

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

**FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
COLEGIO DE LETRAS MODERNAS**

Dualidad y pérdida en la villanela

Tesina

que para obtener el título de

**Licenciado en Lengua y Literaturas Modernas
(Letras Inglesas)**

Presenta

Socorro Soberón Chávez

Asesor: Dr. Gabriel Linares González

México, D.F., 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.

Agradecimientos

El camino que me trajo hasta este punto es largo; por ende, la lista de personas e instituciones a las que tengo que agradecer necesariamente lo es también. Cronológicamente, llega hasta el maestro de literatura de primero de secundaria, cuyas frases aún permanecen en el eco de mi memoria; pasa después por la preparatoria del Colegio Madrid y el énfasis que se ponía en el estudio de la lengua y la literatura.

En Oxford me acerqué a la literatura inglesa; allí, junto con los compañeros de entonces (en los estudios y en la vida), descubrí a Dylan Thomas y a Blake y a Wordsworth, entre otros. Fue allí donde Lolita Fernández de González Casanova me regaló *Pride and Prejudice* y descubrió en mí algo que iba (o que podía llegar) más allá de la afición a la lectura. Aquellas conversaciones, en esos años y en los primeros después de mi regreso a México, marcaron esta dirección.

Pasaron muchos años; quién hubiera pensado entonces que Joaquín haría posible que creciera lo que sembró su madre. Gracias por eso y por acompañarme y escucharme en estos años. Y gracias a mi Lolita, por esas tardes de lectura en voz alta, por pedirme un cuento tras otro de *Ficciones*, por quedarse ensimismada con “La tierra baldía” y preferir los sonetos de Shakespeare a todos los demás. No imagino esto sin ellos (no imagino la vida sin ellos). Hubo otra presencia constante, incondicional, que hasta antes de estas palabras estuvo siempre a mi lado, acurrucada en el sillón en que suelo escribir o en la cama al lado de Lolita mientras leía: la pequeña Naila, nuestra perra cantora.

Gracias también a la familia y los amigos, a los que les pareció una locura y a los que me dijeron que por fin había hecho lo que tenía que hacer; todos me acompañaron y se interesaron en esta nueva aventura. Un recuerdo a mi madre, que ya no lo pudo hacer. Gracias especiales a mi padre, por enseñarme desde muy joven que renovarse es vivir y hay que hacerlo sin miedo.

Concluyo con mi paso por la Facultad de Filosofía y Letras. Gracias a los compañeros; a los que iniciaron el camino y lo dejaron, por ese primer semestre estimulante; a las compañeras de los últimos semestres, por esas sesiones en que todas aportábamos algo distinto y único, por aprender en comunidad y enriquecer con eso la experiencia, y por su amistad.

A mis maestros agradezco sus enseñanzas y su dedicación; cada sesión fue estimulante y gozosa. A los sinodales que leyeron este trabajo, gracias por sus observaciones y por decirme que no fue una carga hacerlo; destaco a la revisora, Eva Cruz, que dedicó tanto tiempo a mejorarlo. A mi director de tesis, Gabriel Linares, no sólo por lo que aprendí en sus clases y por la cantidad de ideas que quedaron plasmadas en este trabajo; también por esa manera especial e indescriptible en que transmite sus conocimientos y su pasión y que hace a sus estudiantes mejores de lo que son. Cuesta llegar a la meta cuando es el final de algo tan bueno.

Termino con un agradecimiento especial, a la institución a la que debo mi primera carrera y que me llevó a Oxford, que ahora dio cabida a estos compañeros y nos proporcionó estos maestros, y que alberga en su seno lo mejor de este país: a la Universidad Nacional Autónoma de México, Alma Mater generosa, que no escatima las segundas oportunidades.

1. Introducción

El poema llamado *villanelle*¹, que apareció en el siglo XVI en Francia como un poema pastoral con estribillo, es una versión literaria de la *villanella* (por el italiano *villano*, que quiere decir campesino) o canción rústica italiana, que generalmente acompañaba a una danza. Fue en el siglo XVII que la *villanelle* o villanela francesa tomó la forma que conocemos, cuando el poema “J’ay perdu ma tourterelle” de Jean Passerat (1534 – 1602) se convirtió en su modelo:

J'ay perdu ma Tourterelle:
Est-ce point celle que j'oy?
Je veus aller après elle.
Tu regretes ta femelle,
Helas! aussi fai-je moy,
J'ay perdu ma Tourterelle.
Si ton Amour est fidelle,
Aussi est ferme ma foy,
Je veus aller après elle.
Ta plainte se renouvelle;
Tousjours plaindre je me doy:
J'ay perdu ma Tourterelle.
En ne voyant plus la belle
Plus rien de beau je ne voy:
Je veus aller après elle.
Mort, que tant de fois j'appelle,
Pren ce qui se donne à toy:
J'ay perdu ma Tourterelle,
Je veus aller après elle.

La villanela francesa es un poema en estrofas de tres versos, excepto por la estrofa final, que tiene cuatro. Los versos primero y tercero de la primera estrofa riman y se repiten alternadamente como el tercer verso de las estrofas segunda a

¹ La historia de la forma se puede encontrar en *The New Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics*, editada por Alex Preminger y T. V. F. Brogan, Princeton University Press, Princeton, 1993, s. v. VILLANELLE; en el libro de Mark Strand y Eavan Boland, *The Making of a Poem, A Norton Antology of Poetic Forms* hay varias villanelas inglesas (W. W. Norton and Company, New York, 2000, pp. 5 – 8).

quinta; al final, aparecen en forma consecutiva como los versos tercero y cuarto de la sexta estrofa. Además, los segundos versos de todas las estrofas tienen la misma rima; es decir, la rima en las estrofas primera a quinta es *aba* y en la sexta es *abaa*. Llamaremos primer estribillo al primer verso y segundo estribillo al tercer verso de la primera estrofa.

