkness and the nurse's twist
Can never raise the midnight of a chuckle,
Nor when he finds a beauty in the breast
Of lover, mother, lovers, or his six
Feet in the rubbing dust. (“If I Were Tickled by the Rub of Love”)

El segundo poema muestra a un insecto incapaz de escribir, puesto que, desde su punto de vista, él es el mal que aflige a la humanidad, desde la destrucción del Jardín del Edén hasta la muerte de Hamlet:

To-day, this insect, and the world I breathe,
Now that my symbols have outelbowed space,
Time at the city spectacles, and half
The dear, daft time I take to nudge the sentence,
In trust and tale I have divided sense,
Slapped down the guillotine, the blood-red double
Of head and tail made witnesses to this
Murder of Eden and green genesis.

The insect certain is the plague of fables. (“To-day, This Insect”)

la esterilidad y el decaimiento de la vida. En este punto es difícil saber desde cuál de las estaciones del año se narra el poema: puede ser el otoño, pero también puede tratarse de la primavera; por supuesto, como veremos en la conclusión de la estrofa, no es una primavera declarada o con la suficiente presencia para dejar atrás al invierno, más bien se sugiere que es una primavera débil, delgada como una película. Por último, la película de la primavera (que tiene la connotación de un universo ilusorio e irreal) está a punto de caer de los párpados, revelando la realidad desoladora del invierno (una estación oscura en su mayoría cuando nos encontramos en las latitudes más extremas del planeta). De esta manera, se define la primacía de lo estéril y lo muerto. Al cabo de cuatro estrofas en plena decadencia física, la muerte se impone y la oscuridad interior queda completamente establecida; lo único que resta es ensombrecer el exterior.

De acuerdo con la cosmovisión de Thomas, el micro y el macrocosmos nunca están desligados uno del otro; por lo tanto, todo lo que suceda en el nivel humano necesariamente debe repercutir en el plano universal. Una vez que el cuerpo ha terminado de desgastarse, sufriendo un consumo de órganos y sistemas fisiológicos como el corazón, la carne, las gónadas y los ojos, se transforma en un desperdicio. El cuerpo pudriéndose a la intemperie, junto con la desaparición del sol y la luz como fuentes de vida, desgasta el exterior: la muerte se propaga desde el micro al macrocosmos. En la quinta estrofa presenciamos la agonía y el fallecimiento del amanecer. Como se dijo en la lectura de la luz, el primer verso nos remite al inicio del

En el contexto de "Light Breaks..." se podría decir que cuando se libera al insecto de su alfiler, la incapacidad de escribir se hace presente, el escritor se vuelve estéril, como la tierra en el invierno.

poema. En esta segunda lectura nos encontramos con una imagen y un significado prácticamente idénticos: “where no sun shines” puede ser sustituido casi de manera natural por “on secret lots”, debido a que ambos son lugares donde la luz no ha penetrado; en el primero nos referimos a la luz como fenómeno físico y en el segundo nos referimos a la luz del conocimiento (la calidad secreta de los basureros implica una ignorancia de los mismos). Debido a que la oscuridad ha cobrado un poder abrumador, la luz no puede seguir avanzando y por eso se detiene en los basureros secretos y sobre los pedazos del pensamiento (“tips of thought”), donde la lluvia incrementa la pestilencia de la materia en descomposición. Ahora la decadencia se hace más evidente, tanto por crear disfunción como por producir mal olor. Los siguientes dos versos hablan del intelecto: la lógica, parte importante de la razón y todo lo que ésta implica (ilustración, avance científico, progreso), muere. Así, nos transportamos de manera violenta a un plano mundano, primitivo, donde los gusanos, el secreto de la tierra, se comen los ojos del cadáver sepultado¹⁶. Con la razón muerta, la violencia se impone y la sangre derramada en batallas y masacres llega hasta el sol. La conclusión

¹⁶ Un cadáver que al parecer no se pudre dentro de una tumba propiamente hablando, sino que sólo se encuentra bajo tierra. Esto representa una anomalía en uno de los conceptos regidores de la poesía temprana de Dylan Thomas: la relación entre el útero (“womb”) y la tumba (“tomb”). Por medio de este concepto, Thomas fusiona una gran variedad de opuestos (por ejemplo: la vida y la muerte, el principio y el final, la fertilidad y la esterilidad, lo frío y lo cálido, lo húmedo y lo seco) con la intención de crear nuevos significados. Esta dualidad recurrente ha sido explorada hasta el cansancio en el análisis crítico de la poesía del escritor galés, al grado de que muchos críticos consideran que cualquier aparición de una de las partes invariablemente incluye a la otra: todo útero es una tumba y viceversa. No obstante, en el caso particular de este fragmento de “Light Breaks...” el concepto parece no completarse, debido a la escasa delimitación y especificidad del espacio, así como a la falta de formalización de la tumba como lugar donde el muerto es sepultado con una intención y cumpliendo con un sistema definido de creencias y rituales. Puesto que esta fosa no puede considerarse igual a la tumba que aparece en un poema como “A Process In the Weather of the Heart” (“A process in the weather of the heart / Turns damp to dry; the golden shot / Storms in the freezing tomb”), se excluye la presencia del útero y se suprime el elemento vivo, dejando únicamente el muerto.

del poema dicta una sentencia devastadora: deteniéndose sobre los desechos, la luz es derrotada¹⁷. Finalmente la oscuridad lo cubre todo. El lector queda desamparado, solo, como el poeta encerrado en la prisión y devorado por los mares negros.

Aun con las dos versiones del combate, es complicado responder las preguntas formuladas antes del inicio de la segunda lectura. Llama la atención el hecho de que cualquiera de las opciones que plantea Tindall puede ser correcta. Es importante tener en cuenta que las dos lecturas conviven simultáneamente dentro del poema. Podemos simplificar la versión de la luz con el concepto del inicio, una génesis, y todo el potencial que éste envuelve; mientras que la oscuridad se caracteriza por el término y su tristeza implícita. Un fragmento tomado del ensayo “Self and World—The Earlier Poems” de Raymond Stephens resume estos dos fenómenos:

At times the sense of desolation is extreme as in the difficult poem *Light breaks where no sun shines*. This, though a poem of genesis, is not joyful. It has the profound sadness of total isolation felt as cosmic alienation. The felt identification of human and cosmic generation is here rendered as inseparable from generation of thought itself as a lonely unaided process which finally yields an arresting and immovable paradox: “Above the waste allotments the dawn halts.” (Davies, 1972: 42)

La posibilidad de dobles respuestas correctas surge cuando hacemos preguntas específicas; sin embargo, remitiéndonos a la pregunta motor de este análisis, cuando tenemos una interrogante de corte más general, como quién es el ganador del duelo entre la luz y la oscuridad, es más sencillo inclinarse por una sola respuesta. Para

¹⁷ Una imagen que no es ajena a Thomas, recordemos el verso final de la famosa *villanelle* “Do Not Go Gentle into that Good Night”: “Rage, rage against the dying of the light”.

encontrarla, no podemos limitarnos al nivel del significado, es necesario explorar la esencia y el entramado del poema¹⁸.

Como se dijo anteriormente, la esencia de “Light Breaks...”, su piedra angular, es la ambigüedad. Gracias a ésta es posible realizar las dos lecturas contrarias presentadas arriba. La ambigüedad permea el significado de cada palabra, así como el de cada oración, además de que la sintaxis tampoco se caracteriza por su claridad. Esto no sólo sucede en “Light Breaks...”, sino que es común encontrarlo en gran parte de la poesía de Thomas.

¹⁸ En este punto es importante establecer la problemática de la interpretación. A lo largo de la historia del estudio literario, la interpretación de los textos siempre ha sido motivo de inquietudes. Constantemente la crítica se ha preguntado cómo señalar los límites y determinar la validez de una interpretación en particular. Para resolver estos conflictos, la hermenéutica se posicionó como la herramienta más útil. Por supuesto, existe una variedad considerable de escuelas hermenéuticas (cuyas genealogías no resultan pertinentes aquí), pero para el bien de este análisis haremos referencia a la teoría propuesta por E. D. Hirsch en *Validity in Interpretation*. La razón de esta elección se fundamenta en la correspondencia aparente entre Dylan Thomas y E. D. Hirsch respecto a la figura del autor frente a su obra de arte. Como se mencionó arriba, Thomas se oponía a la tendencia dominante en la teoría literaria de su época, encabezada por T. S. Eliot, quien declaraba que la poesía debía ser impersonal, objetiva y autónoma, además de que una vez creada, comienza una vida propia, totalmente desligada de la vida del autor. Sumado a esto “Eliot, like other modern critics, insists that the meaning of a literary work changes in the course of time, but, [...] instead of locating the principle of change directly in the changing outlook of readers, Eliot locates it in a changing literary tradition” (Hirsch, 1967: 215). De esta manera, de acuerdo con la crítica literaria desarrollada a principios del siglo XX, el autor de un texto estaba condenado a disolverse en la tradición literaria. Sin embargo, esta posición acarrea una serie de dificultades ya que “it has also frequently encouraged willful arbitrariness and extravagance in academic criticism and has been one very important cause of the prevailing skepticism which calls into doubt the possibility of objectively valid interpretation” (Hirsch, 1967: 2). Hirsch, como Thomas, argumenta que la presencia del autor no puede desaparecer, debido a que toda construcción verbal posee un sentido inmutable: “Whenever meaning is attached to a sequence of words it is impossible to escape an author” (Hirsch, 1967: 5). El sentido verbal no es otra cosa que la intención autoral contenida en el texto, cuya naturaleza es inalterable (aunque a veces resulte imposible de definir). Para que sea posible identificar el sentido verbal, es necesario establecer el horizonte del texto, el cual, de acuerdo con Hirsch, es un sistema de expectativas y probabilidades típicas; es decir: “‘horizon’ is thus the essential aspect of what we usually call context” (Hirsch, 1967: 221). La tarea del crítico es determinar el contexto más probable del autor para acceder al horizonte del texto, que, en última instancia, será de suma importancia para encontrar la coherencia de una interpretación específica.

It is clear, however, that his poems, not only shapes of sound and meaning, are shapes of quarrels among them. Sometimes relationships among these contenders are troubled by uncertainty of syntax, a further and no less calculated ambiguity that allows the mind to go off in several directions within what we trust are "imposed formal limits." (Tindall, 1996: 18)

Por lo visto a lo largo de este análisis, el comentario de Tindall se aplica en su totalidad para "Light Breaks...". Puesto que lo importante es conocer cuál de los dos contendientes tiene primacía en el duelo (aunque cabe aclarar que este afán no está enfocado a determinar el sentido inalterable del poema, sino a sugerir cuál de las dos lecturas es más coherente de acuerdo con el horizonte del texto), el papel que juega la ambigüedad es decisivo para conocer al ganador, por el simple hecho de que la naturaleza de ésta y la impresión que provoca en aquel que lee el poema son más afines a uno de los bandos: la oscuridad. "Ambiguities of syntax and words, concordant discords of word and image¹⁹ are the cause of his effects and a cause of obscurity" (Tindall, 1996: 18). Un determinado grado de oscuridad dificulta la lectura y el análisis del poema, en ocasiones ciertos autores resultan prácticamente impenetrables. A pesar de que críticos expertos, como Martin Dodsworth o Barbara Hardy (podríamos decir que Ralph Maud también es de este sentir debido al método de análisis que utiliza, el cual da la impresión de ser un mecanismo para desenterrar lo que se encuentra oculto)

¹⁹ Es interesante retomar el fenómeno de las disonancias concordantes entre la palabra y la imagen, pero desde un punto de vista sonoro. Como ejemplo podemos tomar el primer verso del poema, cuyo ritmo llama la atención por su rareza. "Light breaks where no sun shines" se divide en dos espondeos y un pírrico: el primer espondeo se compone de dos sílabas acentuadas ("Líght bréaks"); el pírrico se encuentra en medio con dos sílabas sin acento ("where no"), y finalmente otras dos sílabas con acento constituyen el segundo espondeo ("sún shínes"). En una poesía en la que predomina el pentámetro yámbico, un verso de esta métrica se siente extraño, cortado, disonante e inesperado. "One source of obscurity in the word-by-word, image-by-image scanning process is Thomas's compression and compounding of different and unexpected kinds of disorder" (Hardy, 2000: 44). El inicio del poema es difícil, no sólo por el hecho de que presenta una contradicción a nivel de significado, sino también lo hace a nivel del sonido; esto suma un mecanismo más mediante el cual se logra la oscuridad.

han dicho que Dylan Thomas es un poeta oscuro, su poesía no entraña un reto insalvable si se tienen las armas adecuadas: “With Thomas there is no prerequisite reading list. Thomas’s obscurity is not aristocratic: it can be tackled with general knowledge and a good dictionary, tools democratic enough” (Maud, 1963: 7). Si bien la aseveración de Maud puede sonar un tanto aventurada, no es del todo incorrecta, sobre todo si consideramos a los lectores que vieron nacer al modernismo. Quienes vivieron la primera mitad del siglo XX estuvieron expuestos a formas y técnicas literarias nuevas y, todo hay que decirlo, bastante complejas. La herencia del romanticismo y la situación histórica, en especial el desarrollo de las dos guerras mundiales y el periodo entre ellas, configuraron una actitud particular hacia el arte, donde el descontento social y el espíritu de ruptura era lo más celebrado. Estos lectores ya habían experimentado, por nombrar a unos cuantos, el juego con el lenguaje de Joyce, la poesía multirreferencial de Eliot, la introducción de ritmos y elementos de otras lenguas en el inglés (como el irlandés, en el caso de Yeats) y la poesía de Auden, similar en su lirismo a la de Thomas, sin mencionar a los poetas surrealistas. Gracias a esta experiencia, los lectores contemporáneos del poeta galés “had been accustomed to take a great deal of obscurity along with their entertainment” (Thomas, 1973). Aquellos que leyeron por primera vez los textos de Thomas estaban conscientes de que buena parte del gozo de leer poesía se encontraba precisamente en la incapacidad de comprenderlo todo, de ver con claridad las dimensiones y el significado del poema; en la sensación de que algo, cuyas proporciones eran desconocidas, permanecía oculto debajo de la superficie, entre las sombras. Este matiz en el gusto de los lectores (incluidos, por extensión, los mismos poetas) de las primeras

décadas del siglo XX tiene sus raíces en lo sublime, una tradición estética definida casi doscientos años antes y cuyo lazo con “Light Breaks...” radica en el papel protagónico que ambos otorgan a la oscuridad. Lo mencionado anteriormente busca acoplarse a la idea de Hirsch sobre el contexto más probable del autor, que, como veremos en lo que sigue, influye directamente en la intención del texto.

Edmund Burke connota a la oscuridad como un agente indispensable de lo sublime en *A Philosophical Inquiry into the Origin of Our Ideas of The Sublime and Beautiful* (1759). El texto de Burke se enfoca, como era de esperarse en un tratado estético, en la respuesta del espectador cuando se enfrenta con el objeto o la situación capaz de transmitir la idea de sublimidad. De manera que todo lo que sea considerado sublime tiene necesariamente que generar un efecto (a veces de tal intensidad, que se manifiesta en forma visceral) en las pasiones. Para lograr esto, uno de los caminos más directos es la incertidumbre.

To make any thing very terrible, obscurity seems in general to be necessary. When we know the full extent of any danger, when we can accustom our eyes to it, a great deal of the apprehension vanishes. Every one will be sensible of this, who considers how greatly night adds to our dread, in all cases of danger, and how much the notions of ghosts and goblins, of which none can form clear ideas, affect minds which give credit to the popular tales concerning such sorts of beings. (Burke, 1968: 58-9)

Para un ser predominantemente visual, como es el ser humano, la oscuridad es, en la mayoría de las ocasiones, la fuente más prolífica de incertidumbre. La ansiedad ante lo desconocido no actúa en función de la ignorancia presencial del peligro. Todo lo contrario, se reconoce la existencia de la amenaza, pero se desconocen sus rasgos y magnitudes exactas. Las expediciones a los Alpes realizadas en el siglo XVIII por filósofos y escritores, como Joseph Addison, confrontaban a los exploradores con

paisajes naturales terriblemente accidentados e inconmensurables. Los viajeros se asombraban ante el contraste (por cierto, con un alto grado de armonía según el gusto dieciochesco) entre las cumbres nevadas y los abismos sin fondo, en cuyo interior la oscuridad adquiría densidades rayanas en la solidez. Como podemos apreciarlo en pinturas de la época y posteriores²⁰, esta oscuridad, donde se esconde la amenaza, permanece lejos del espectador, inmóvil en las profundidades de los riscos alpinos. Esto nos lleva a considerar un elemento necesario para que un objeto o una situación pueda transmitir un efecto sublime: la distancia.

Para que se perciba la experiencia sublime, tiene que existir un espacio entre el espectador y el peligro que significa un objeto; es decir, si la amenaza al bienestar del espectador es inminente, hasta el punto de que su vida esté en verdadero riesgo, el deleite producido por lo sublime no llega a materializarse.

The force of such qualities as terror, obscurity, and vastness which Burke pronounces sublime depends upon primitive feelings of dread, and sublime qualities are associated throughout the *Enquiry* with fear of death itself. Yet sublime delight only arises when danger and pain do not “press too nearly”; one, in other words, enjoys danger only from a position of safety. (Ferguson, 1992: 46)

La distancia en “Light Breaks...” se establece por medio de la ausencia de un yo poético. En una obra donde predomina la primera persona (“I”) como articulador y protagonista del flujo narrativo, “Light Breaks...” se distingue por desarrollarse totalmente en la tercera persona gramatical. La voz que se oye en el poema solamente

²⁰ Uno de los ejemplos más populares es el cuadro del pintor romántico Caspar David Friedrich *Der Wanderer über dem Nebelmeer* (Viajero sobre un mar de nieblas) de 1818, que prácticamente se ha transformado en la imagen oficial de lo sublime.

se limita a describir lo que sucede lejos de ella, negándole al lector la posibilidad de una identificación directa y, por lo tanto, situándolo en una posición segura.

A pesar de que “Light Breaks...”, para provocar la experiencia sublime, mantiene la distancia necesaria con el peligro de la oscuridad, esta última es distinta a la que encontramos en la plástica del siglo XVIII. Esto se debe a que se construye a partir de palabras, una característica que, de acuerdo con Burke, incrementa su poder y efectividad sobre las pasiones.

Among the common sort of people, I never could perceive that painting had much influence on their passions. It is true that the best sorts of painting, as well as the best sort of poetry, are not much understood in that sphere. But it is most certain, that their passions are very strongly roused by a fanatic preacher, or by the ballads of Chevy Chase, or the Children in the Wood, and by other little popular poems and tales that are current in that rank of life. I do not know of many paintings, bad or good, that produce the same effect. So that poetry with all its obscurity has a more general as well as a more powerful dominion over the passions than the other art. And I think there are reasons in nature why the obscure idea, when properly conveyed, should be more affecting than clear. (Burke, 1968: 61)

Tanto Thomas como Burke tienen al lenguaje en una estima muy alta. El primero ama a las palabras sobre todas las cosas, con el mismo sentimiento que un niño tiene hacia su madre (a la vez fuente de amor y de control)²¹. El segundo, más que un impulso afectivo, admira la capacidad del lenguaje para desprenderse del mundo terrenal y alcanzar un plano diferente; es decir, las palabras pueden transportar al humano hasta la cúspide más elevada de los Alpes o sumergirlo en el más profundo de

²¹ En un texto titulado “Notes on the Art of Poetry”, una entrevista realizada al poeta por un estudiante en Laugharne en el verano de 1951, Dylan Thomas declara que su contacto inicial con las palabras cuando era un infante fue amor a primera vista (o, en este caso, a primer oído). “I fell in love—that is the only expression I can think of—at once, and am still at the mercy of words, though sometimes now, knowing a little of their behavior very well, I think I can influence them slightly and have even learned to beat them now and then, which they appear to enjoy. I tumbled for words at once” (Thomas, 2003: XVI).

los precipicios. A pesar de que uno, la cúspide, se relaciona lógicamente con la claridad por su situación espacial y el otro, el precipicio, con las tinieblas por la misma razón, ambos son alcanzados gracias a la oscuridad inmanente del lenguaje. “The very efficacy of language for Burke resides in its obscurity, and poetry assumes the highest place in his ordering of the arts because it is distanced from nature and defined precisely in terms of its not being an imitation of reality” (Ferguson, 1992: 43). Esto quiere decir que las palabras, puesto que no buscan ser una calca del mundo real, tienen una mayor libertad para actuar sobre las percepciones del espectador²². Éste es el caso de “Light Breaks...”; a diferencia de las pinturas alpinas, presenta una oscuridad activa que invade el universo entero del poema, pero que no necesariamente disocia su distancia con el espectador. Como se dijo más arriba (aunque desde el punto de vista de la luz, recordemos que el entramado del texto nos permite realizar una lectura igualmente válida desde el bando opuesto), en el poema encontramos un nutrido grupo de verbos dinámicos ligados a la oscuridad.

²² De acuerdo con Burke, el ejemplo más evidente de sublimidad en cuanto a poesía es la descripción de la Muerte en el segundo libro de *Paradise Lost*:

The other shape,
If shape it might be called that shape had none
Distinguishable in member, joint, or limb;
Or substance might be called that shadow seemed,
For each seemed either; black he stood as night;
Fierce as ten furies; terrible as hell;
And shook a deadly dart. What seemed his head
The likeness of a kingly crown had on.

“In this description all is dark, uncertain, confused, terrible, and sublime to the last degree” (Burke, 1968: 59).

Es importante tener en mente que Burke usualmente citaba con errores a sus respaldos de autoridad. En este caso, el texto de Milton dice “it stood” en lugar de “he stood” y “dreadful dart” en lugar de “deadly dart”.

Debido a que la reacción del espectador está en el centro del tratado de Burke, es pertinente explorar la manera en que el poema de Thomas mueve las pasiones del lector. No obstante la naturaleza activa de la oscuridad en “Light Breaks...”, su efecto se reduciría considerablemente sin la participación voluntaria de quien lo lee. De la misma manera que los exploradores se adentraban gustosamente en las cordilleras inhóspitas, o cualquiera de nosotros escucha (como quien no quiere, pero en realidad sin desprender el oído) una historia de terror, el lector del poema de Thomas se entrega sin remedio y por convicción propia al peligro y la amenaza que representa la oscuridad; además, el efecto es mayor cuando recordamos lo que se mencionó anteriormente acerca de la naturaleza oscura del lenguaje.

La preocupación (y el amor) de Thomas por las palabras es evidente. Como ya hemos visto, la ambigüedad resulta crucial para determinar al ganador de la guerra en “Light Breaks...”. Esto se debe a que el lenguaje es la principal herramienta del poeta para crear la oscuridad que invade todo el poema; valiéndose de ésta, Thomas es capaz de provocar una respuesta en las pasiones del lector. La elección de la oscuridad como el motor para lograr este cometido no es para nada azarosa. Martin Dodsworth, en su ensayo “The Concept of Mind and the Poetry of Dylan Thomas”, dice:

Elder Olson, for example, argued that obscurity was a means by which the poet controlled the reader's response to the poem. [...] Another writer (William T. Moynihan) argues that Thomas's “verbal devices”, by which he means Thomas's obscurity, “enabled him to sustain states of emotion in his reader by demanding attention and concentration, by keeping his reader's mind in a state of excitement and effort comparable to his own in the throes of creation, by constantly drawing his reader's mind back to obsessive concerns through verbal repetition and variation”. Again, the argument is that the obscurity works to keep us interested, this time by sustaining states of emotion. (Davies, 1972: 108-9)

Es notoria la resonancia entre la cita anterior y el papel que juega la oscuridad en el tratamiento que da Burke a lo sublime.

William Tindall concluye su análisis proponiendo una actitud determinada ante “Light Breaks...”, la cual consiste en abstenerse de hacer aseveraciones concretas y ocuparse de hacerle preguntas al poema²³. Sin embargo, es posible tomar una cierta distancia ante la crítica de Tindall gracias a las características y situaciones que se han descrito en este análisis y la relación establecida con el tratado de Edmund Burke *A Philosophical Inquiry into the Origin of Our Ideas of The Sublime and Beautiful*. Dado que la oscuridad, producida por la cualidad ambigua del lenguaje, es la responsable de las múltiples lecturas de “Light Breaks...” (actuando tanto en el nivel del significado, como en el nivel formal) y del impacto calculado con tanta premeditación que el poema tiene sobre el lector, es posible decir que la oscuridad, y no la luz, es la vencedora de la guerra. De la misma manera, por estas razones podemos decir que el poema de Thomas posee rasgos de lo sublime en cuanto al tratamiento de la oscuridad se refiere, lo que nos permite establecer un vínculo entre esta teoría estética y “Light Breaks...”.

²³ “We have experienced a quarrel between tight shape and loose matter. Is this confusion, however like that of life, shapely enough to delight? Maybe the best a critic can do under these trying conditions is call attention to as many parts as he can and ask questions, more profitable in a case like this than limiting answers.” (Tindall, 1996: 65)

II.

The immeasurable height
Of woods decaying, never to be decayed,
The stationary blasts of waterfalls,
And in the narrow rent at every turn
Winds thwarting winds, bewildered and forlorn,
The torrents shooting from the clear blue sky,
The rocks that muttered close upon our ears,
Black drizzling crags that spake by the way-side
As if a voice were in them, the sick sight
And giddy prospect of the raving stream,
The unfettered clouds and region of the Heavens,
Tumult and peace, the darkness and the light—
Were all like workings of one mind, the features
Of the same face, blossoms upon one tree;
Characters of the great Apocalypse,
The types and symbols of Eternity,
Of first, and last, and midst, and without end.

William Wordsworth, *The Prelude*

No hay mucho que argumentar en contra de la sentencia de Barbara Hardy: “There are very few of Thomas’s poems which do not offer a meditation on nature” (Hardy, 2000: 132). En efecto, el mundo natural es una constante en la poesía del galés; desempeña tantos papeles (como protagonista de la narrativa, antagonista, o simplemente como telón de fondo) y engloba tantos significados, que sería necio (por no decir imprudente) obviar su importancia. Pero más allá de su presencia indiscutible, lo que llama la atención es la variedad de tratamientos que Thomas hace de la naturaleza, sobre todo si ahondamos en la interacción entre ésta y la voz poética. Dentro de la obra de Thomas, “The Force that Through the Green Fuse Drives the Flower” se ha perfilado como el poema natural por excelencia²⁴. El motivo de esta caracterización estriba en el

²⁴ Título que comparte con “Fern Hill”, que, a pesar de tener un desarrollo similar—“[constantly] meditating on art and nature at one and the same time” (Hardy, 2000: 132)—, maneja un tono menos explosivo y una visión más madura de los temas naturales; consecuencia del cambio estilístico

hecho de que funciona, en palabras de Tindall, como una suerte de anatomía del mundo. Sin limitarse únicamente a la descripción puntual del paisaje, “The Force...” profundiza en los procesos que tienen lugar en el medio ambiente, relacionándolos de manera directa (aunque más ajustado sería decir de manera metafórica) con el ser humano y sus ciclos internos. Una práctica que no sobresale por su rareza, si retomamos lo mencionado en el capítulo anterior acerca de la unidad ambivalente que forman el micro y el macrocosmos en la poesía del galés. Así, tomando esta proposición como punto de partida, merece la pena explorar la forma particular en que se manifiesta en “The Force...”; para lo que nuevamente será necesario recurrir a la estética de lo sublime, su visión de la naturaleza y su efecto sobre las pasiones humanas.

Si bien Thomas no es uno de los poetas más experimentales de su tiempo (como lo son Eliot y Pound), tampoco se caracteriza por el uso de estructuras rigurosamente ancladas a la tradición. Esto se debe a que las innovaciones formales de su poesía no son un fin determinado, sino que más bien responden a una serie de exigencias esenciales para provocar un efecto específico en el lector; es decir, los modelos establecidos transmutan aleatoriamente, sin que se desarrolle un tratamiento sistemático de la forma²⁵. Sin embargo, enfocándonos en poemas aislados, es posible

experimentado por Thomas entre octubre de 1933, fecha en que escribió “The Force that Through the Green Fuse Drives the Flower”, y octubre de 1945, fecha de “Fern Hill”.

²⁵ Lo anterior no quiere decir que Thomas emigre con aire despreocupado de un patrón a otro. Como ejemplo de su conocimiento y familiarización con estructuras tradicionales encontramos la secuencia de sonetos *Altarwise by Owl-light* o la *villanelle* “Do No Go Gentle into that Good Night”. Pero quizás la prueba más reveladora de que Thomas no estaba completamente (aunque sí en parte) sobre la línea de los modernistas es el hecho de que “[he] never entirely abandoned the orthodox metrical form of English verse, base on the position of stressed and unstressed syllables” (Jones, 2003: 279).

apreciar la búsqueda obsesiva de Thomas por el control de las palabras y su orden en los textos, inclusive, “close reading and comparison of texts prove Thomas as rational and orderly as any poet this side of Alexander Pope” (Tindall, 1996: 11). En ese sentido, “The Force...” no es la excepción. Incluso atrás del aparente desorden de la línea narrativa que se advierte en el poema, existe un cuidado meticuloso. “The structure, tidy but not logical, depends on statement and restatement in other terms, repetition with variation, a structure that of nature itself, whose logic is not altogether ours” (Tindall, 1996: 39). En otras palabras, “The Force...” intenta imitar el caos que, ante el ojo humano, está presente en la naturaleza. Esto sucede en la medida de lo posible, ya que Thomas no puede escapar de la división estrófica, ni del uso del verso como unidad fundamental de la construcción poética; sin embargo, se vale de otros mecanismos para transmitir esta desorganización natural.

Hay en el poema una notable irregularidad en las rimas, que difícilmente pueden llamarse perfectas, y en su esquema. La primera estrofa es quizás la más cercana a tener una secuencia tradicional: los finales femeninos del primero, tercero y quinto versos (“flower”, “destroyer”, “fever”), junto con la terminación fricativa alveolar sorda /s/ del segundo y cuarto (“trees”, “rose”) construyen un esquema de rimas a, b, a, b, a. Por supuesto, esto no continúa en ninguna de las estrofas subsecuentes. En la segunda encontramos c (“rocks”), d (“streams”), c (“wax”), d (“veins”) y c (“sucks”), pero en la tercera y cuarta estrofas resulta problemático (y tal vez hasta impertinente) establecer un patrón determinado, debido a la disparidad de sonidos en cada palabra al final de los versos. Sumada a esta heterogeneidad en la forma, el poema culmina con una *coda* (que dista de ser un dístico o pareado típico), cuya rima aproximada (“tomb-worm”) es

similar a las de la primera sección. Respecto a la estructura interna de cada estrofa, podemos decir que es uno de los pocos lugares donde se conserva la regularidad, puesto que las cuatro poseen las mismas características: “The caesura, marked by a semicolon, in the second line, the falling cadence of the short third line, and the freerunning fourth and fifth lines” (Tindall, 1996: 39). Entonces, ¿qué se desprende, argumentativamente hablando, de esta serie de inconsistencias que en apariencia se antojan desordenadas? La diversidad en el aspecto formal se complementa con la que hallamos en el nivel significativo. Previo al análisis de “The Force...” en estos términos, es necesario explorar un universo que podría sembrar unas cuantas semillas para, posteriormente, cultivar alguna respuesta: la jardinería. Pero antes de sumergirnos en esta práctica, no está de más decir que el propósito de tenerla en mente y de relacionarla con la poesía de Dylan Thomas no es argumentar su probable influencia en un poema como “The Force...”, sino que la jardinería debe ser considerada como una herramienta más (si bien un tanto dislocada en cuanto a contexto) para comprender la maquinaria del poema y sus posibles rasgos sublimes.