Debido a esta estructura, la villanela francesa tiene un número par de estrofas, aunque originalmente no se estableció una regla precisa respecto a su longitud; por ejemplo, "L'Ornitère", de Maurice Rollinat, tiene ochenta y cinco versos, mientras que la villanela de Leconte de Lisle tiene solamente trece. Fue hasta su llegada a Inglaterra que la villanela se restringió a seis estrofas, la longitud del poema de Passerat. La forma resultante, con la longitud, distribución de estribillos y patrón de rima de la villanela de Passerat, es lo que se conoce como villanela inglesa.

Entre los que cultivaron esta forma en la Inglaterra del siglo XIX podemos mencionar a Austin Dobson, Andrew Lang, Edmund Gosse, W. E. Henley, Ernest Dowson, Thomas Hardy, Oscar Wilde y E. A. Robinson. Durante ese tiempo siguió siendo en gran medida una forma pastoral, pero también se le utilizó en la poesía ligera o de ocasión. A partir del siglo XX se ha utilizado con éxito en el tratamiento de temas serios, como la muerte y otras de pérdidas; podemos encontrar villanelas de W. H. Auden, Dylan Thomas, Sylvia Plath, Elizabeth Bishop. Finalmente, Ezra Pound introdujo con "The Psychological Hour", escrita en versos

libres, la posibilidad de romper algunas de las reglas, conservando un patrón de repetición flexible².

Gracias al patrón de repetición de la villanela, tanto la original en Francia como la inglesa, se distinguen con claridad tres partes: la primera estrofa, en la que se presentan los versos que harán el papel de estribillos, en el primer y tercer lugar; las estrofas segunda a quinta, en las que los versos primero y tercero de la primera estrofa se alternan como verso final; y la sexta y última estrofa, en la que aparecen ambos estribillos como versos finales. Es decir, aparecen los dos estribillos en la primera y en la última estrofas, mientras que en las otras aparece solamente uno.

Como la ha hecho ver Philip K. Jason en su artículo *Modern Versions of the Villanelle*, esta división tripartita nos remite a los procesos de aprendizaje, adquisición del conocimiento y discursivos³. De la misma manera, la presentación y el uso de los estribillos en la villanela nos recuerda una forma musical, la forma sonata, o sonata-allegro, que consta de tres partes⁴. La primera de ellas, llamada

² En el apéndice aparece la villanela de Pound.

³ Este artículo apareció en 1980. El autor es profesor de literatura y tiene una página con dirección <http://philjason.wordpress.com>. Desafortunadamente, sólo he podido tener acceso a fragmentos de su trabajo; en particular, cito:

... this tendency for the material to split into three sections gives the villanelle form an affinity with basic cognitive and expository processes. Technically, the three parts derive from the relative weight and position of the repeating lines.

Los procesos de aprendizaje y de adquisición de conocimiento se basan en el proceso cognitivo básico, que es la manera en que la mente humana capta y se explica la realidad: se parte de la observación de un fenómeno, se abstrae o conceptualiza, se generaliza y se concluye o sintetiza para explicarlo. El proceso de exposición recrea estos pasos con el fin de convencer al interlocutor.

⁴ El término "forma sonata" puede aplicarse tanto a una obra completa, que consiste de tres o cuatro movimientos, como a la estructura del primer movimiento (y muchas veces el último) de una sonata. Esta estructura se conoce como forma sonata-allegro y es a la que nos referimos en este trabajo.

exposición, presenta los temas (en este caso musicales⁵); la segunda, el *desarrollo*, trabaja y presenta variaciones sobre ellos; y finalmente la tercera, llamada *reexposición*, los presenta de nuevo. El paralelismo con la estructura de la villanela es inmediato: la primera estrofa corresponde a la exposición, con los versos primero y tercero haciendo las veces de los temas musicales; las estrofas segunda a quinta al desarrollo; y finalmente, la sexta estrofa, que termina con los versos primero y tercero de la primera estrofa, corresponde a la reexposición.

Esta analogía se puede llevar más lejos. Tanto la música como la poesía ocurren en el tiempo. En efecto, podemos comparar la partitura musical con el poema escrito; Barbara Herrnstein Smith nos dice en su libro *Poetic Closure*: “Like musical notation, the printed words of a poem are not so much the symbolic representation of sounds as a conventionalized system of directions for making them”⁶. En este sentido, el poema en realidad sucede al leerse en voz alta, de la misma manera que la pieza musical sucede al ejecutarse.

El compositor Edgard Varèse definió música como “sonido organizado”. Esta organización depende de varios elementos y de la manera en que se combinan; uno de ellos es el ritmo, que también está presente en la poesía. En música, se entiende por ritmo “the duration of a series of notes, and the way they group together into units”⁷. Por otro lado, La *Princeton Encyclopedia* define ritmo de la

⁵ En música, “tema” es un término técnico; denomina un elemento musical fácilmente reconocible que tiene una función formal al aparecer en puntos estructurales en una obra. (Nicholas Cook, *A Guide to Musical Analysis*, W. W. Norton and Company, New York, 1992, p. 9).