El surgimiento del jardín inglés moderno data de los albores del siglo XVIII y desde sus inicios resultó ser todo un éxito entre la sociedad europea de la época. Aunque su desarrollo tomó varias décadas (en los primeros años del siglo XVIII, la influencia francesa sobre el estilo inglés de jardinería seguía siendo abrumadora), no sólo se transformó con el tiempo en un verdadero producto autóctono de exportación, dado que alcanzó la calidad de moda en el continente, sino que también jugó un papel esencial para crear una sólida identidad nacional. El caldo primigenio que dio a luz a esta nueva manera de concebir la jardinería se compone de una pluralidad de factores

que va desde razones políticas hasta ideológicas²⁶, pero es claro que la práctica que tuvo un mayor impacto, sobre todo en la difusión y afianzamiento, fue la literaria. Pruebas de esto se encuentran en *The Moralists* (1709) de Anthony Ashley Cooper, tercer *Earl* de Shaftesbury; en los textos del ya mencionado Joseph Addison, especialmente en la serie de ensayos “Pleasures of Imagination”, publicada en 1712 en *The Spectator*; así como en la tardía, pero no por eso menos importante, *The History of the Modern Taste in Gardening* (1780) de Horace Walpole. No obstante la importancia de estos autores, sin lugar a dudas la figura literaria más influyente en la configuración del jardín inglés fue Alexander Pope.

Considerado un genio de esta práctica, su propio jardín en Twickenham representaba uno de los ejemplos más logrados entre las obras contemporáneas. La filosofía de Pope sobre la jardinería del paisaje (“landscape gardening”) se encuentra plasmada en sus textos, especialmente en la “Epistle to Richard Boyle, Earl of Burlington” (1731)²⁷. En sus obras, encontramos la esencia del jardín inglés, cuyo

²⁶ Es importante señalar que una razón crucial para el origen del jardín inglés moderno fue la reacción ante su contraparte francesa. Por supuesto, el diseño de un jardín implica mucho más que el acomodo de setos, árboles, flores y piletas de agua, representa una visión propia de la realidad y, además, de la naturaleza. Desde la perspectiva de la sociedad inglesa dieciochesca, la obsesiva simetría de los jardines franceses era un reflejo de una mentalidad en donde el egocentrismo y la omnipotencia se encontraban fuertemente anquilosados. Inglaterra buscaba separarse por completo de un sistema absolutista de gobierno, siendo Francia el representante más notable de éste, con Luis XIV como figura central, y volverse la capital de la libertad política. Este cambio tuvo lugar en la aristocracia inglesa (en su mayoría del partido de los Whigs), que de manera progresiva rompió lazos con la corte, adquiriendo independencia cultural y económica por medio de la explotación del campo; a diferencia de la aristocracia francesa, íntimamente relacionada con la corte y cuya acción en la economía se limitaba al manejo del capital.

²⁷ La epístola bien podría considerarse un manual para el diseño de un jardín:

To build, to plant, whatever you intend,
To rear the column, or the arch to bend,
To swell the terrace, or to sink the grot;

objetivo es imitar el aspecto natural de una extensión de tierra, predominantemente desordenado y asimétrico, en claro contraste con el estilo francés; aunque cabe aclarar que para obtener dicho reparto de elementos decorativos, la exigencia de control debe ser (por más que suene paradójico) muy superior a la necesaria para el diseño y ejecución de un jardín con características francesas; esto se debe a que para dar la impresión de naturalidad, hay que tomar en cuenta factores que se encuentran fuera del dominio humano (como es el crecimiento de ciertas plantas) e incluirlos en la planeación del jardín. Pero, además de exponer su concepción de la jardinería explícitamente, Pope también buscaba incluirla en su estilo poético. (A pesar de que el presente análisis no esté enfocado en la poesía de Pope, un breve ejemplo de su mecánica será de utilidad para comprender con mayor facilidad el accionar de “The Force...”). Los versos iniciales de la “Epistle to Sir Richard Temple, Lord Cobham” (1733) fusionan la paradoja del jardín inglés mencionada arriba. Por una parte, la

In all, let Nature never be forgot.
But treat the goddess like a modest fair,
Nor overdress, nor leave her wholly bare;
Let not each beauty ev'rywhere be spied,
Where half the skill is decently to hide.
He gains all points, who pleasingly confounds,
Surprises, varies, and conceals the bounds.
 Consult the genius of the place in all;
That tells the waters or to rise, or fall;
Or scoops in circling theatres the vale;
Calls in the country, catches opening glades,
Joins willing woods, and varies shades from shades;
Now breaks, or now directs, th' intending lines;
Paints as you plant, and, as you work, designs.
 Still follow sense, of ev'ry art the soul,
Parts answer'ing parts shall slide into a whole,
Spontaneous beauties all around advance,
Start ev'n from difficulty, strike from chance;
Nature shall join you, time shall make it grow
A work to wonder at—perhaps a Stowe. (Pope, 1731: 47-70)

métrica, que podría tacharse de rígida, compuesta por *heroic couplets*²⁸, condensa el cuidado concienzudo de la forma. Por otra parte, la aparición supuestamente irregular de imágenes naturales recuerda el caos de la naturaleza que, desde una perspectiva panorámica y cuando se agrega a la totalidad del poema, construye un significado: la identificación de la pasión reinante en el hombre, es decir, aquella que lo impulsa a actuar²⁹. Esta relación entre lo humano y lo natural resuena con la poesía de Thomas, en especial con “The Force...”, donde, como se dijo anteriormente, también encontramos un desorden premeditado en el nivel significativo.

Previo a comenzar una lectura detallada de “The Force...” con el afán de comprobar el argumento, nuevamente es necesario señalar que aquí no se propone

²⁸ Una de las formas más tradicionales en la poesía inglesa, que consiste en una secuencia de pentámetros yámbicos distribuidos en parejas con rimas masculinas. Por lo general aparecen en poemas épicos o narrativos, aunque algunos poetas, como el mismo Alexander Pope, adoptaron esta forma para componer sátiras y críticas donde la ironía desempeñaba un papel decisivo.

²⁹ Se reproduce un fragmento de la epístola:

There's some peculiar in each leaf and grain,
Some unmark'd fibre, or some varying vein:
Shall only man be taken in the gross?
Grant but as many sorts of mind as moss.
That each from other differs, first confess;
Next that he varies from himself no less:
Add nature's, custom's, reason's, passion's strife,
And all opinion's colours cast on life.
Our depths who fathoms, or our shallows finds,
Quick whirls, and shifting eddies, of our minds?
On human actions reason though you can,
It may be reason, but it is not man:
His principle of action once explore,
That instant 'tis his principle no more.
Like following life through creatures you dissect,
You lose it in the moment you detect.
Yet more; the difference is as great between
The optics seeing, as the objects seen.
All manners take a tincture from our own;
Or come discolour'd, through our passions shown;
Or fancy's beam enlarges, multiplies,
Contracts, inverts, and gives ten thousand dyes. (Pope, 1733: 15-36)

una relación estrecha entre la literatura de Alexander Pope (y la jardinería inglesa) y la de Dylan Thomas, simplemente se exploran metodologías y mecanismos análogos que, por medio de un cotejo, busquen arrojar luz sobre el funcionamiento de determinadas construcciones poéticas.

La primera estrofa de “The Force...” se enfoca, sobre todo, en los seres vivos más abundantes de la Tierra: las plantas. Los vegetales adquieren una potencia interna que, sorprendentemente, se manifiesta en forma violenta. La fuerza que conduce a la flor se compara con una bomba, debido a la presencia de una mecha: “The force that through the green fuse drives the flower”. De la misma manera, tiene la capacidad de influir sobre la voz poética (“Drives my green age”), por lo que es posible decir que se trata del mismo impulso. En esta primera parte de la estrofa, vale la pena resaltar la función del color verde, el cual no sólo representa la vida, sino también la muerte; ambos conceptos pueden reunirse en uno solo: la naturaleza. Además, el adjetivo “verde” se utiliza frecuentemente para denominar algo que todavía se encuentra inmaduro, en su primera etapa de crecimiento; por esta razón, “green age” nos remite a la juventud. Por medio de la repetición de la palabra en un campo semántico distinto, Thomas la nutre de un significado nuevo³⁰, que en este caso contiene la unión entre el micro y el macrocosmos:

The epithet “green,” shared by human and nonhuman nature, here makes a statement about identity, or intimacy, of both, and starts off the sequence of statements about natural unity—what Coleridge called the unity of being—which does not depend at all

³⁰ Un ejemplo más de la ya mencionada polisemia y de la capacidad del poeta galés para explotar la intensidad de las palabras.

on greenness, as the poet turns to rocks, water, wind, clay, lime, sheets and bodies. (Hardy, 2000: 134)³¹

Pero así como la fuerza impulsa a la vida, también la destruye, haciendo estallar las raíces de los árboles, “that blasts the roots of trees / Is my destroyer”. Lo que nos dice más sobre la esencia de esta energía: posee la delicadeza para hacer que una planta florezca y, al mismo tiempo, puede alcanzar una magnitud capaz de arrancar un árbol de cuajo. El contraste tan pronunciado entre estas dos competencias evoca el ejemplo del capítulo anterior acerca de los exploradores en los Alpes, que, como se dijo, se considera una situación sublime. El hecho de que la voz poética se halle frente a frente con todo el poder de la naturaleza debe ocasionar una reacción en el espectador, la misma que provoca el avistamiento de una tormenta marina o encontrarse ante la vastedad del océano: asombro.

The passion caused by the great and sublime in nature, when those causes operate most powerfully, is astonishment; and astonishment is that state of the soul, in which all its motions are suspended, with some degree of horror. In this case the mind is so entirely filled with its object, that it cannot entertain any other, nor by consequence reason on that object which employs it. Hence arises the great power of the sublime, that, far from being produced by them, it anticipates our reasonings, and hurries us on by an irresistible force. (Burke, 1968: 57)

Puesto que la mente no puede concebir algo tan masivo, se paraliza. Dicha parálisis se manifiesta en “The Force...” como mutismo (“And I am dumb to tell the crooked rose”), el cual funciona tanto para la voz poética como para el autor; recordemos que una de las preocupaciones más significativas en la poesía de Thomas tiene que ver con la

³¹ Para Barbara Hardy, el hecho de que Thomas relacione algún aspecto del ser humano, como es su edad, con el color verde implica el desarrollo de una conciencia ecológica en el poeta: “So the human adoption of the color for the raised ecological consciousness is both especially ironic and especially appropriate” (Hardy, 2000: 133).

incapacidad de escribir³². Sin embargo, el cuarto verso representa una paradoja, dado que la voz poética expresa, por medio de palabras, el hecho de que no puede utilizarlas. En el verso final de la estrofa (“My youth is bent by the same wintry fever”) vemos que el ser humano y la planta resultan asimismo afectados por condiciones ambientales adversas. Y, relacionado con el verso anterior, existe un oxímoron³³, que actúa a nivel semántico: mientras que “wintry” hace referencia al frío del invierno, “fever” involucra una temperatura corporal elevada. Este tropo volverá a aparecer a lo largo de “The Force...”, por lo tanto, podemos adelantar que “the whole poem has the impact of oxymoron” (Hardy, 2000: 108).

Después de comenzar el trazado de la relación micro-macrocosmos y un sube y baja vertiginoso de acciones y conceptos, el sentimiento al final de la primera estrofa es de condensación, algo inesperado si se considera que el tema es el mundo natural en su modo más extenso. Desde el inicio del poema se despliega un juego de paradojas que podrían equipararse con la que encontramos en los jardines ingleses.

La segunda estrofa trata con aquellos elementos naturales que carecen de vida, pero que poseen movimiento e impulso propio. El verso inicial se desarrolla con una construcción prácticamente idéntica a aquella presente en la estrofa anterior, aunque podemos encontrar variaciones notables. Para empezar, la preposición (“through”) y su

³² Así como en “Light Breaks...”, en “The Force...” el poeta no puede escribir debido a su relación con el mundo exterior. En el primero, el invierno provoca la aridez creativa; en el segundo, la genera el encuentro con la inmensidad de la naturaleza.

³³ En retórica, la paradoja y el oxímoron están relacionados de manera estrecha. Por un lado, la paradoja es una afirmación que involucra una contradicción en sus conceptos o en su construcción. Por otro lado, el oxímoron es una paradoja comprimida; es decir, el oxímoron se compone de dos términos opuestos que se colocan uno junto al otro generando una nueva significación.

objeto (“the rocks”) se localizan al final del verso, lo que cambia significativamente el sentido de la oración: en lugar de que la frase preposicional ilustre el medio por el cual la fuerza se transmite, muestra el lugar por donde pasa aquello que es propulsado. El tremendo poder de la energía vuelve a manifestarse a medida que el agua se abre camino entre las rocas (“The force that drives the water through the rocks”) y, como se esperaba, afecta igualmente al mundo interior del ser humano, avivando el flujo sanguíneo (“Drives my red blood”). A continuación, lo que en un principio se mueve con rapidez, de inmediato cambia su velocidad debido a que la fuerza ha dejado de humedecer para comenzar a deshidratar: “that dries the mouthing streams / Turns mine to wax”; la cera, así como un arroyo seco, fluye con lentitud. “The natural force that produces the gushing of streams is the same as that which circulates the bloodstream; the force that dries up the water flow dries up his blood in death” (Maud, 2003: 235). Por un lado, se puede apreciar una correspondencia, encarnada por el oxímoron, entre los inicios de las dos primeras estrofas, ya que ambas presentan la doble capacidad de la energía para crear y destruir. Por otro lado, en la segunda estrofa existe una variación interna y aislada que, por su sutileza, puede pasar desapercibida. La similitud gráfica y sonora entre “drives” y “dries” se suma a la serie de variaciones calculadas y, al mismo tiempo, ocultas que Thomas introduce en el poema, lo que ayuda a crear la sensación de desorden y que nos recuerda los versos de Pope “He gains all points, who pleasing confounds, / Surprises, varies, and conceals the bounds”, exponiendo su teoría acerca de la estética en jardinería. Algo similar sucede con la palabra “mouth” en los dos últimos versos, donde la voz poética se queda sin palabras al ver cómo una misma boca succiona tanto la sangre en sus venas como el manantial de la montaña (“And I

am dumb to mouth unto my veins / How at the mountain spring the same mouth sucks”). A lo largo de la estrofa, Thomas utiliza el concepto “mouth” de tres maneras distintas: como participio (“mouthing”), como infinitivo (“to mouth”) y como sustantivo (“the same mouth”). Si bien estas alteraciones son más evidentes que la mencionada arriba, también provocan el sentimiento de caos natural, puesto que su orden no sigue un patrón preestablecido, sino que se determina por las necesidades del poema. Respecto al uso de “mouth” en “The Force...”, Barbara Hardy argumenta:

... [Thomas] refreshes a common dead metaphor, in this case, “mouth,” familiarly used in the geographical naming of rivers and seas. He defamiliarizes geographical metaphor, as he limns a magnificently grotesque image, using the synecdoche, that part which implies a whole, to image a Nature or a god creating springs and streams by strong suction, pressure, and momentum. (Hardy, 2000: 109)

La segunda estrofa continúa trabajando la relación entre lo humano y lo natural, pero tal vez su aportación más llamativa para este análisis sea la imagen perturbadora que cierra la sección: una boca inmensa que succiona y expulsa líquido con la fuerza de un río caudaloso. De nuevo encontramos en la naturaleza ese enfrentamiento con lo masivo que paraliza nuestros sentidos, la experiencia de lo sublime.