⁶ Barbara Herrnstein Smith, *Poetic Closure, A Study of How Poems End*, The University of Chicago Press, Chicago, p. 9.

⁷ Daniel J. Levitin, *This Is Your brain on Music – The Science of a Human Obsession*, Plume Book by Penguin, New York, 2007, p. 15.

siguiente manera: “A cadence, a contour, a figure of periodicity; any sequence of events or objects perceptible as a distinct pattern capable of repetition and variation”⁸; más adelante nos dice “In poetry every repetition of sound, whether simple (alliteration) or complex (rhyme, meter), is rhythmic”. En ambos casos, el ritmo produce una expectativa de continuidad, de repetición del patrón, y es uno de los elementos de la estructura.

Ahora bien, la estructura misma de la pieza musical produce una serie de expectativas en el que la escucha y la sensación de placer que provoca está directamente relacionada con el momento y la manera en que estas expectativas llegan a una resolución. Barbara Herrnstein Smith relaciona la experiencia musical con la poesía: “... our pleasure derives largely from the tensions created by local deferrals of resolution and evasions of expectations. One suspects that poetry affects us in the same way...”⁹. Es decir, el efecto del poema está relacionada con las expectativas de ritmo, rima y repetición que produce su estructura.

La música va más allá de provocar sensaciones placenteras: apela a emotividad; es decir, puede provocar emoción intensa en quien la escucha. Nicholas Cook explica el trabajo de Leonard Meyer¹⁰ sobre la manera en que se produce esta respuesta emotiva:

...as resulting from the frustration of expectations – or, as the psychologists put it, the inhibition of a tendency to respond. In accordance to this, Meyer tried to explain the emotions to which music gives rise by analyzing just what it is that a listener expects to happen at any given point in a piece of music, and comparing this to what in fact does happen.¹¹

⁸ *The New Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics*, s.v. RHYTHM.

⁹ Barbara Herrnstein Smith, *op. cit.* p. 3.

¹⁰ Leonard Meyer, *Emotion and Meaning in Music*, University of Chicago Press, Chicago, 1956.

¹¹ Nicholas Cook, *op. cit.*, p. 70.

En particular, se produce una sensación inequívoca de desenlace al llegar al final de una pieza musical cuando las expectativas se satisfacen. En inglés, esto se denomina "closure"; Herrnstein Smith define este término de la siguiente manera:

There is a distinction (...) between concluding and merely stopping or ceasing. The ringing of a telephone, the blowing of a horn, the babbling of an infant in a crib: these stop. A poem or a piece of music concludes. We tend to speak of conclusions when a sequence of events has a relatively high degree of structure, when, in other words, we can perceive these events as related to one another by some principle of organization or design that implies the existence of a definite termination point. Under these circumstances, the occurrence of a terminal event is a confirmation of expectations that have been established by the structure of the sequence, and is usually distinctly gratifying. The sense of stable conclusiveness, finality or "clinch" which we experience at that point is what is referred to here as closure.¹²

En el caso de la pieza musical, las expectativas y sus modificaciones se deben solamente a la estructura formal, mientras que en el caso del poema hay también una expectativa temática; igual que la expectativa fonológica, ésta puede o no cumplirse.

La expectativa del lector cuando se aproxima el final del poema está relacionada con ambas estructuras, la temática y la formal; en buena parte, el poema resulta más o menos satisfactorio si se cumplen o no las expectativas que ha generado. Más adelante Herrnstein Smith dice: "the sense of conclusiveness in the last lines of a poem, like the finality of the last chords of a sonata, seems to confirm retrospectively, as if with a final stamp of approval, the valued qualities of the entire experience we have just sustained"¹³.

En el caso específico de la villanela, la repetición alternada de los estribillos sucede para ambas estructuras y produce por un lado la alternancia semántica y

¹² Barbara Herrnstein Smith, *op. cit.*, p. 1 - 2.

¹³ *Ibid*, p. 4.

por otro la fonética. Es decir, desde el punto de vista fonológico, la repetición alternada e insistente de los estribillos crea una expectativa auditiva. Desde el punto de vista semántico, cada repetición se da en un nuevo contexto sintáctico, lo que hace que se conserven algunos elementos, mientras que otros se transforman.

Esta estructura repetitiva de la villanela produce una expectativa de continuidad que tiene que cambiar para que se produzca un final satisfactorio (es decir, con la sensación de desenlace o “closure”, de la que hablamos); de acuerdo con Herrstein Smith, “... it is clear that a poem cannot continue indefinitely; at some point the state of expectation must be modified so that we are prepared not for continuation, but for cessation”¹⁴. En la estrofa final, que en la comparación con el proceso cognitivo o discursivo corresponde a la conclusión, al suceder el segundo estribillo al primero sin mediación se rompe esta expectativa de continuidad que ha creado la alternancia y se produce una síntesis, tanto fonética como temática. Esto hace que la villanela produzca en el lector la sensación de estabilidad con que se cierra el poema.

En este trabajo se analiza el efecto final del cambio y la permanencia de los distintos elementos formales en tres villanelas cuyo tema principal es la pérdida. Estas villanelas son “Do Not Go Gentle Into that Good Night”, de Dylan Thomas (1914 – 1953); “To Eva Descending the Stair”, de Sylvia Plath (1932 – 1963); y “One Art”, de Elizabeth Bishop (1911 – 1979).

¹⁴ *Ibid*, p. 33.