En la siguiente estrofa se aprecia una transformación que estrecha aún más el vínculo del micro y macrocosmos. La fuerza indeterminada y sin forma (ambas características de lo sublime³⁴) se convierte en una mano. Independientemente de su origen, ya sea divino o terrenal, lo que resalta es su condición antropomorfa. También encontramos otro cambio en el movimiento, ahora en su dirección. Después de seguir una trayectoria recta en la estrofa anterior, la fuerza (o la mano) realiza movimientos

³⁴ Recordemos la descripción de la Muerte en *Paradise Lost*, que Burke utiliza para ilustrar lo sublime en su expresión más pura: “The other shape, / If shape it might be called that shape had none / Distinguishable in member, joint, or limb”.

circulares. Sin embargo, es importante señalar que la primera variación de la dinámica (es decir, aquélla de la velocidad) sucede dentro de los cinco versos de una misma estrofa y su naturaleza es contradictoria. Por su parte, la segunda transición se da entre estrofas; además de que el movimiento circular no necesariamente se contrapone al unidireccional. En esta tercera parte del poema, se retoma el líquido y se traza su destino. La oración “The hand that whirls the water in the pool / Stirs the quicksand” narra la llegada del agua traída por los ríos a un lago, donde, al ser incapaz de continuar avanzando, comienza a girar y formar remolinos. La imagen del círculo resulta muy atinada puesto que se asocia con la naturaleza cíclica de la vida y la muerte, un tema predilecto en la poesía de Thomas, en la que ambos estados son las dos caras de una misma moneda. Esta idea no sólo ha aparecido a lo largo del poema (la constante creación y destrucción es su forma más evidente de manifestarse), sino que también se engloba en la palabra “quicksand”. “‘Quicksand,’ a brilliant condensation, unites the quick and the dead. A quicksand engulfs us as quick sand in an hourglass marks destructive time. Yet quick testifies to life in death” (Tindall, 1996: 41). Así, los vivos y los muertos toman protagonismo en la tercera estrofa de “The Force...”. A continuación, de la misma manera que las Moiras, Cloto, Láquesis y Átropos, eran las encargadas del hilo de la vida en la mitología griega, Thomas utiliza una serie de imágenes conectadas mediante cuerdas que nos muestran el ciclo mencionado anteriormente. En primer lugar, la mano ata al viento para gobernarlo y arrastrar un barco de velas mortuorias: “that ropes the blowing wind / Hauls my shroud sail”. En segundo lugar, la incapacidad de comunicarse aqueja de nuevo a la voz poética para explicarle al hombre colgado cómo su propio ser constituye parte de la cal

viva que el verdugo arroja sobre los cadáveres para acelerar su descomposición: “And I am dumb to tell the hanging man / How of my clay is made the hangman’s lime”.

Respecto al último verso de la estrofa Ralph Maud dice:

When we also know that from the decomposition of dead flesh the loam of earth receives nutrient vitality, we have here a rich image, made all the more complex by the poet’s assertion that the hangman’s lime is made of his own body. There could hardly be anything more appalling than to imagine one’s flesh used to hasten the disintegration of a hanged criminal in a lime pit. One is dumbfounded before such prospect. Yet there is the positive side in the expressed brotherhood: all flesh fuses together in the end and renews itself in the catabolic process which creates further life. (Maud, 2003: 235)

Más que nunca se aprecia en el poema el ciclo (que también se podría llamar contradicción—una más entre el abanico que se ha abierto) comprendido por la vida y la muerte, el cual afecta al mundo natural y al humano de manera simultánea.

Antes que la temática, lo que llama la atención de la cuarta estrofa es el cambio ligerísimo en la estructura. El primer verso consta de una oración simple, a diferencia de las oraciones compuestas de las secciones pasadas, lo que anula el encabalgamiento con el segundo verso. De tal manera que en los tres primeros versos de esta cuarta parte, encontramos no uno sino tres sujetos gramaticales (“lips”, “love” y “blood”). A pesar de que visualmente la apariencia de la estrofa sea muy similar a la que presentan las secciones previas, también se aprecia una variación en el contenido que desentona con el resto del poema. En lugar de mostrar otra faceta de la energía inicial, la estrofa comienza con una fuerza de distinta índole y que había permanecido implícita hasta ahora: el tiempo, sin el cual el ciclo vida-muerte no puede llevarse a cabo. En el inicio de la estrofa, de inmediato nos encontramos con el efecto destructivo del tiempo, que, por medio del correr de los años, succiona la vida como una

sanguijuela: "The lips of time leech to the fountain head". Nuevamente, el líquido vital recibe un tratamiento particular, conectando la cuarta sección con la segunda y la tercera. Los dos siguientes versos ("Love drips and gathers, but the fallen blood / Shall calm her sores") se encuentran colmados de significado. Para empezar, el poema crea una relación sorpresiva e inesperada de palabras, las cuales podrían sustituirse sin alterar el sentido de la oración; es decir, "love" y "blood" pueden intercambiarse libremente debido a que ambas se refieren a la sangre. En ese sentido, sería más común encontrar "blood", asociada de forma directa con los verbos "to drip" y "to gather", al inicio de la oración. Por su parte, la palabra "love" relacionada con el verbo "to fall" recuerda la frase "to fall in love"³⁵, cuyo efecto puede calmar cualquier herida. Pero apeándonos estrictamente al orden original de las palabras, en estos dos versos vuelve a resumirse la dualidad nacimiento-muerte. "Fallen blood' is that of death and birth. When the latter, it will calm mother's sores" (Tindall, 1996: 41). En la conclusión de la estrofa encontramos el elemento sublime que ha estado presente a lo largo de todo el poema: "And I am dumb to tell the weather's wind / How time has ticked a heaven around the stars". En primer lugar, "weather's wind" sugiere la presencia del tiempo en su faceta cambiante, aquella que se manifiesta mediante el clima. En segundo lugar, "heaven" es el epítome de la eternidad. "Time, usually considered destructive (ticking like a time bomb perhaps), here in the end gives us the security of a heaven around the stars, in mutability's despite" (Maud, 2003: 236). Tanto "heaven" como "stars" representan un concepto clave en la teoría de Burke: el infinito, donde el

³⁵ A pesar de que es notable la diferencia entre las funciones (el infinitivo *to fall* ilustra una acción, mientras que el participio *fallen* expresa una característica), desde una perspectiva sonora, la semejanza entre *fall in love* y *fallen love* resulta considerablemente llamativa.

primero apela al aspecto temporal y las últimas al espacial. “Infinity has a tendency to fill the mind with that sort of delightful horror, which is the most genuine effect and truest test of the sublime. There are scarce any things which can become the objects of our senses, that are really and in their own nature infinite” (Burke, 1968: 73). Ambos, el paraíso y el universo, son dos de las pocas cosas verdaderamente infinitas, por lo que no resulta sorprendente que la voz poética se asombre y se quede muda ante la visión de dichos fenómenos. “Sublime objects create particular problems for the sensations—by presenting themselves as too powerful or too vast or too obscure or too much a deprivation for the senses to process them comfortably” (Ferguson, 1992: 8).

Inclusive considerando todas las variaciones de las estrofas anteriores, la cuarta se muestra aún más diferente al resto del poema; sin embargo, la *coda* final (“And I am dumb to tell the lover’s tomb / How at my sheet goes the same crooked worm”) logra integrarla al todo, ya que ésta condensa en tan sólo dos líneas casi todos los temas tratados en “The Force...”.

That of love-death is echoed in “lover’s tomb.” Tomb as in *Romeo and Juliet*, remains love’s tomb; but every tomb in Thomas is also womb, where dead men hang by living cords, and the end of love. The last line, packed with meanings, brings the senses of the poem together. If the “crooked worm” in Blake’s “crooked rose” is a coffin-worm, confirming the idea of death, then the “sheet” is a winding sheet or a “shroud,” like the sail in stanza three. If this worm is phallic, the sheet becomes a bedsheet. If this worm is the poet’s finger, telling us dumbly as it writes, the sheet is a sheet of paper. Worm and rose, united by crookedness, are opposites, the one masculine, the other feminine. Yet rose is a traditional image of Christ, as worm, a traditional image of Satan. (Tindall, 1996: 41)

Aunque el poema concluya, la *coda* continúa con el proceso natural de muerte y renacimiento, algo que sucede dentro del ser humano y en el mundo exterior.

Hasta ahora hemos visto tres grandes temas presentes en “The Force...”: la semejanza con el jardín inglés, sobre todo si nos enfocamos en el camino que toma para imitar el orden de la naturaleza; la sublimidad, provocada por el enfrentamiento con el mundo natural; y el vínculo entre micro y macrocosmos, que se ilustra mediante la equiparación de los ciclos en ambos universos. Pero su existencia dentro del poema no es lo único que estos temas tienen en común, además, guardan una relación basada en el lenguaje.

Hacia mediados del siglo XVIII y gracias a la publicación de *A Philosophical Inquiry into the Origin of Our Ideas of The Sublime and Beautiful*, el jardín inglés también se empapó de la estética sublime que plagaba al resto de las manifestaciones artísticas. Los terratenientes deseaban que sus jardines tuvieran objetos y construcciones capaces de generar una experiencia sublime a quien se encontrara dentro de ellos. Puesto que no era fácil que la propiedad fuera lo suficientemente grande como para incluir montañas elevadas, precipicios sin fondo o cascadas que causaran estruendos con la caída del agua, los jardineros debían ingeniárselas para reproducir un poco de esta naturaleza violenta y agresiva. Para tal motivo, la fabricación artificial de cuevas, grutas, ruinas góticas y puentes rústicos se convirtió en una práctica común; dichas edificaciones recibieron el nombre de “follies”³⁶. Debido a que poco a poco el paisaje inglés fue adquiriendo las características de una pintura, por el acomodo de los elementos, esta costumbre dio pie a la aparición de un nuevo movimiento artístico: el pintoresco (“picturesque”), cuya naturaleza se encontraba a

³⁶ Algunos de los ejemplos más llamativos de reproducciones de elementos sublimes se encuentran en Stow Gardens en Buckinghamshire.

medio camino entre lo bello y lo sublime, y como máximo exponente tenía a William Gilpin. Por supuesto, el pintoresco encontró un nicho muy productivo en la pintura del siglo XVIII, lo que le valió el menosprecio de varios autores (recordemos la reticencia de Burke para con la pintura como fuente de sensaciones sublimes). Considerando lo anterior, es posible que en “The Force...” haya algo del espíritu falsificador que poseían los jardines ingleses; sin embargo, logra trascender esta etapa gracias a que en lugar de ladrillos y cemento, el poema se construye con palabras, un transmisor más efectivo de sublimidad. Por esta razón, en “The Force...” se advierte, a diferencia de lo que podemos encontrar en la plástica pintoresca, una naturaleza que tiene un impacto mayor sobre las pasiones humanas:

Thomas's short poem [...] is dynamic, fast, teeming, rushing and swirling in movement, and filled with images of rushing, swirling, streaming, pressing, and propulsion, explosion, sap rise, growth, water flow, wind, erection, tumescence, chemical cycle—and also breakdown, execution, decay, dissolution, detumescence. (Hardy, 2000: 134)

Una vez que hemos reconocido su existencia dentro del poema, es necesario preguntarse qué papel desempeña lo sublime en la relación que mantienen el micro y el macrocosmos. Es verdad que ambos mundos están ligados por procesos análogos, pero se requiere de un lenguaje propio para establecer un lazo verdaderamente íntimo. Esto va de la mano con el apego de Thomas por el lenguaje, mencionado en el capítulo anterior; sólo que en esta ocasión, más que ponderar las palabras por sí solas, se le da importancia a su función comunicativa. Pero, como era de esperarse en “The Force...”, el accionar de las palabras es oximorónico, puesto que cuando éstas faltan, se establece la comunicación entre el ser humano y la naturaleza: “There is also an ambiguity in the statement about dumbness, which can be read as saying that

dumbness is an appropriate way of communicating with the nonhuman nature which can't speak our language" (Hardy, 2000: 110). En este caso, aunque suene contradictorio, el mutismo (visto desde la perspectiva del lenguaje humano) de la voz poética abre el canal para el diálogo. Por otra parte, lo que Barbara Hardy no considera es el hecho de que la esterilidad de palabras no es deliberada en el hombre (quien se presenta como un ente capaz de cambiar de registro con relativa libertad), sino que es provocada por la naturaleza que actúa sobre las pasiones humanas. La fuerza, los ríos, las rocas, las montañas, los remolinos, el paraíso y el universo asombran con su esencia sublime a la voz poética, paralizando sus sentidos y bloqueando su lenguaje humano, para que así pueda establecerse la comunicación entre el reino humano y el natural, el micro y el macrocosmos.

Como se ha mostrado a lo largo de este análisis, "The Force..." es un texto en extremo condensado, donde el mundo natural (reproducido por medio de la imitación de sus estructuras y mecanismos intrínsecos) interactúa ampliamente, valiéndose de sus características sublimes, con la voz poética. El resultado de dicha interacción es el asombro, el cual "is the effect of the sublime in its highest degree" (Burke, 1968: 57). Sin embargo, la mera comunicación no basta para Thomas, quien enfoca su poesía hacia la creación de una metáfora de mayor alcance: una simbiosis completa, como lo explica en una carta a Pamela Hansford Johnson:

Though you talk all through of the relationship of yourself to other things, there is no relationship at all between the things you example [sic]. If you are one with the swallow and one with the rose, then the rose is one with the swallow. Link together these things you speak of; show, in your words & images, how *your* flesh covers the tree & the tree's flesh covers you. (*Collected Letters*, 1985: 79)

III.

Hear the voice of the Bard!
Who Present, Past, & Future, sees;
Whose ears have heard
The Holy Word
That walk'd among the ancient trees.

Calling the lapsed Soul,
And weeping in the evening dew;
That might control
The starry pole,
And fallen, fallen light renew!

William Blake, *Songs of Experience*

Si bien el capítulo anterior versó sobre el vínculo que se construye entre el mundo natural y el humano, trazando una correlación de los procesos de la naturaleza con los del hombre, siempre se hizo notoria la presencia de una separación (por diminuta que haya sido) entre ambos estadios. Esto se debe a que la postura que asume la voz poética en “The Force that Through the Green Fuse Drives the Flower” es diferente a la que encontramos en un poema como “Especially when the October Wind”. Mientras que la primera postura es más o menos pasiva ante la potencia abrumadora de la naturaleza (al grado de que el asombro paraliza al ser), la segunda postura de la voz poética desvanece dicha división; en gran medida gracias a que posee proporciones que bien podrían calificarse como míticas, ya que es precisamente en “Especially when the October Wind” donde encontramos al bardo galés en plenos poderes³⁷. A pesar de que el crecimiento poético de Dylan Thomas siguiera en sus primeras etapas para

³⁷ Respecto a las posturas o máscaras que utilizaba Thomas en sus poemas, Tindall dice lo siguiente: “Thomas had many masks, each of which, hiding little, revealed a side of his many-sided personality and improved its appropriate voice. Neither socialist nor naughty boy in this great poem [“Especially when the October Wind”], he has his mask of druid on—of druid bard, casting spells on ‘the loud hill of Wales’” (Tindall, 1996: 51-2).

cuando escribió este poema en octubre de 1934, no resultó una novedad que el galés dotara a la figura del poeta de un halo de divinidad y capacidad creadora³⁸. Sin embargo, en el caso de “Especially...” es más que llamativa la manera en que estas virtudes actúan sobre todos los niveles del poema; es decir, sin limitarse únicamente a impregnar la forma y el contenido, la presencia del bardo se conecta con ámbitos que sobrepasan las fronteras de la composición poética. En primer lugar, esta conexión sucede con un contexto específico que se vuelve evidente a lo largo del poema: Gales (apelando no sólo al sentido geográfico, sino también al histórico y artístico). En segundo lugar, ligado al punto anterior, se encuentra una conexión con el lenguaje nativo de la región. Es verdad que parecería obvio hacer una afirmación de este estilo, sobre todo por lo mencionado en los dos primeros capítulos y considerando los rasgos característicos de Dylan Thomas como artista, pero más que el “qué”, lo que exige atención especial es el “cómo”. Para comprender el impacto de estas dos conexiones sobre la experiencia estética que “Especially...” produce en el lector, vale la pena ponerlo sobre la mesa junto con la teoría de lo sublime y observar el resultado que arroja la interacción.

En cuanto al contexto, mucho se ha escrito sobre la vida de Thomas; gran parte de ello no adolece de una considerable carga ficticia y legendaria. La responsabilidad de esto es compartida, no puede ser únicamente achacada a las circunstancias de la época, pues el mismo Thomas también contribuyó (muy probablemente de manera

³⁸ De acuerdo con la cronología de los poemas de Dylan Thomas, “Especially...” ocupa el lugar noventa y uno en el orden, el cual inicia en noviembre de 1930 con el primer poema del *Buffalo Notebook*, “I Know this Vicious Minute’s Hour”, y termina en el verano de 1951 con “Poem on His Birthday”. Es importante señalar que en este conteo se deja afuera a los poemas incompletos y aquellos escritos durante la infancia del poeta.

premeditada) en la conformación y permanencia de su propio mito personal. Se dice que Thomas fue uno de aquellos pocos en la historia de la literatura que vivió y murió como lo hace un verdadero poeta (por supuesto, utilizando el sentido romántico del término³⁹). Dicha declaración automáticamente barniza su biografía con un brillo especial, razón por la cual sirve de constante referencia en el estudio de su obra.

Como lo advierte Tindall en su análisis de “Especially...”: “The theme of this poem (as many of his poems) is poetry and the writing of a poem” (Tindall, 1996: 52). Tomando en cuenta esto como punto de partida, podemos decir que el poema inicia estableciendo la situación particular en la que el poeta comienza a escribir: en octubre, con frío y ante las inclemencias del tiempo: “Especially when the October wind / With frosty fingers punishes my hair”. En el primer capítulo se hizo énfasis en la importancia de las estaciones del año en la obra de Thomas, cuya época predilecta, sin lugar a dudas (por lo menos en términos creativos), es el otoño⁴⁰. Para un artista notoriamente

³⁹ Cuando se habla del poeta durante el romanticismo, no es posible desligarlo de la figura del héroe romántico. De entre todos los poetas del siglo XIX, Lord Byron es el ejemplo más claro en el mundo literario y más comúnmente relacionado con Dylan Thomas en lo que a su biografía se refiere. Byron no sólo escribió sobre el héroe romántico, sino que también llevó una vida de acuerdo con sus características, las cuales incluyen una profunda rebeldía, arrogancia, un sentimiento de encontrarse aislado de la estructura social (que en ocasiones puede transformarse en misantropía) y una inteligencia y sensibilidad destacadas. Esto podemos encontrarlo en “Lara” (1814), donde se retrata el arquetipo del héroe romántico:

There was in him a vital scorn of all:
As if the worst had fallen which could befall,
He stood a stranger in this breathing world,
An erring spirit from another hurled;
A thing of dark imaginings, that shaped
By choice the perils he by chance escaped;
But 'scaped in vain, for in their memory yet
His mind would half exult and half regret. (“Lara”, 313-320)

⁴⁰ Esta estadística es producto de una revisión personal de la cronología de los poemas de Dylan Thomas, contenida en *The Poems of Dylan Thomas* (2003), editado por Daniel Jones. El poeta galés

sensible al mundo exterior, es de esperarse que el clima de octubre y sus meteoros (con la caída de la temperatura y la transformación dramática de la vegetación) jueguen un papel crucial al momento de escribir. Pero más allá de ser otro mes cualquiera en el calendario, octubre tiene un significado especial para el poeta: el día veintisiete, la fecha de su cumpleaños, resultó ser una fuente considerable de inspiración, como puede constatarse en “Twenty-four Years”, “Poem in October” y “Poem on His Birthday”. Si al interés de Thomas por el otoño y por el día de su nacimiento se le agrega la fascinación por el paisaje rural, podemos encontrar el origen de estos tres elementos: Gales.

Thomas siempre mantuvo una relación de amor/odio con Swansea, su ciudad natal, que para 1914 se había transformado en una de las regiones más industrializadas de la nación⁴¹. En respuesta a esto, gran parte de la obra del poeta gira

escribió la mayoría de sus poemas durante la primavera y el otoño; sin embargo, es evidente la tendencia de Thomas por las estaciones del año con temperaturas bajas. Esto se debe a que gran parte de sus poemas están poblados de un frío recurrente que, como se ha dicho, provoca decadencia y esterilidad. Inclusive en un poema como “I See the Boys of Summer”, que en primera instancia parecería dedicado a la estación más cálida del año, se ve afectado por la presencia del invierno.

I see the boys of summer in their ruin
Lay the gold tithings barren,
Setting no store by harvest, freeze the soils;
There in their heat the winter floods
Of frozen loves they fetch their girls,
And drown the cargoed apples in their tides. (“I See the Boys of Summer”)

⁴¹ Es posible ver este sentimiento en una grabación titulada *Quite Early One Morning* para la radio de la B. B. C. en 1944, donde Thomas dice:

I was born in a large Welsh industrial town at the beginning of the Great War; an ugly, lovely town (or so it was, and is, to me), crawling, sprawling, slummed, unplanned, jerry-villa'd, and smug-suburbed by the side of a long and splendid-curving shore where truant boys and sandfield boys and anonymous men, in the tatters and hangovers of a hundred charity suits, beachcombed, idled, and paddled, watch the dock-bound boats, threw stones into the sea for the barking, outcast dogs,

(no sin un dejo de nostalgia) en torno al ambiente rural en el que crecieron sus padres y abuelos.

Rustic and sea-beset Wales saturated Thomas's imagination and eventually provided a symbolic resolution for the complexities that were slowly denying him life. It is from the country that he derived the pastoral archetypes of season, country things, and the malignant and benign figures of the green world. (Moynihan, 1968: 13)

Los primeros dos versos de "Especially...", además de plantear el escenario físico en el que el bardo comienza a urdir su magia, poseen el eco de una forma de vida anterior a la del poeta, cuya antigüedad no se limita a un par de generaciones, y que logra transmitirse a través de su poesía. "Though not himself a true countryman, Dylan Thomas was steeped in memories, both personal and atavistic, of the life that lay behind his parents' lives" (Fitzgibbon, 1965: 1).

Después del espacio, el poema continúa con una descripción del estado anímico de la voz poética ante su situación cultural. "Caught by the crabbing sun I walk on fire / And cast a shadow crab upon the land". Hay en la imagen del cangrejo dos posibilidades de interpretación que, en lugar de ser opuestas, se complementan. Por un lado, si consideramos que el bardo asume la forma del cangrejo, la concha sugiere un enclaustramiento (adelantando el inicio de la segunda estrofa) y una sensación de torpeza, exacerbada por la acción del sol que, como una maquinaria pesada con garras ("crabbing"), atrapa al poeta. El cangrejo de sombra que se proyecta sobre la tierra se refiere al poema en sí, puesto que se desprende del bardo mismo y, además, "a crab is as articulated as a poem" (Tindall, 1996: 52). Es decir, la imagen del cangrejo condensa

and, on Saturday summer afternoons, listened to the militant music of salvation and hellfire preached from a soap-box.

This town was my world. (Maud, 1991: 9)

tanto la dificultad de movimiento y encierro, como agilidad y apertura. Esta doble significación puede extrapolarse al contexto cultural de Gales, que, aunque a simple vista se antoje similar, difiere en gran medida de la situación irlandesa. Ambas naciones poseían una importante cultura celta antes de la entrada de los ingleses; sin embargo, mientras que en Irlanda la intrusión inglesa fue violenta e impositiva, sobre todo durante los siglos XVI, XVII y principios del XVIII, en Gales se dio un fenómeno totalmente distinto:

In Ireland, certainly after the Famine and probably before it, people of the class of Dylan's grandparents would most likely have regarded their social superiors as the representatives of an enemy occupying power. In Wales neither condition prevailed. There was, for all intents and purposes, no aristocracy in Wales. And this was not because Wales had been conquered by the English and its aristocracy wiped out but because the Welsh had in some measure conquered England and their old aristocracy, the Herberts, the Cecils and above all the Tudors, had moved eastwards, into lush pastures. (Fitzgibbon, 1965: 4)

Debido a que la situación anglo-galesa de principios de siglo XX no se encontraba en un estado de crisis, algunas familias decidieron dar a sus hijos una educación con características inglesas. Éste fue el caso de los Thomas, donde los padres, quienes hablaban galés, criaron a sus hijos de manera que su lengua materna fuera únicamente la inglesa. Sin embargo, el contacto con la cultura nativa era inevitable, tanto en el ámbito privado (la casa) como en el público (la escuela y la iglesia). Considerando lo anterior, el concepto del cangrejo, a la vez articulado y a la vez torpe, cobra relevancia. A pesar de que el inglés fuera la lengua materna de Thomas, es un hecho que en muchas ocasiones esta lengua no se adaptaba precisamente a las necesidades de su poesía, por lo que luchaba para encontrar la

palabra precisa⁴². En cuanto a la idiosincrasia y el ámbito cultural, el caso de Thomas es muy parecido al de Yeats: “Both poets are Celtic in their basic attitudes to poetry. That is, they have no dealings with English understatement or English casualness” (Davies, 1972: 8). A su vez, la cultura galesa jugó un papel similar en la vida de Thomas, ya que su mentalidad, su concepción de la poesía y su imagen del poeta provienen de su tierra natal: “It was his Welsh environment which offered a background of thought and culture fostering belief in the more primitive, mystical, and romantic conception of the poet” (Cox, 1987: 29). Las características que hicieron única a la poesía de Thomas, y que en gran medida le valieron la fama que tuvo, son consecuencia del contexto galés⁴³. Sin embargo, el poeta originario de Swansea distaba mucho de ser un miembro modelo de la nación: “One thing Thomas was not, of course, was a ‘professional Welshman.’ He was not a nationalist, he did not know Welsh, he did not consciously try to adopt Welsh forms” (Moynihan, 1968: 13). Desde este punto de vista, y considerando que una obra de arte no puede desligarse del contexto cultural en el que fue creada, la figura del cangrejo que aparece en

⁴² En este punto merece la pena mencionar otra acepción de la palabra “crab”, puesto que el adjetivo “crabbed” (así como lo que le sucede al bardo en este verso) también se usa para describir algo oscuro, difícil o intrincado y en algunas ocasiones se utiliza para definir a un autor: “crabbed author”. Esto llama la atención debido a que siempre se ha calificado a Thomas como un autor difícil de leer.

⁴³ Fitzgibbon aclara este punto en su libro *The Life of Dylan Thomas*:

To give but one well-known example, Matthew Arnold, in his *Study of Celtic Literature*, has noted a passage from the *Mabinogion*, that great collection of Welsh tales: “And they saw a tall tree by the side of the river, one half which was in flames from the root to the top, and the other half was green and in full leaf.” No Englishman, as Arnold recognized, could naturally have written that, could have constructed such a pattern of imagery, or would indeed have wished to do so. Dylan, on the other hand, could and did write in this way. (Fitzgibbon, 1965: 2)

“Especially...” representa una condensación del ambiente que formó al bardo y que determina en gran medida las características de su arte.

Por encima del linaje o las influencias, lo más importante para el artista es el momento específico de la creación. En los versos anteriores, el poema estableció el horizonte temporal y ciertos rasgos personales de la voz poética; en el quinto verso se definen las condiciones espaciales: “By the sea’s side, hearing the noise of birds”. El bardo se encuentra en la costa, muy probablemente en la playa, un escenario prolífico en cuanto a creaciones artísticas se refiere. Un ejemplo de esto es el tercer episodio de *Ulysses*, “Aeolus”, en donde el lector puede apreciar cómo trabaja la mente de Stephen Dedalus mientras camina por la playa de Sandymount:

Stephen closed his eyes to hear his boots crush crackling wrack and shells. You are walking through it howsomever. I am, a stride at a time. A very short space of time through very short times of space. Five, six: the *nacheinander*. Exactly: and that is the ineluctable modality of the audible. Open your eyes. No. Jesus! If I fell over a cliff that beetles o’er his base, fell through the *nebeneinander* ineluctably! I am getting on nicely in the dark. My ash sword hangs at my side. Tap with it: they do. My two feet in his boots are at the ends of his legs, *nebeneinander*. Sounds solid: made by the mallet of *Los Demiurgos*. Am I walking into eternity along Sandymount strand? Crush, crack, crick, crick. Wild sea money. Dominie Deasy kens them a’.

Won’t you come to Sandymount,
Madeline the mare?

Rhythm begins, you see. I hear. Acatalectic tetrameter of iambs marching. No, agallop: *deline the mare*. (Joyce, 1960: 42-3)

Entre otras disertaciones, Joyce desgrana el proceso creativo de su personaje, haciendo evidente la recolección de imágenes y el descubrimiento de ritmos y sonidos, que desembocarán finalmente en una nueva composición.

His lips lipped and mouthed fleshless lips of air: mouth to her moomb. Oomb, allwombing tomb. His mouth moulded issuing

breath, unspeached: ooooohah: roar of cataractic planets, globed, blazing, roaring wayawayawayawayaway. Paper. The banknotes, blast them. Old Deasy's letter. Here. Thanking you for the hospitality tear the blank end off. Turning his back to the sun he bent over far to a table of rock and scribbled words. (Joyce, 1960: 53)

Se puede trazar una correspondencia entre Stephen Dedalus y la voz poética de “Especially...” gracias al carácter bárdico de ambas figuras: el personaje de Joyce se considera a sí mismo el dios de la creación⁴⁴ y la voz poética de Thomas demuestra esta actitud creando el mundo a su alrededor. Aunque un cotejo entre James Joyce y Dylan Thomas resulte terriblemente tentador, este análisis no está encaminado hacia dicha dirección; sin embargo, debido a que uno de los intereses de este tercer capítulo radica en estudiar el vínculo entre Gales y la figura del bardo en “Especially...”, la relación con Joyce puede arrojar un poco de luz en ese sentido: “Like Joyce, the young Thomas longed to be an exile. He complained of the ugliness, dirtiness, and narrowness of Wales and its people [...] But Thomas got only to London, whence it was easy enough to return to his Dublin, Wales” (Moynihan, 1968: 14).