2. Entre la oscuridad y la luz:

La villanela de Dylan Thomas

Do not go gentle into that good night,
Old age should burn and rave at close of day:
Rage, rage against the dying of the light.

Though wise men at their end know dark is right,
Because their words had forked no lightning they
Do not go gentle into that good night.

Good men, the last wave by, crying how bright
Their frail deeds might have danced in a green bay,
Rage, rage against the dying of the light.

Wild men who caught and sang the sun in flight,
And learn, too late, they grieved it on its way,
Do not go gentle into that good night.

Grave men, near death, who see with blinding sight
Blind eyes could blaze like meteors and be gay,
Rage, rage against the dying of the light.

And you, my father, there on the sad height,
Curse, bless me now with your fierce tears, I pray.
Do not go gentle into that good night.
Rage, rage against the dying of the light.

2.1 Exposición

La muerte es el final: la propia, la no-existencia, resulta incomprensible; la del otro, inimaginable. La única manera en que podemos pensar en la muerte es a través de la metáfora: la muerte es el vacío, el sueño eterno, la noche sin el día siguiente, la oscuridad sin esperanza de luz. Y como ni el vacío es fácil de imaginar ni la eternidad es comprensible, lo único que hacemos con estas comparaciones es

rebotar entre una idea y otra, todas ajenas a la experiencia humana, cada una infundida del miedo a lo desconocido, todas evitando mencionar la muerte.

La muerte del ser querido se enfrenta con imágenes paliativas, como la del descanso eterno y la del descanso en paz; es como si solamente se hubiera quedado dormido, se dice, porque hablar del sueño implica una presencia, aunque sea pasiva. Estas imágenes son parte de un *topos* o tópico de consolación: una metáfora extendida que es parte del código común y que, en este caso, sirve para mitigar la pena que ocasiona una pérdida¹⁵. Se desea resignación al que la sufre, ya que la rebeldía ante lo inevitable solamente puede traer frustración y más sufrimiento; con la idea de dar consuelo y de propiciar esa resignación, se dice que alguien murió en paz, que duerme el sueño de los justos.

Temáticamente, la villanela de Dylan Thomas se estructura sobre la oposición al tópico del descanso eterno para significar la muerte, de uso común en la tradición literaria occidental. La voz poética transforma la angustia por la muerte de su padre en una petición que clama por rebeldía en vez de resignación ante el final inminente de la vida. Esta petición toma la forma de un discurso persuasivo analizable a partir de la retórica clásica; es decir, el poema consta de las tres partes en que se divide este discurso: una introducción en la que se presenta la tesis que se quiere demostrar (*exordium*), una serie de argumentos para persuadir (*confirmatio*) y una conclusión (*peroratio*)¹⁶. Tiene además un destinatario; en la última estrofa vemos que la voz poética se dirige a su padre.

¹⁵ *The New Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics*, v. s. TOPOS, p. 1294.

¹⁶ Edgard P. J. Corbett, *Classical Rhetoric for the Modern Student*, Oxford University Press, New York, 1990, p. 282.

La fuerza emotiva del poema se basa en la tensión que se produce al enfrentar la imposición cultural del tópico del descanso eterno con el impulso emocional de rebeldía ante la muerte. Esta tensión se refleja en la relación dialéctica entre la luz y la oscuridad – metáforas de la vida y la muerte – y en la estructura repetitiva de la villanela.

2.2. Desarrollo

La oposición al tópico del descanso eterno se hace patente en los estribillos del poema: “Do not go gentle into that good night” y “Rage, rage against the dying of the light”. En ellos aparecen “night” y “light”, las dos palabras alrededor de las que se organiza el poema y que al mismo tiempo que están relacionadas por la rima se contraponen semánticamente. Ambos estribillos van en el mismo sentido, en contra de la resignación al enfrentar el final de la vida; el que uno de ellos esté construido a partir de la noche (“night”) y el otro a partir de la luz (“light”) hace que la propuesta de rebeldía crezca no solamente por la insistencia, aunada a la rima, sino también por la oposición entre los dos términos, que la repetición enfatiza una y otra vez.

En la primera estrofa ambos versos están en modo imperativo; mientras que el primer estribillo pide no resignarse a morir (“Do not go gentle into that good night”), el segundo exige rebeldía (“rage, rage”) como alternativa a la resignación. El verso intermedio está separado del tercero por dos puntos, lo que nos indica que es la justificación del cambio de tono entre la petición en el primer verso y la orden en el tercero. Este verso los separa y al mismo tiempo los enlaza y

esclarece; dice “Old age should burn and rave at close of day”: el final del día como culminación de la vejez es una metáfora de la muerte, el final de la vida. No se refiere a una persona, sino a un estado, el de la vejez, “old age”. La ruptura del tópico del descanso eterno no es una rebelión contra la muerte repentina o en plenitud: es contra el inevitable final de una vida larga, contra el proceso natural de la vida: contra la justificación misma del tópico, la imagen de la muerte que debería llegar en paz, culminando una vida plena.

Al estar en modo imperativo, la primera estrofa presenta una exhortación, cuyo destinatario se menciona solamente en el segundo verso de la última estrofa: “And you, my father, there on the sad height”. El poema entero es una exhortación al padre, que se sintetiza en la progresión del primer verso al tercero de la primera estrofa.

El segundo verso rompe con la imagen a la que la tradición occidental recurre para el consuelo: el anciano apacible que contempla su pasado y espera sin angustia el final de su vida. Este verso es la tesis que el poema, como discurso persuasivo, intenta demostrar. La primera estrofa funciona como una introducción del discurso (*exordium*); no solamente introduce los estribillos –ejes del poema– sino también el tono y los recursos retóricos.

En el primer estribillo “the good night” es una metáfora de la muerte, en la que la noche aparece como la culminación del día con sus trabajos; la voz poética, al aplicar el adjetivo “good” a “night”, confirma el tópico del descanso eterno, pero pide no cruzar el umbral dócilmente, es decir, pide resistir la tentación de ese descanso final y esa paz eterna. El tercer verso, que servirá de segundo estribillo, es más dramático; hemos pasado de las palabras “gentle” y “good” en el primero

a “rage” y “dying” en el segundo. Esta progresión cambia la imagen del descanso por la extinción y lo apacible por la furia, que la repetición (“rage, rage...”) enfatiza. Ahora la metáfora del morir es “the dying of the light”; al hablar de la muerte de la luz como metáfora de su extinción, el poeta ha creado un vínculo entre la muerte y la oscuridad, que a su vez es metáfora de la muerte: de esta manera, ha desposeído al tópico de la posibilidad de tener un efecto consolador. El verso nos lleva mas allá de la extinción de la luz y hasta donde resulta irremediable: la luz no solamente se apaga, muere; la oscuridad es eterna.

En las siguientes cuatro estrofas la voz poética usa ejemplos para ilustrar la tesis expresada en el verso intermedio de la primera estrofa. Esta parte del discurso (*confirmatio*) no se basa en un argumento lógico (*logos*), sino que apela a lo que, según la voz poética, demuestra la naturaleza humana (*ethos*): en todos los casos ejemplificados el impulso natural del que va a morir es de rebeldía. El argumento apela al aspecto emocional de nuestra condición humana (*pathos*) al hacernos ver que siempre es el instinto por la vida el que prevalece sobre el tópico del descanso eterno. Las figuras que igualan muerte con oscuridad y crepúsculo con vejez residen en la parte irracional de la mente humana, la misma en donde el miedo a la muerte, que es el fin de toda esperanza, se relaciona con el miedo a la oscuridad: son las figuras retóricas mismas las que apelan a la emoción más que a la razón¹⁷. Tanto en la oscuridad como en la muerte hay un elemento impredecible (irracional tal vez, emocional seguramente) en cuanto a lo que nos

¹⁷ Thomas McLaughlin, “Figurative Language”, en Frank Lentricchia and Thomas McLaughlin (ed.), *Critical Terms Literary Study*, The University of Chicago Press, Chicago, 1995, p. 88.

espera; el miedo a penetrar en cualquiera de las dos responde a esta sensación de enfrentarse a lo desconocido.

Estas estrofas siguen un patrón, que las distingue de la primera y la última: primero, el estribillo está en modo indicativo, no imperativo, como sucede en las estrofas primera y sexta; segundo, en cada una de ellas hay una explicación que prepara la aparición del segundo estribillo y produce una expectativa. Cada estrofa se dedica a un tipo de hombre, clasificados según un atributo principal; se describe su carácter y la manera en que enfrenta la llegada al umbral de la muerte. El sujeto gramatical de la segunda estrofa es “wise men”, el de la tercera es “good men”, el de la cuarta es “wild men” y el de la quinta es “grave men”. La estructura de la villanela los agrupa por pares, al asociar a cada tipo de hombre con uno de los dos estribillos, de manera que “wise men” y “wild men” “do not go gentle into that good night” mientras que “good men” y “grave men” “rage, rage against the dying of the light”. Tenemos entonces una aliteración – “wild” y “wise”, “good” y “grave” – que depende de la asociación con la noche o con la extinción de la luz. La alternancia entre las dos metáforas de la muerte se enfatiza por la alternancia entre las iniciales.

Como la primera, las estrofas intermedias transcurren entre imágenes de luz y oscuridad. La segunda habla de los hombres sabios, “wise men”. En este caso, la rima nos lleva de “dark is right” a “good night”. El atributo de los hombres de esta estrofa es la sabiduría y el verbo asociado, tanto sintácticamente como semánticamente, es “they know”. La voz poética no duda del hecho, “dark is right”; sin embargo, la oración subordinada concesiva que comienza por “though” explica en el segundo verso (“because their words had forked no lightning”) por qué la

sabiduría no es suficiente para recibir la muerte dócilmente. El relámpago que las palabras podrían haber provocado – pero no lograron hacerlo – es una metáfora de la repentina iluminación de creatividad que provoca la síntesis del conocimiento. Esto es, el logro intelectual del hombre sabio no le es suficiente para trascender la oscuridad.

“Good men”, dice la voz poética en la tercera estrofa, “rage, rage... against the dying of the light”, después de decir “how bright / their deeds might have danced in a green bay”. Hay una aliteración, de “deeds y “danced”, lo que enfatiza la imagen de las acciones, que, al personificarlas, Thomas hace bailar en un festejo de sí mismas. Esto hace que las buenas acciones adquieran independencia de quien las llevó a cabo. La palabra “bright” no califica a las buenas acciones, que son débiles (“frail”), sino a la celebración que podría haberse hecho de ellas; además, la rima contrapone “bright” con “dying of the light”. Así, estas acciones pierden la apariencia de brillo que tiene la bondad: el hombre bueno que muere ya estaba, de alguna manera, en la oscuridad, porque sus acciones no alumbran.