En el sexto verso nos enteramos de que las aves del verso anterior, cuyos sonidos llegan a los oídos de la voz poética, son cuervos: “Hearing the raven cough in winter sticks”. En este punto se introduce el elemento sublime del poema, puesto que el cuervo, comúnmente asociado con malos augurios—“Articulate Thomas listens now to ill-omened ravens coughing in bare trees” (Tindall, 1996: 52)—, será un recordatorio

⁴⁴ Esta posición se define en *A Portrait of the Artist as a Young Man*, que muestra el crecimiento de Stephen como ser humano y como artista, cuando decide rechazar la vida eclesiástica para convertirse en su propio creador y otorgarle su devoción al arte: “The artist, like the God of creation, remains within or behind or beyond or above his handiwork, invisible, refined out of existence, indifferent, paring his fingernails” (Joyce, 1975 : 221).

frecuente y anticipado de la muerte a lo largo de “Especially...”. Entre los animales presentes en el imaginario del poeta galés, el cuervo aparece con más frecuencia. La mayoría de las veces en forma de símbolo, cuyos distintos significados tienden a relacionarse con la muerte. En “The Ploughman’s Gone”, esta ave es una suerte de guía para los muertos en su camino al inframundo: “You shall go as the others have gone, / Lay your head on a hard bed of stone, / And have the raven for companion”. Algo similar sucede en “All all and all the dry worlds lever”, donde “the raven fulfills its function of anticipator of the Otherworld” (Rodríguez, 2003: 82): “Know now the flesh’s lock and vice, / And the cage for the scythe-eyed raven”. No hay manera más diáfana de referirse a la muerte metonímicamente que nombrando su guadaña; el hecho de que el cuervo tenga ojos de esta forma lo relaciona de inmediato con ella. Ahora, en estas dos apariciones del cuervo, la muerte no forzosamente adquiere un matiz funesto. Ya se ha mencionado en capítulos anteriores que en la poética de Thomas el fin de la vida generalmente promete un cambio de estado que poco se asocia con la idea de un castigo o de tragedia. ¿A qué se debe, pues, que la figura del cuervo en “Especially...” encarne a la muerte en su veta terrible, necesaria para transmitir la amenaza y el peligro que requiere lo sublime? No sólo se trata de un ave de mal agüero, el hecho de que tosa en lugar de graznar, añade un nivel más de significación: la enfermedad, la cual se extiende hacia el mundo natural y exagera el efecto del invierno sobre las ramas sin hojas. Pero en la tos no sólo existe el componente significativo, sino también el sonoro. En su tratado sobre lo sublime, Burke comenta acerca de los sonidos que producen los animales: “Such sounds as imitate the natural inarticulate voices of men, or any animals in pain or danger, are capable of conveying

great ideas; unless it be the well-known voice of some creature, on which we are used to look with contempt. The angry tones of wild beasts are equally capable of causing a great and awful sensation” (Burke, 1968: 84). Por supuesto, la tos de un cuervo es un sonido que no se escucha con frecuencia, lo que automáticamente lo separa de aquel grupo de voces conocidas que tienen poco efecto sobre las pasiones humanas. Inclusive, no sería descabellado decir que la tos de esta ave no se encuentra muy lejos de ser una expresión de dolor o miedo, si consideramos que el frío del invierno azota las ramas en las que el cuervo se posa. La muerte que representa el cuervo en “Especially...” es de distinta naturaleza a la que encontramos en otros poemas de Thomas, porque en este caso la muerte es fatídica; se vuelve una seguidora del bardo, quien no puede evitar temerle. En ese sentido, el mismo Thomas es similar a la voz poética, puesto que “the prescience of death imbedded itself deeply in the imagination of the young poet and never left him. Knowledge, enlightenment, pleasure, the passing of all superstitious and moral fear—none of these would overcome the dread of death” (Moynihan, 1968: 32). Recordemos que un factor fundamental para lo sublime es el miedo, el cual es una aprensión del dolor o de la muerte. De esta manera, ambos conceptos están relacionados, pero la muerte siempre genera una reacción más significativa que el dolor, puesto que cualquier dolor con la intensidad suficiente nos remite de inmediato a este “king of terrors”:

But as pain is stronger in its operation than pleasure, so death is in general a much more affecting idea than pain; because there are very few pains, however exquisite, which are not preferred to death: nay, what generally makes pain itself, if I may say so, more painful, is, that it is considered as an emissary of this king of terrors. (Burke, 1968: 39-40)

El invierno, la esterilidad, el dolor y la muerte se acercan irremediabilmente al bardo y lo único que queda por hacer es escribir: “My busy heart who shudders as she talks / Sheds the syllabic blood and drains her words”. La creación poética parece desbordarse del corazón del bardo (el cual tiembla de miedo), como si éste fuera incapaz de contener el torrente de palabras y fuera necesario vaciar unas cuantas al mundo. Imagen que recuerda a un individuo en trance o, lo que no dista mucho de ser lo mismo, un enfermo. “The poetry comes out of a sort of heart sickness, caught from a raven’s cough, or the chill in the air that the sun only intensifies into a fever. This poetry comes on him like fibrillation; every syllable is blood-bursting, and the end is exhaustion” (Maud, 2003: 87). El resultado de dicha expulsión es el cansancio, de la misma manera que una mujer queda agotada después de un parto. Este símil nos permite comprender el motivo por el cual Thomas se refiere al corazón del bardo como un órgano femenino⁴⁵, que en este caso cumple el mismo papel que el útero: albergar la creación durante sus primeras etapas y posteriormente “drenarla” para que se integre al mundo. Así, podemos ver que la poesía se genera como algo orgánico en el poeta (una génesis que no está desprovista de cierto sufrimiento), difuminando la separación que existente entre el mundo natural y el humano.

A lo largo del análisis de la primera estrofa han emergido términos como “dolor”, “miedo”, “enfermedad”, “encierro”, “muerte”, todos refiriéndose al momento de creación y experiencia artísticas. “Especially...”, desde su inicio, configura una atmósfera con

⁴⁵ No es la primera vez que la voz poética en la obra de Thomas es asexuada. En “Before I Knocked”, la criatura, todavía en el vientre materno, es al mismo tiempo masculina y femenina: “I who was shapeless as the water / That shaped the Jordan near my home / Was brother to Mnetha’s daughter / And sister to the fathering worm” (“Before I Knocked”).

rasgos aprensivos que remite al argumento del capítulo anterior acerca de un ambiente natural hostil, capaz de provocar una sensación sublime: “The ideas of *pain*, *sickness*, and *death*, fill the mind with strong emotions of horror” (Burke, 1968: 38). Sin embargo, en este poema la situación explora un matiz más profundo que involucra al ser humano y su arte.

La segunda estrofa puede dividirse en dos partes. La primera, que comprende los cuatro versos iniciales, es una descripción del escenario que rodea al poeta y su sentir hacia el mundo. En la segunda somos testigos del oficio del bardo, de la manifestación de sus poderes creadores. A partir de este momento y hasta la conclusión del poema, cada estrofa contiene los dos aspectos (progresivamente entrelazados en mayor medida) que rigen el desarrollo de “Especially...”: Gales y su lengua nativa.

El inicio de la estrofa (“Shut, too, in a tower of words”) puede resultar contradictorio con el final de la sección anterior, en la que se experimenta una sensación de apertura (sobre todo con el último verso) y no de encierro. Lo que sucede en este punto es una sustitución de posiciones; es decir, en la primera estrofa las palabras permanecían confinadas dentro del cuerpo del poeta; en la segunda, ese mismo lenguaje, una vez libre, es el que ahora enclaustra al bardo. Sin embargo, la presencia del adverbio “too” establece una simultaneidad. En ese sentido la condición lineal del desarrollo del poema queda en entredicho, por lo que quizás sea más acertado considerar las estrofas de “Especially...” como cuatro visiones diferentes de un mismo instante, en lugar de que cada sección sea una consecuencia o una continuación de la anterior; esto resultará más claro cuando lleguemos al último verso

del poema. Por lo pronto, lo que llama la atención es la imagen de la torre, la cual revela un aspecto importante de la personalidad del bardo: su soledad, que representa una de las características del héroe romántico.

Anteriormente se mencionó que Thomas, o por lo menos la manera en la que llevó su vida, es equiparado con el poeta romántico, así que no sorprende el hecho de que el bardo en “Especially...” sea una figura alejada de la sociedad, inclusive por iniciativa propia. La importancia de la soledad para los románticos tiene su origen en la teoría de lo sublime. En el libro *Solitude and the Sublime*, Frances Ferguson realiza una comparación entre los dos grandes teóricos de lo sublime, Burke y Kant, encontrando correspondencias y discrepancias en el tratado de cada filósofo: “They [Burke and Kant] both recognize categories of the beautiful and the sublime, and both link the beautiful with society and the sublime with individuals isolated either by the simple fact of their solitude or by an heroic distinction that sets them apart even as they participate in social enterprises” (Ferguson, 1992: 3). En esta cita podemos vislumbrar la actitud del héroe romántico, cuya concepción de sí mismo lo separa automáticamente de la sociedad, considerándose superior a ésta (recordemos el fragmento de “Lara” de Byron: “There was in him a vital scorn of all”). Encontramos que el elemento sublime permea no sólo el escenario, sino también al ser humano.

Desde su torre de palabras, una posición más bien psicológica que física, el poeta identifica a la lejanía individuos que no puede ver con claridad, puesto que sus formas se alteran gracias a la distancia. “I mark / On the horizon walking like the trees / The wordy shapes of women, and the rows / Of the star-gestured children in the park”. A lo lejos, los niños parecen estrellas de cinco picos en el parque, probablemente una

referencia a Cwmdonkin Park, el cual se encontraba muy cerca de la casa del joven Dylan Thomas y de donde el poeta recibía una importante cantidad de inspiración⁴⁶. En la descripción de las mujeres, la frase “walking like the trees” tiene por lo menos dos interpretaciones distintas. Por un lado puede leerse irónicamente, de manera que el significado que se da a entender, contrario a lo que se dice, es que la comitiva de mujeres permanece inmóvil, inferencia a la que se llega por el simple hecho de que los árboles no caminan. Considerando que la ironía se vale en gran medida del contexto en el que se articula, esta interpretación no se antoja tan aventurada, si tomamos en cuenta que, con una distancia suficiente y sin otro telón de fondo más que el horizonte, cualquier figura erguida bien puede pasar por un árbol o por una persona. Por otro lado, en un nivel literal, la oración sugiere que los árboles sí poseen un medio de locomoción y que las mujeres se desplazan de la misma forma. En ese sentido, la relación entre árbol y mujer se vuelve más estrecha y, por lo tanto, el adjetivo “wordy” también se aplica a los árboles. El vínculo entre las letras y los árboles ocupa un espacio fundamental en la literatura galesa medieval, por lo que en este punto es necesario hacer una breve incursión histórica.

⁴⁶ Uno de los poemas donde se hace una referencia directa a Cwmdonkin Park es “The Hunchback in the Park”, donde también encontramos grupos de niños jugando:

The hunchback in the park
A solitary mister
Propped between trees and water
From the opening of the garden lock
That let the trees and water enter
Until the Sunday somber bell at dark
Eating bread from a newspaper
Drinking water from the chained cup
That the children filled with gravel
In the fountain basin where I sailed my ship
Slept at night in a dog kennel
But nobody chained him up. (“The Hunchback in the Park”)

La tradición literaria galesa era transmitida en la Edad Media por dos clases de poetas: los bardos de corte y los cantores ambulantes. “The Welsh bards, or master-poets, like the Irish, had a professional tradition, embodied in a corpus of poems which, literally memorized and carefully weighed, they passed on to the pupils who came to study under them” (Graves, 1971: 18). Es importante aclarar que en la práctica de un poeta maestro no había lugar para la originalidad; las alteraciones que sufría la tradición poética no eran deliberadas, más bien se debían a que la transmisión de este conocimiento era principalmente oral. Por su parte, el ejercicio de la creación literaria o el desarrollo de un estilo propio ni siquiera ocupaban la mente de los poetas. Con la llegada del cristianismo ortodoxo, cuya instauración terminó hacia el siglo X, los bardos de corte adoptaron las leyes de la Iglesia, lo que los limitó aún más en cuanto al uso de ciertos epítetos, temas, alegorías y metáforas. De esta forma, la profesión se estancó dramáticamente, “the master-poets had become court-officials, their first obligation being to praise God, their second to praise the King or prince who had provided a Chair for them at his royal table”⁴⁷ (Graves, 1971: 18). Los cantores ambulantes no

⁴⁷ En su libro *The White Goddess*, Robert Graves cita una conferencia de T. Gwynn Jones en la Honourable Society of Cymmrodorion (1913-1914), donde se hace énfasis en el nivel de anquilosamiento de la práctica de los poetas maestros:

The few indications which may be gathered from the Works of the bards, down to the fall of the Welsh princes, imply that the system detailed in the Laws was preserved, but probable with progressive modification. The *Llyfr Coch Hergest* metrical Code shows a still further development, which in the fifteenth century resulted in the Carmarthen Eisteddfod.... The subject tradition recorded this Code, practically restricting the bards to the writing of eulogies and elegies, and excluding the narrative, is proved to have been observed by the Gogynfierdd [court-bards]. Their adherence to what they conceived to be historical truth was probably due to the early capture of their organization by ecclesiastics. They made no use of the traditional material contained in the popular Romances, and their knowledge of the names of mythical and quasi-historical characters was principally derived from the *Triads*.... Nature poetry and love poetry

pertenecían a una escuela oficial ni se instruían profesionalmente como los bardos de corte, tampoco se regían por un código que delimitara su práctica.

Very little is known about their diction or history, but since they were popularly credited with divinatory and prophetic gifts and the power of injurious satire it is likely that they were descended from the original Welsh master-poets who either refused or were refused court-patronage after the Cymric conquest of Wales [...] The non-Cymric minstrels went from village to village, or farm-house to farm-house, entertaining under the trees or in the chimney corner according to the season. It was they who kept alive an astonishingly ancient literary tradition, mainly in the form of popular tales which preserved fragments not only of pre-Cymric, but pre-Goidelic myth, some of which goes back as far as the Stone Age. (Graves, 1971: 20)

La diferencia entre las dos clases de poetas, tanto en la naturaleza de su poesía como en el medio de trabajo, era notoria: los bardos de corte carecían de la creatividad y variedad de la tradición de los cantores ambulantes, quienes, a su vez, no podían presentarse en la Corte y eran incapaces de emplear las técnicas poéticas más complejas usadas por los poetas maestros. La invasión de los normandos franceses en el siglo XIII abrió las puertas de las cortes para los cantores ambulantes, lo que contribuyó a que influenciaran literariamente a los sectores nobles de la sociedad. Cuando surgió la *Kywydd* (una forma poética nueva que unía a la poesía de los bardos

are only incidental in their works, and they show practically no development during the period... references to nature in the poems of the court-bards are brief and casual, and mostly limited to its more rugged aspects—the conflict of sea and strand, the violence of winter storms, the burning of spring growths on the mountains. The characters of their heroes are only indicated in epithets; no incident is completely described; battles are dismissed in a line or two at most. Their theory of poetry, particularly in the eulogy, seems to have been that it should consist of epithets and allusions, resuming the bare facts of history, presumable known to their hearers. They never tell a story; they rarely even give anything approaching a coherent description of a single episode. Such, indeed, has been the character of most Welsh verse, outside popular ballads, practically down to the present day. (Graves, 1971: 19)

de corte con la de los cantores ambulantes) en el siglo XV, las dos escuelas poéticas se convirtieron en una sola.

Si bien este análisis no tiene como objetivo profundizar en la literatura galesa medieval, una rápida referencia ayudará a aclarar la asociación entre los árboles y las palabras presente en la cultura antigua de Gales y que resuena en “Especially...”. Para empezar, la palabra galesa utilizada por los celtas para referirse al poeta (no en el papel de artista, sino en el de sacerdote y juez) es *derwydd* (a partir de la cual surgió el término druida), que quiere decir vidente del roble. En segundo lugar, el Reverendo Edward Davis, un erudito galés del siglo XIX, “noted that in all Celtic languages *trees* means *letters*; that the Druidic colleges were founded in Woods or groves; that a great part of the Druidic mysteries was concerned with twigs of different sorts” (Graves, 1971: 38). En tercer lugar encontramos un largo poema titulado *Cád Goddeu* o “La batalla de los árboles”, incluido en los cincuenta y ocho poemas que comprenden uno de los manuscritos más importantes que reúne la poesía de los cantores ambulantes galeses: el *Llyfr Taliesin* (*Libro de Taliesin*), del siglo XIV. “La batalla de los árboles” versa sobre cómo Gwydion, un druida, encanta a los árboles para que se unan a su ejército. Es importante referirnos a este poema puesto que en él, así como en “Especially...”, los árboles poseen animación; además de que hace evidente el vínculo entre éstos y la literatura. Robert Graves interpreta un fragmento de “La batalla de los árboles” que resulta particularmente revelador:

The following lines seem to form an introduction to his account of the battle:

The tops of the beech-tree (lines 136-137)
Have sprouted of late
Are changed and renewed

From their withered state.

When the beech prospers, (lines 103,52,138,58)
Though spells and litanies
The oak-tops entangle,
There is hope for trees.

This means, if anything, that there had been a recent revival of letters in Wales. "Beech" is a common synonym for "literature". The English word "book", for example, comes from a Gothic word meaning letters and, like the German *buchstabe*, is etymologically connected with the word "beech"—the reason being that writing tablets were made of beech. (Graves, 1971: 38)

Vemos que el poema de Thomas se conecta con la cultura galesa cada vez de manera más acentuada, unión que alcanza un clímax en los últimos cuatro versos de la segunda estrofa y que se mantiene hasta el final de "Especially...".