En la cuarta estrofa la cláusula de relativo “who caught and sang the sun in flight” modifica “wild men”. De forma similar a los casos anteriores, la rima asocia “the sun in flight” con “the good night”, que en el poema representa el tópico de la muerte como descanso eterno; ahora bien, el paso del sol por el horizonte representa el transcurrir de las horas del día, a su vez metáfora del tiempo que dura la vida: la frase nos dice que estos hombres lograron apresar el instante pasajero y gozarlo. La aliteración de “sang” y “sun” ilumina el acto de cantar y presta a la luminosidad del sol el carácter alegre y temporal de la canción. La

imagen es de ligereza, de una vida llena de placeres existenciales. Sin embargo, nos dice que “[wild men] learn, too late, they grieved it [the sun in flight] on its way”. La aliteración de “learn” y “late” enfatiza con su gravedad semántica el cambio de tono impuesto por “grieved”. Esto, finalmente, induce la conclusión: el apego a la vida del hombre que ha gozado cada momento hace que, a pesar de que ha vivido sin solemnidad, no dé el paso a la muerte con ligereza.

El último ejemplo es el de los hombres serios, “grave men”. Su resistencia a la muerte se explica en la frase “who see with blinding sight / Blind eyes could blaze like meteors and be gay”¹⁸. Debido a que “blinding” califica a “sight”, tenemos un oxímoron, que rima con “dying of the light”, asociando la vista cegadora de los hombres serios con la muerte de la luz. El contraste entre la ceguera y la luminosidad que aporta la frase “blinding sight” continúa en el siguiente verso, donde los ojos ciegos – sin luz – están encendidos como meteoros; la aliteración de “blind” y “blaze” enfatiza este contraste. Este juego de contradicciones nos lleva de la primera palabra de la estrofa, “grave”, a la última antes del estribillo, “gay”; notamos que estas palabras no solamente se contraponen sino también comienzan con la misma letra. El hombre serio ve, por medio de la luz que se extingue antes de la oscuridad de la muerte, que ésta trae consigo la pérdida de toda posibilidad de gozar la alegría que ilumina la vida y se rebela ante la inminencia de la noche eterna.

¹⁸ Este verso recuerda el final de “Lapiz Lazuli”, de William Butler Yeats: “Their eyes mid many wrinkles, their eyes, / Their ancient, glittering eyes, are gay”. En este poema Yeats habla de la incongruencia entre la tragedia y su recreación por medio del arte (en particular de la poesía), que califica como invariablemente “gay”. Los ojos arrugados y brillantes que expresan alegría pertenecen a la talla en lapislázuli de los chinos observando una escena trágica.

Estas cuatro estrofas recorren una por una cuatro maneras de vivir que son congruentes con el tópico del descanso en paz; es decir, según la tradición occidental para enfrentar la muerte, la vida y las características de los hombres que pone como ejemplos (que pueden recurrir a la sabiduría, la bondad, la valentía, la sensatez) deben conducir a la resignación para afrontar la muerte. Pero el poema sostiene que en todos los casos es más poderoso el instinto de supervivencia que hace a los hombres aferrarse a la vida aún cuando saben que es demasiado tarde; estos hombres paradigmáticos siempre se resisten al vislumbrar el final. La argumentación en cada estrofa está construida con base en el contraste entre luz y sombra, tanto conceptualmente como en las asociaciones producidas por la rima y las aliteraciones. Gracias a la estructura repetitiva de la villanela esperamos lo mismo en cada posible ejemplo: que los hombres en cuestión no se entreguen a la muerte con docilidad. Es así como esta parte del poema, que es la *confirmatio* del discurso persuasivo, justifica la petición en el *exordium*, la primera estrofa.

La última estrofa es la conclusión del discurso. Es efectiva retóricamente porque vuelve a establecer la exhortación original y porque resume en sus cuatro versos la emotividad del resto del poema. Por primera vez la voz poética se dirige explícitamente al padre, que sitúa en la triste altura: el lugar donde se encuentra está alejado de nuestro suelo terrenal y está personificado con el atributo "triste". Además, la rima asocia "the good night" y "dying of the light" con "height". El poema continúa: "Curse, bless me now with your fierce tears, I pray". La petición de bendición y maldición simultánea resume los sentimientos contradictorios de rebeldía e impotencia al enfrentar la muerte del padre. Además, aunque opuestas,

“bless” y “curse” pertenecen a la misma categoría de palabras, ya que ambas invocan una intervención divina¹⁹, al igual que “pray”²⁰. Esta frase tiene un carácter casi religioso; el momento (“now”), el lugar donde se encuentra (“there on the sad height”), el verbo (“pray”), hacen de “curse, bless me” una oración en la que el padre es un intercesor de la divinidad. Esto me hace proponer la siguiente lectura: el padre ya está en el lugar en el que reina la noche y la luz ha muerto; es decir, el poema es un apóstrofe y la voz poética es la del hijo que despide al padre muerto²¹. La sensación de desesperanza es absoluta; tanto el reto inútil como el interlocutor que ya no puede oír reflejan la impotencia humana ante la muerte y reflejan también el impulso humano absurdo de tratar de retener lo que ya se ha perdido.

La villanela concluye con el estribillo: “Do not go gentle into that good night. / Rage, rage against the dying of the light”²². Como en la primera estrofa, estos versos están en modo imperativo. Ahora son consecutivos, de manera que el

¹⁹ Thomas Mclaughlin, art. cit. p. 86.

²⁰ En *Sound and Sense in Dylan Thomas' Poetry* (Mouton & Co., Publishers, The Hague, 1966), Louise Baughan Murdy analiza el verso “Curse, bless me now with your fierce tears, I pray”:

This line of ten monosyllables is strong, deliberate, and slow in tempo. Closely juxtaposed repetitions of the same sound usually produce an effect of retarding the rhythm (...) Thomas's use of punctuation also retards the rhythm, in particular the non-grammatical use in “curse, bless me now”. Indeed, the oxymoron effect of “curse, bless” reflects the dichotomy and poignancy of Thomas's plea to his father (p. 97).

²¹ Otra lectura es que la voz poética se dirige al padre moribundo, a punto de trascender la oscuridad. Ambas lecturas son congruentes con la incredulidad ante la muerte – no sólo ante su inminencia, sino ante su presencia – y por lo tanto con la no aceptación de la voz poética de la llegada del padre a la triste altura; la rebeldía ante el tópico es en realidad una incitación a rebelarse a esta aceptación.

²² Sobre el final de la villanela, J. Hillis Miller dice: “it is the hopeless rage of the man who cannot alter what is happening, but only refuse to submit to it. Such rage has a shrillness which betrays the impotence of the defier” (*Poets of Reality: Six Twentieth Century Writers*, Atheneum, New York, 1969, p. 211).

cambio de tono y el aumento en la intensidad son inmediatos. A pesar de la familiaridad, esta inmediatez del segundo estribillo nos sorprende. Las estrofas segunda a quinta, que terminan en uno de los estribillos, parecen estaciones de paso; es como si se llegara a un lugar conocido solamente para despegar de nuevo. El que ahora los dos versos aparezcan uno tras otro produce la sensación opuesta, la de haber llegado finalmente a puerto. La progresión del primer estribillo al segundo no solamente es un final inapelable, sino necesario: el lector cae en él convencido de que es el único posible, tanto formal como temáticamente.

3.3. Recapitulación

La villanela de Dylan Thomas tiene la forma de un discurso persuasivo desde el punto de vista clásico, que nos resulta convincente porque apela al sentimiento profundamente humano de rechazo a la muerte y se refiere directamente a la contradicción entre el deseo de una muerte apacible y lo intolerable de su aceptación. Ya que ambos estribillos apelan a esta rebeldía frente a la pérdida de la vida, el efecto que produce la repetición alternada es acumulativo, de manera que la empatía con el lector crece cada vez. Desde la primera lectura, esta repetición nos envuelve y nos cautiva; la sensación es la de viajar en una espiral, tocando tangencialmente el mismo lugar una y otra vez, rozando algo que se vuelve familiar solamente para dejarlo atrás de nuevo. Nos acostumbramos a esperar la repetición, a rebotar entre la pérdida de la luz y la eternidad de la noche: vamos de una metáfora de la muerte a otra, del miedo de perder la vida a

la idea inimaginable pero al mismo tiempo abrumadora de la eternidad de la no existencia.

De esta manera, debido a la estructura repetitiva de la villanela, el instinto de rebeldía que la tradición nos trata de obligar a reprimir se convierte en lo que se espera. Además, ya que el segundo estribillo refuerza lo que dice el primero, el aumento y disminución en la pasión acompañan a la alternancia entre la luz y la oscuridad. La tensión entre el tópico del descanso en paz, que la cultura occidental utiliza para llegar a la resignación, y el miedo natural a la muerte no disminuye al regresar a la petición más suave sino que se incrementa a cada paso del ciclo por la confirmación de la oposición al tópico, reforzada a su vez por el contraste entre la luz y la oscuridad. La fuerza retórica y la poética del poema se suman para oponerse a la idea de la muerte como un suceso natural que hay que recibir en paz y con resignación²³.

Las estrofas ejemplares hablan de la manera en que el ser humano enfrenta la propia muerte; el poema, sin embargo, se refiere a la muerte del otro, a la pérdida del que ve morir y luego continúa viviendo. Northrop Frye dice del poeta lírico, "The poet, so to speak, turns his back to his listeners, though he may speak for them, and though they may repeat some of his words after him"²⁴. La villanela

²³ En *Dylan Thomas: The Code of Night* (University of London, The Athlone Press, 1972), David Holbrook dice: "In one sense, with its alliterative "g's" and its incantatory structure, it is an attempt to magick death away, by ritualistic chant" (p. 196). De una manera similar, W. Davies, en *Dylan Thomas*, dice que "it is an incantory protest against the poet's father's death enacted by the alliteration of protesting "g's" in the repeated injunction. Enacted too by the incantatory switching of repeated lines, as if to charm the old man back to life" (p. 52). En este sentido, el conjuro es una forma de rebeldía ante la muerte y "rage, rage" refuerza su inutilidad.

²⁴ Northrop Frye, *Anatomy of Criticism*, Princeton University Press, Princeton, 1990, p. 250.

es un apóstrofe en que la voz poética habla al padre muerto, pero somos nosotros, sus lectores, quienes encontramos en esta rebeldía un eco de nuestro propios sentimientos ante la pérdida: los que sentimos el impulso de acatar la orden “rage, rage...”, no ante nuestro final, sino ante el de los que despedimos. Esta empatía de la que habla Frye proviene de la universalidad del poema: al final, lo que resulta reconfortante es que este impulso, que el tópico del descanso eterno quiere reprimir, es compartido por la voz poética y los lectores. Sabemos, al leer la villanela, que no estamos solos en el sentimiento de rebeldía. Y esta empatía puede resultar mucho más consoladora que la soledad de saberse inadecuado al enfrentar la pérdida.