Como oración, "Some let me make you of the vowelled beeches" ciertamente representa una dificultad a nivel sintáctico. En una lengua que no se caracteriza por su flexibilidad en cuanto al orden de las palabras se refiere (la naturaleza del inglés, todo hay que decirlo, es más bien rígida en ese aspecto), el significado del quinto verso del poema no deja de intrigar y, en la mayoría de las ocasiones, eludir al ojo crítico que intenta estudiarlo. Numerosas han sido las aproximaciones de la academia, incluyendo las de William Tindall y Ralph Maud⁴⁸. El primero echa mano de una carta esperada: la posible correspondencia entre la sintaxis del verso y la sintaxis de la lengua galesa, un recurso que debe tomarse con pinzas si consideramos el hecho de que Dylan Thomas,

⁴⁸ Cuando analiza esta sección de "Especially..." Tindall dice: "Hardly English, the order of these words, possibly Welsh, suggest druid speaking" (Tindall, 1996: 53). Por su parte, Maud va más allá e intenta reordenar la sintaxis del verso:

'Some let me make you of' is a strange construction. Even if you turn it around say, 'Let me make you of ...', it still is not quite right. We have to add a word: 'Some *poetry* let me make you of the vowelled beeches.' Words are made of the thing. 'Of the vowelled beeches let me make you some poetry'. (Maud, 2003: 88)

como ya se ha mencionado, desconocía el galés y tampoco tenía muchas intenciones de adoptar sus formas. El segundo se toma más libertades y, acorde con su método de análisis, reescribe el verso en su búsqueda de sentido, algo que el verso no necesariamente está pidiendo. Sin embargo, ambos críticos aportan ideas importantes. Tindall hace evidentes los ecos de una dicción druídica en las palabras del poema y Maud pone nuevamente sobre la mesa el tema de la creación y la poesía en el mundo natural. La mezcla de estos elementos y la presencia de árboles “vocalizados” (“Some of the oaken voices, from the roots / Of many a thorny shire tell you notes”) nuevamente nos remite a la sociedad que mantienen árboles y palabras en el folclor druídico. Además de que las hayas (“beeches”) jueguen un papel crucial como las portadoras del lenguaje en la cultura celta, el roble (“oak”) y el espino (al que se refiere indirectamente describiendo como espinosos a los condados: “thorny shire”), aparecen en el Alfabeto de Árboles que Robert Graves expone en *The White Goddess*.

Denominado por Graves como “a genuine relic of druidism orally transmitted down the centuries” (Graves, 1971: 165), el Alfabeto de Árboles consta de cinco vocales y trece consonantes que llevan los nombres de árboles y arbustos. El roble (*duir*) y el espino (*uath*) representan las letras D y H, correspondientemente. Pero “Especially...” no se detiene en este punto y no sólo le da a los vegetales la posibilidad del lenguaje, sino también lo hace con el agua: “Some let me make you of the water’s speeches”. Tomando en cuenta la interpretación de Maud de que la palabra que falta en el verso es “poetry”, vemos que el bardo crea su poesía a partir del lenguaje de la naturaleza y su experiencia. Relacionado con esto, podemos decir que “Especially...” es una prueba más de que Dylan Thomas era incapaz de disociar una palabra del

objeto al que nombra⁴⁹. Una condición que resulta de vital importancia para borrar aún más la división entre el ser humano y el mundo natural.

‘When I experience anything,’ Thomas told Alistair Reid (Tedlock, p. 54), ‘I experience it as a thing and a word at the same time, both equally amazing.’ So in this poem we get, to our amazement, the ‘wordy’ shapes of woman (line 13) and the ‘vowelled’ beeches, the water’s ‘speeches’ (line 16), and the ‘dark-vowelled’ birds (last line). Thomas is repeating over and over the word/thing linkage in order to establish it as the essential nature of the universe. (Maud, 2003: 87-8)

A lo largo de las dos primeras estrofas del poema hemos visto que la presencia del druida se subraya cada vez más. En la tercera sección del poema, “el vidente del roble” se comunica de manera directa con el mundo que lo rodea; en este caso la acción más importante que desempeña el poeta es escuchar aquello que la naturaleza le transmite. Esto se vuelve evidente debido a la aparición constante del verbo “to tell” asociado a elementos naturales y no a personas. De esta manera, el bardo establece un diálogo con la naturaleza, cuyo mensaje principal, como ya veremos, es el paso del tiempo.

Además de oír las palabras de los árboles y los discursos del agua, el poeta recibe, quizás muy a su pesar, otro tipo de señales. Mientras que en la estrofa pasada la intención del bardo es crear su magia a partir de lo que puede ofrecerle el mundo natural (circunstancias que exigen una búsqueda deliberada) en la tercera estrofa pareciera que la información llega a los oídos del poeta, le guste o no. Probablemente esto se deba al contenido del mensaje, el cual se antoja inevitable: la llegada de la

⁴⁹ Entre otros críticos, Barbara Hardy hace hincapié en este detalle precisamente cuando habla de este poema: “‘Especially when the October Wind’ [...] shows simply and clearly that the poet is experiencing things as words and things at the same time” (Hardy, 2000: 103).

muerte. Algo que no debe perderse de vista es que las cuatro estrofas de “Especially...” describen el mismo instante desde distintas perspectivas, por lo que es necesario pensar que mientras el poeta intenta escuchar los mensajes que le interesan para crear su poesía, no puede evitar escuchar los augurios de la muerte; esta simultaneidad se aprecia hacia el final de la tercera estrofa y en todo el desarrollo de la cuarta.

Al inicio de la estrofa encontramos que el tiempo, así como los árboles, también emite palabras: “Behind a pot of ferns the wagging clock / Tells me the hour’s word”. Las matas de helechos son una vista común en el paisaje campestre de Gales que Thomas suele describir en su poesía, y al mismo tiempo es una conexión con su niñez, no sólo porque “it is known that there was a pot of ferns in the window of the Thomas house” (Maud, 2003: 88), sino también porque los helechos motivaron uno de los poemas más importantes del poeta galés: “Fern Hill”, el cual, de acuerdo con Barbara Hardy, “is about his green age”⁵⁰ (Hardy, 2000: 134). El reloj de péndulo detrás de ese soto de helechos es el recordatorio de que después de la juventud siempre viene la vejez, y de que una vez perdido el verde de la vegetación siempre llegan los vientos de octubre. Éste es el mensaje que la naturaleza le transmite al bardo, progresivamente de manera más funesta, a lo largo de toda la estrofa. A continuación encontramos un concepto que llama la atención por su opacidad, “the neural meaning” puede referirse a la manera en la que reaccionan los nervios del poeta ante lo que advierten en el ambiente; es decir, se produce un cambio de clima que llega al bardo a través de sus

⁵⁰ El título del poema proviene de uno de los lugares más significativos para Thomas en su infancia: “Fern Hill, a place-name title which remembers but slightly though significantly changes the name of his first green place, rechristening his aunt’s farm, Fernhill, as Fern Hill” (Hardy, 2000: 135).

sentidos. Una prueba de este cambio es la presencia de un disco empalado (“shafted disc”), una imagen igual de opaca que la anterior, que podría significar la muerte del sol y la llegada de la noche (concepto que resuena con el análisis de “Light Breaks...” y la muerte del amanecer); al igual que “declaims the morning”, una declaración en contra de la mañana, anuncia el ocaso. Por su parte, “the windy weather in the cock” nuevamente es una referencia a los vientos de octubre que mueven la veleta de los tejados y que finalmente desembocarán en el invierno y la muerte como consecuencia del paso del tiempo⁵¹. “Time flies with the weighed pendulum’s swing; death travels the nerves with its message, attacks the morning and promulgates mortality with the wind in the turning weather-cock” (Maud, 2003: 88). Mientras el poeta no puede dejar de escuchar estos malos augurios, tiene la necesidad de seguir escribiendo; nuevamente encontramos su voz drúidica en “Some let me make you of the meadow’s signs”, pero a diferencia de los últimos versos de la estrofa anterior, en éste se advierte un cambio de dirección en las creaciones del bardo, sobre todo en la materia prima que utiliza para su poesía. Es verdad que las hayas, el roble, el espino y los pastizales de la pradera están relacionados semánticamente por su origen vegetal; sin embargo, la última acarrea consigo el mensaje de la muerte, cuya presencia comienza a permear al poeta y, por lo tanto, a sus textos. La muerte se manifiesta en los dos siguientes versos a través del pasto: “The signal grass that tells me all I know / Breaks with the wormy winter through the eye”, un verso que resuena con el verso veintiocho de “Light Breaks...” (“The secret of the soil grows through the eye”), ambos con un significado

⁵¹ La interpretación de Tindall de este verso no está muy alejada de esta idea, pero aporta un detalle más gracias a un juego de palabras que, desde su punto de vista, se lleva a cabo: “‘Windy weather in the cock’, a witty play on weathercock, means death in the life-giving cock” (Tindall, 1996: 53).

similar. "The grass is the sign that covers everything with its news-break; it comes up through the eye of the dead to announce the winter, the worm, death" (Maud, 2003: 88). En el cierre de la estrofa vuelve a aparecer el cuervo en su papel de ave de mal agüero, sólo que en esta ocasión es incluido en la poesía del bardo, completando así el cambio de trayectoria hacia un final funesto: "Some let me tell you of the raven's sins". La segunda aparición del cuervo sugiere un aspecto de lo sublime en el que Burke hace hincapié (es importante señalar que no sólo el aspecto en sí es importante, sino también la manera en la que lo presenta el poema: insinuando su magnitud sin definirlo por completo). Al mencionar la presencia de un pecado, también se incluye la regulación moral de una divinidad. Para Burke, el aspecto sublime de la divinidad recae principalmente en su poder, cuya dimensión nos deja perplejos: "whilst we contemplate so vast an object, under the arm, as it were, of almighty power, and invested upon every side with omnipresence, we shrink into the minuteness of our own nature, and are, in a manner, annihilated before him" (Burke, 1968: 68).

Se ha dicho que cada estrofa de "Especially..." es una versión diferente del mismo instante (el momento de la creación mágica y poética); por eso no es de sorprender que la estrofa final comprenda, a modo de recapitulación, prácticamente todo lo que se ha mostrado en las tres secciones anteriores. La diferencia radica no sólo en que la línea divisoria entre el ser humano y la naturaleza por fin se ve reducida a su más mínima expresión, sino también en que el entramado del poema, que incluye la tradición bárdica y el contexto galés, se vuelve más cerrado, así como sucede con las fibras de un lienzo. Si en la estrofa anterior el bardo se dedicaba más a escuchar

que a transformar, en esta estrofa se intercambian los papeles; se hace hincapié en el impacto del poeta sobre el mundo.

El comienzo es una referencia directa al primer verso del poema, pero vemos que en este caso la oración inicial es momentáneamente interrumpida por un paréntesis. Debido a esto, y con la intención de facilitar el análisis, es necesario hacer un salto al cuarto verso de la estrofa: “Especially when the October wind [...] With fist of turnips punishes the land”. Ahora recordemos los dos primeros versos del poema: “Especially when the October wind / With frosty fingers punishes my hair”. La semejanza es evidente; tanto “frosty fingers” (refiriéndose a los vientos fríos de octubre) como “fist of turnips” (que evoca la época de la cosecha) castigan dos espacios determinados: el cabello, debido a la baja temperatura del viento; y la tierra, que se ve ultrajada cuando los nabos son arrancados de raíz durante la cosecha. El aspecto sonoro también presenta una equivalencia llamativa: la consonante fricativa labiodental sorda /f/ en “frosty-fingers” se mantiene en “fist-of”. Pero las diferencias, tan pequeñas que casi podrían ser despreciables, arrojan una luz reveladora. El cambio de “my hair” por “the land” refuerza la idea de que el humano se vuelve uno con la naturaleza, borrando la frontera entre ambos; la metáfora del cabello parecido al pasto que crece de la tierra es una imagen común en la literatura.

Una de las funciones del paréntesis es establecer la simultaneidad de la que se ha hablado en este análisis; es decir, mientras el viento de octubre asola la tierra y al poeta, éste continúa escribiendo. Otra de sus funciones es concentrar, en un par de versos, la magia desplegada por el bardo. “Some let me make you of autumnal spells” condensa gran parte de los elementos naturales con los que el bardo crea su poesía

por medio de sortilegios (sería imprudente no mencionar el doble significado de “spells” en este verso, donde “to spell” se refiere tanto a hechizar como a deletrear). Por su parte, “the spider-tongued”, un adjetivo sin sustantivo aparente, nos recuerda al cangrejo de la primera estrofa, no sólo porque la araña y el crustáceo están emparentados de manera biológica, sino porque, en el poema, ambos son articulados en cuanto al lenguaje. Por último, “the loud hill of Wales” resuena con los pastizales de la tercera estrofa, también conectados por su capacidad para comunicarse utilizando señales.

Lo anterior nos da la impresión de que el poeta se encuentra en la cúspide de sus poderes, pero a partir del quinto verso de la estrofa, “Some let me make you of the heartless words”, comienza una pendiente hacia abajo. Para empezar, este verso se refiere a la conclusión de la primera estrofa, donde el poeta drena su corazón de palabras para urdir su magia. Por supuesto, el uso de esta magia desgasta al bardo y el resultado es un lenguaje sin corazón; lo que también puede significar simplemente que las palabras del bardo ya no le pertenecen, se han vuelto autónomas (recordemos la cita de *A Portrait of the Artist as a Young Man*, donde Stephen dice que el artista se mantiene lejos de su creación, casi en una actitud de indiferencia). De cualquier manera, el resultado es un lenguaje sin corazón y, evidentemente, un corazón sin lenguaje. Acercándose al cierre del poema, Thomas expone una realidad devastadora: un corazón drenado de palabras únicamente sirve para anunciar la muerte, “The heart is drained that, spelling in the scurry / Of chemic blood, warned of the coming fury”. Sin embargo, se ha llevado a cabo una transformación; esto lo sabemos por cómo Thomas define a las palabras: “chemic blood”. “‘Chemic blood’ is probably alchemic, suitable for

magicians transforming things by spells” (Tindall, 1996: 54). El poeta ha transformado el mundo mediante hechizos, dialogando con la naturaleza, hasta consumirse por completo.

In the last stanza the poet carries the notion of the identical nature of word and thing to a logical extreme, where prophecy of doom brings doom, where to spell a Word is to cast a spell, and the ‘autumnal’ spell brings a Fall. He has been forecasting changes by means of the alchemy in his blood, which is now depleted. There is no more heart in his words. He leaves it now to the birds on the sea shore, whose vowelled cries are the sounds of death. (Maud, 2003: 88)

Al final, encontramos que el bardo no se ha movido del lugar en donde comenzó el poema: la costa (“By the sea’s side hear the dark-vowelled birds”). La transformación del mundo queda completa cuando la muerte adquiere palabras y se vuelve poesía; el poeta escucha, como si fuera una sentencia de muerte, el sonido que emiten los ominosos cuervos “vocalizados”, agentes de lo sublime.

A lo largo de este análisis, la importancia del lenguaje dentro del poema ha ido en aumento de manera constante, desde el simple hecho de que la voz poética trabaja con el lenguaje como si fuera una herramienta, hasta lo que implica escuchar el idioma del mundo y transformarlo, dotándolo de un lenguaje nuevo. Recordemos que Burke señala enfáticamente que las palabras son mucho más eficientes para afectar las pasiones humanas que otro tipo de manifestación artística. De la misma forma, Burke hace una distinción entre las capacidades de diferentes lenguas para lograr dicho objetivo; argumenta que algunas lenguas tienen una mayor fuerza para transmitir la sensación sublime, tal es el caso de las “lenguas menos refinadas”.

It may be observed, that very polished languages, and such as are praised for their superior clearness and perspicuity, are generally deficient in strength. The French language has that

perfection and that defect, whereas the Oriental tongues, and in general the languages of most unpolished people, have a great force and energy of expression; and this is but natural. Uncultivated people are but ordinary observers of things, and not critical in distinguishing them; but, for that reason, they admire more, and are more affected with what they see, and therefore express themselves in a warmer and more passionate manner. If the affection be well conveyed, it will work its effect without any clear idea, often without any idea at all of the thing which has originally given rise to it. (Burke, 1968: 176)

¿Es posible decir que el galés pertenece a este grupo de lenguas primitivas poseedoras de la energía y la fuerza que menciona Burke? Probablemente desde la perspectiva de Thomas, como un poeta criado en una tradición inglesa, se pueda hacer un juicio de este estilo. Puesto que el galés era el lenguaje utilizado por los druidas, es comprensible que adquiriera una dimensión arcaica. Algo que llama la atención del galés es el hecho de que la palabra *aruthredd* se utiliza para designar tres conceptos clave en la teoría de lo sublime: asombro, miedo y horror. Es un hecho que Thomas no sabía hablar galés; sin embargo, esto no quiere decir que no estuviera en contacto con personas que no sólo podían comprenderlo, sino que también lo dominaban; así pues, la influencia era inevitable, influencia que logró trascender los ritmos y las aliteraciones y dotó a la obra del poeta con el poder que la caracteriza. Prácticamente podríamos decir que es una cuestión de herencia, si tomamos en cuenta a una figura como Gwilym Marles Thomas, uno de los grandes bardos galeses del siglo XIX y tío abuelo de Dylan Thomas, que

in some ways he may be said to epitomize those particular aspects of nineteenth century 'Welshness' [...] His memory, if not his influence, must have played a great part in the life of his nephew, Dylan's father, so great that he gave his uncle's bardic name both to his son and to his daughter. The fact that it was the bardic and not the Christian name which he chose for his only son is also significant. (Fitzgibbon, 1965: 8-9)

De esta manera, una posible respuesta a la tan formulada pregunta “¿por qué Dylan Thomas escribía así?” puede ser contestada con las palabras de John Wain en su ensayo “Druid of her broken body”: “In fact Thomas wrote the way he did because he was a Welshman” (Davies, 1972: 8). Una afirmación que, aunque funcione como respuesta, hay que tener cuidado de tomarla demasiado en serio.

Lo que sí debe tomarse en cuenta es el hecho de que el contexto total de Gales no sólo está presente en “Especially...” como una conexión con una tradición histórica y artística que influye (voluntaria o involuntariamente) en la poesía de Thomas, sino que también se relaciona de manera directa con una de las principales preocupaciones del poeta: la muerte; recordemos que para Burke, el miedo a la muerte es el más terrible de todos. Así como Gales comprende un inicio para Thomas (refiriéndonos a su linaje, infancia y niñez), de la misma forma representa el final. Los elementos naturales en el paisaje galés (el viento, el pasto, el agua, el frío, el cambio de estación, pero sobre todo los cuervos) acarrearán el mensaje de una muerte inminente y por demás funesta que persigue al bardo en todo momento.

A MANERA DE EPÍLOGO

Una vez terminada la invocación, el vínculo establecido por medio del ritual se interrumpe y las dos partes implicadas (tanto el invocador como el invocado) regresan a su contexto original. En la mayoría de las ocasiones, el momento específico de la invocación no suele durar más que un instante: un lapso minúsculo de tiempo que apenas nos deja entrever el rabo de la bestia o los cuernos del demonio, y que se desvanece al parpadear. Pero son las secuelas del acto invocatorio las que perduran y transforman. Aunque todo vuelva a una relativa normalidad, después de la invocación, el mundo no es el mismo. Algo ha cambiado. Ciertas barreras establecidas de antemano que separan (o separaban) los diferentes contextos de los participantes se han roto o, por lo menos, debilitado lo suficiente como para que el invocado transgreda ambos mundos e interactúe con el invocador (un transgresor también). Dichas fronteras vuelven a erigirse cuando el ritual llega a su fin, pero siempre permanece, en el lugar donde es un extraño, una parte del invocado que suele manifestarse mediante aquél que realiza el llamado. Así como las secuelas de la invocación del diablo que Thomas llevaba a cabo (un imaginario peculiar que sorprendió a un considerable sector del mundo literario de la primera mitad del siglo XX) se veían reflejadas en su poesía, el resultado de nuestra invocación se ha desplegado a lo largo de este trabajo, cuyas particularidades se desgranarán a continuación.

Puesto que la invocación del diablo de Thomas exige para su práctica la presencia de la oscuridad, resulta pertinente empezar recapitulando “Light Breaks Where No Sun Shines”. La importancia de la oscuridad para lo sublime yace en su

poder para distorsionar las percepciones, así como en la facultad de afectar las pasiones de quien se expone a ella, generalmente provocando incertidumbre y ansiedad. En un paisaje natural, digamos, una panorámica de los Alpes, la oscuridad existe en cuanto accidente; su disposición y densidad son consecuencia de las formaciones geológicas (a las que podría calificarse de caprichosas) y del contraste entre cúspides y abismos; es decir, no hay una intencionalidad detrás de su presencia en el espectáculo alpino que busque generar un efecto específico. A su vez, el arte, que por definición es de naturaleza artificial, se crea (entre muchas otras razones) por la necesidad de causar un impacto en el destinatario, llámese lector, espectador o escucha. Por lo tanto, el autor debe echar mano de un repertorio de herramientas enfocadas a generar dicho efecto. En el caso de la plástica del siglo XVIII, interesada en reproducir la experiencia estética de lo sublime, la oscuridad era una herramienta que se manifestaba por medio del uso de los tonos menos claros de la paleta cromática. La literatura, por su parte, tiene que recurrir a maneras menos equiparables con la realidad natural, sin embargo tiene una ventaja que puede valerle (desde la perspectiva de Burke) la superioridad ante la pintura en cuanto a impacto se refiere: la oscuridad inmanente del lenguaje. “Light Breaks...” genera oscuridad mediante el uso de una sintaxis y palabras ambiguas. Esto permite que el poema sea leído desde dos puntos de vista opuestos que, aun así, son completamente válidos. Es verdad que el poema de Thomas puede presentar una serie de dificultades para su aprehensión (tanto en el nivel lingüístico como conceptual) y aunque esto contribuya a provocar un sentimiento de oscuridad, el análisis detallado de “Light Breaks...” nos hace ver que, inclusive desenredando los enigmas y superando los problemas de comprensión, la

oscuridad permanece: Thomas la utiliza de manera premeditada para generar en el lector el efecto deseado, que bien podría relacionarse con la experiencia sublime.

Como fuente original de lo sublime, no es de sorprenderse que la naturaleza y su relación con el ser humano sean una preocupación angular en este trabajo. En muchos sentidos, la naturaleza sobrepasa cualquier concepción del hombre acerca de sí mismo o del mundo que lo rodea; no hay poder más grande conocido por el ser humano que el natural (o el divino, que, en la mayoría de los casos, es el mismo). Por este motivo, una confrontación con una fuerza de este calibre sólo puede tener como resultado la inevitable parálisis de los sentidos y los procesos cognitivos, en otras palabras: un asombro arrobador. De acuerdo con Burke, el asombro es el efecto de lo sublime en su magnitud más elevada; es por esto que el gusto del siglo XVIII tuviera una predilección por buscar el deleite que genera este sentimiento, exponiéndose (aunque de manera segura) no sólo a paisajes montañosos, sino también a tormentas marinas, cascadas y desembocaduras de ríos que fueran particularmente violentas. Reproducir los procesos naturales en el arte no es tarea fácil, se requieren mecanismos complejos pensados expresamente para tal propósito. "The Force that Through the Green Fuse Drives the Flower" logra en gran medida emular a la naturaleza a través de dos instrumentos muy efectivos: la extrapolación del orden (o desorden) natural al campo poético y la homologación de los procesos naturales con los propios del ser humano. En su poema, Thomas presenta la naturaleza abrumadora y sublime que, literalmente, deja sin palabras a la voz poética debido al asombro que le genera. Sin embargo, "The Force..." va un paso más allá y en lugar de detenerse en el punto donde

el hombre queda anonadado ante el mundo natural, utiliza este estado para establecer una conexión más profunda entre ambas partes, cuyo lenguaje sobrepasa las palabras.

El miedo juega un papel fundamental para provocar el deleite característico de lo sublime; por supuesto, la muerte es el semillero de todos nuestros temores. Pero cabe aclarar que un requisito que debe cumplirse es la existencia de una separación entre nosotros y la amenaza de la muerte, de manera que el peligro no sea de naturaleza fatal, porque si éste es el caso el deleite se desvanece y lo único que queda es el desasosiego. El recordatorio de la muerte puede venir de cualquier parte: un paseo por una cordillera montañosa, una historia de fantasmas, el avistamiento de ruinas arquitectónicas o la promesa del castigo ejercido por alguna divinidad. En el caso de “Especially when the October Wind” el mensaje de la muerte se transmite a través de una nación: Gales. Tiempo, espacio y cultura se complementan para recordarle al bardo, ocupado en reinventar y transformar el mundo por medio de la poesía, que el final de la existencia es más palpable de lo que piensa. Desde el primer verso hasta el último, “Especially...” es un poema cargado de significado con referencias geográficas, históricas, artísticas, sociales y lingüísticas que apelan al contexto galés que nutrió la poesía de Dylan Thomas; y es precisamente este trasfondo el que encarna la llegada de la muerte para el poeta. Sin embargo no todo está perdido, puesto que el bardo encuentra (quizás de manera involuntaria) una solución a este problema, alivio para su miedo: difuminar la distancia que existe entre su persona y el mundo natural, de tal suerte que ambos formen una unidad, desde el nivel orgánico hasta el lingüístico.

Observar la obra artística desde una perspectiva distinta siempre permite el descubrimiento de nuevas vetas en su estudio. Es necesario dejar en claro que el

acercamiento particular de este trabajo a la poesía de Dylan Thomas no busca trazar un sendero definitivo, sino que apela a abrir una discusión y entablar un diálogo con las teorías anteriores (y futuras) que se han formulado (y formularán) en torno al análisis de la obra del escritor galés. Las siluetas vislumbradas a través de la oscuridad deben ser acogidas como una aportación más a un acervo crítico que cambia y se transforma continuamente, de la misma manera que el invocador se ve alterado por la presencia del invocado, aunque éste haya regresado a su lugar de origen hace mucho tiempo.

APÉNDICE

LIGHT BREAKS WHERE NO SUN SHINES

Light breaks where no sun shines;
Where no sea runs, the waters of the heart
Push in their tides;
And, broken ghosts with glow-worms in their heads,
The things of light
File through the flesh where no flesh decks the bones.

A candle in the thighs
Warms youth and seed and burns the seeds of age;
Where no seed stirs,
The fruit of man unwrinkles in the stars,
Bright as a fig;
Where no wax is, the candle shows its hairs.

Dawn breaks behind the eyes;
From poles of skull and toe the windy blood
Slides like a sea;
Nor fenced, nor staked, the gushers of the sky
Spout to the rod
Divining in a smile the oil of tears.

Night in the sockets rounds,
Like some pitch moon, the limit of the globes;
Day lights the bone;
Where no cold is, the skinning gales unpin
The winter's robes;
The film of spring is hanging from the lids.

Light breaks on secret lots,
On tips of thought where thoughts smell in the rain;
When logics die,
The secret of the soil grows through the eye,
And blood jumps in the sun;
Above the waste allotments the dawn halts.

THE FORCE THAT THROUGH THE GREEN FUSE DRIVES THE FLOWER

The force that through the green fuse drives the flower
Drives my green age; that blasts the roots of trees
Is my destroyer.
And I am dumb to tell the crooked rose
My youth is bent by the same wintry fever.

The force that drives the water through the rocks
Drives my red blood; that dries the mouthing streams
Turns mine to wax.
And I am dumb to mouth unto my veins
How at the mountain spring the same mouth sucks.

The hand that whirls the water in the pool
Stirs the quicksand; that ropes the blowing wind
Hauls my shroud sail.
And I am dumb to tell the hanging man
How of my clay is made the hangman's lime.

The lips of time leech to the fountain head;
Love drips and gathers, but the fallen blood
Shall calm her sores.
And I am dumb to tell a weather's wind
How time has ticked a heaven round the stars.

And I am dumb to tell the lover's tomb
How at my sheet goes the same crooked worm.

ESPECIALLY WHEN THE OCTOBER WIND

Especially when the October wind
With frosty fingers punishes my hair,
Caught by the crabbing sun I walk on fire
And cast a shadow crab upon the land,
By the sea's side, hearing the noise of birds,
Hearing the raven cough in winter sticks,
My busy heart who shudders as she talks
Sheds the syllabic blood and drains her words.

Shut, too, in a tower of words, I mark
On the horizon walking like the trees
The wordy shapes of women, and the rows
Of the star-gestured children in the park.
Some let me make you of the vowelled beeches,
Some of the oaken voices, from the roots
Of many a thorny shire tell you notes,
Some let me make you of the water's speeches.

Behind a pot of ferns the wagging clock
Tells me the hour's word, the neural meaning
Flies on the shafted disc, declaims the morning
And tells the windy weather in the cock.
Some let me make you of the meadow's signs;
The signal grass that tells me all I know
Breaks with the wormy winter through the eye.
Some let me tell you of the raven's sins.

Especially when the October wind
(Some let me make you of autumnal spells,
The spider-tongued, and the loud hill of Wales)
With fist of turnips punishes the land,
Some let me make you of the heartless words.
The heart is drained that, spelling in the scurry
Of chemic blood, warned of the coming fury.
By the sea's side hear the dark-vowelled birds.

BIBLIOGRAFÍA

- Brinnin, John Malcolm. *Dylan Thomas in America*. New York: Paragon House, 1989.
- Burdeyette, Robert K. *The Saga of Prayer*. The Hague: Mouton & Co., 1972.
- Burke, Edmund. *A Philosophical Enquiry into the Origin of Our Ideas of the Sublime and Beautiful*. Indiana: University of Notre Dame Press, 1968.
- Cox, C. B., ed. *Dylan Thomas: A Collection of Critical Essays*. London: Prentice-Hall International, 1987.
- Davies, Walford, ed. *Dylan Thomas; New Critical Essays*. London: J. M. Dent & Sons LTD, 1972.
- Ferguson, Frances. *Solitude and the Sublime; Romanticism and the Aesthetics of Individuation*. New York: Routledge, 1992.
- Ferris, Paul, ed. *Dylan Thomas, The Collected Letters*. London: J. M. Dent, 1985.
- Fitzgibbon, Constantine. *The Life of Dylan Thomas*. London: J. M. Dent & Sons, 1965.
- Graves, Robert. *The White Goddess*. London: Faber and Faber, 1971.
- Hardy, Barbara. *Dylan Thomas: an Original Language*. Georgia: University of Georgia Press, 2000.
- Hirsch, E. D. *Validity in Interpretation*. New Haven and London: Yale University Press, 1967.
- Jones, Daniel, ed. *The Poems of Dylan Thomas*. New York: New Directions, 2003.
- Joyce, James. *A Portrait of the Artist as a Young Man* in *The Essential James Joyce*, Harry Levin, ed. Harmondsworth: Penguin, 1975.
- _____ . *Ulysses*. Harmondsworth: Penguin, 1973.
- Maud, Ralph. *Entrances to Dylan Thomas' Poetry*. Pittsburgh: University of Pittsburgh Press, 1963.

- _____, ed. *On the Air with Dylan Thomas: the Broadcasts*. New York: New Directions Pub. Corp., 1991.
- _____. *Where Have the Old Words Got Me?*. Montreal: McGill-Queen's University Press, 2003.
- Moynihan, William T. *The Craft and Art of Dylan Thomas*. New York: Cornell University Press, 1968.
- Rodríguez Gómez, Paula María. "Dylan Thomas's Animal Symbology in Celtic Tradition: The Inner Voice of a Poet" in *Miscelánea: a Journal of American Studies*, #28. Zaragoza: University of Zaragoza, 2003, pp. 71-96.
- Romo, Fernando. *Hermenéutica, interpretación, literatura*. Barcelona: Rubí, 2007.
- Schokel, Luis Alonso. *Hermenéutica*. Madrid: Arco Libros, 1997.
- Thomas, George. "Dylan Thomas and Some Early Readers" in *Poetry Wales* #9, autumn. London: I. D. Edrich, 1973.
- Tindall, William. *A Reader's Guide to Dylan Thomas*. United States of America: Syracuse University Press, 1996.

ÍNDICE

LA INVOCACIÓN DEL DIABLO	i
I.	1
II.	30
III.	49
A MANERA DE EPÍLOGO	78
APÉNDICE	83
Light Breaks Where No Sun Shines	
The Force that Through the Green Fuse Drives the Flower	
Especially when the October Wind	
BIBLIOGRAFÍA	86