La villanela resulta concluyente tanto por sus elementos formales como por los temáticos. Formalmente, hemos visto que la estructura misma de la villanela, en la que los estribillos se suceden en la última estrofa, produce una sensación de síntesis; además, en este caso el cambio del modo indicativo al modo imperativo no solamente rompe con la expectativa de repetición indefinida, sino que, al regresar al modo de la primera estrofa, da la sensación que la espiral se va a cerrar en sí misma.

En cuanto a la estructura temática, notemos primero que la estrofa final comienza con la palabra “And”, lo que indica la terminación de una lista (en este caso de argumentos o razones, que forman la *confirmatio* del discurso persuasivo). Además, tenemos la evocación al padre en el segundo verso, que nos indica que la voz poética acepta que el padre ha asumido la posición del posible intercesor, por lo tanto, que ha trascendido ya la oscuridad. Otro elemento que contribuye al cierre del poema es la rima entre las dos frases finales de los

estribillos al terminar el poema, que nos lleva de “good night” a “dying of the light” por última vez: ahora la asociación es directa, sin que medie ninguna explicación. Es decir, el poema mismo nos lo dice; en palabras de Herrnstein Smith, “One of the most obvious ways in which a poem can indicate its own conclusion thematically is to simply say so”²⁵; la frase misma con que se cierra el poema, “dying of the light”, al hablar de la muerte, alude al final. Gracias a la familiaridad que imparte la repetición, este final resulta inapelable.

Así, el impulso de rebeldía parece irrefrenable en la presencia de la conclusión de la villanela, cuando los dos estribillos se suceden sin intermediario, sin nada que atenúe el efecto de la rabia. Sin embargo, es cierto que nos sorprende, así como nos sorprende la muerte aún cuando ya es inminente; también es cierto que lo reconocemos como el único final posible, de nuevo, tal como es la muerte. La villanela termina de convencernos porque su estructura es cercana a la experiencia humana y lo abrupto de su final no es muy distinto de lo abrupto del fin de la vida: no importa que sepamos que se acerca, nunca deja de sorprendernos su fatalidad.

²⁵ Barbara Herrnstein Smith, *op. cit.*, p. 172.

3. El instante, eterno y transitorio:

“To Eva Descending the Stair”, de Sylvia Plath

Clocks cry: stillness is a lie, my dear;
The wheels revolve, the universe keeps running.
(Proud you halt upon the spiral stair.)

The asteroids turn traitor in the air,
And planets plot with old elliptic cunning;
Clocks cry: stillness is a lie, my dear.

Red the unraveled rose sings in your hair:
Blood springs eternal if the heart be burning.
(Proud you halt upon the spiral stair.)

Cryptic stars wind up the atmosphere,
In solar schemes the tilted suns go turning;
Clocks cry: stillness is a lie, my dear.

Loud the immortal nightingales declare:
Love flames forever if the flesh be yearning.
(Proud you halt upon the spiral stair.)

Circling zodiac compels the year.
Intolerant beauty never will be learning.
Clocks cry: stillness is a lie, my dear.
(Proud you halt upon the spiral stair.)

3.1. Exposición

La primera palabra del poema es “clocks”, que nos remite a la idea del tiempo y nuestro afán por medirlo. El tiempo siempre ha sido una preocupación para la humanidad; hemos tratado de entender su esencia y hasta jugado con la fantasía de viajar al pasado. En alguna época, cuando se creía que el universo era estático, se llegó a pensar que el tiempo era una invención humana; ahora

sabemos que el universo se expande continuamente y que el tiempo existe de verdad, más allá de la necesidad emocional de medir nuestro paso por la vida. Lo sabemos porque en esa relatividad de nuestro universo lo único que no es relativo es la velocidad de la luz, de manera que cuando nuestros ojos apuntan hacia el firmamento lo que ven es el pasado y de la imagen que percibimos somos, en el momento de verla, presente nuestro, el futuro. Sabemos que el tiempo es la cuarta dimensión del universo y que a diferencia de las dimensiones espaciales, viaja en una dirección única, la del futuro. Esta dirección es la flecha física del tiempo.

Sin embargo, para el ser humano, en su condición mortal y con su percepción finita, el concepto del tiempo está ligado a la memoria y la dificultad de su definición a nuestra falibilidad. Hay otra flecha, la flecha emocional del tiempo, cuyo movimiento es relativo a nuestras vivencias: algunas veces parece ir a gran velocidad y otras con una desesperante lentitud. Aunque esta flecha también nos lleva en la dirección del futuro, permite que la memoria viaje en la dirección opuesta, la del pasado; en efecto, la memoria es lo único que ofrece una ilusión de detener lo que se ha perdido al transcurrir el tiempo. Nuestra idea de la eternidad está limitada por nuestra mortalidad; cada instante que pasa y desaparece es una pérdida irremediable y un acercamiento al final de la vida. Es precisamente la conciencia de la mortalidad, ligada a la del paso implacable del tiempo, la que nos ha llevado al deseo imposible de la eternidad y al intento absurdo de la captura del momento, por definición inasible. Aferrarse al instante, decimos: aferrarse al pasado. No olvidar.

Esta es la dualidad en la que se desarrolla la villaneta de Sylvia Plath, expresada en los estribillos: "Clocks cry: stillness is a lie, my dear" y "(Proud you

halt upon the spiral stair)". Tenemos, por un lado, el universo y su movimiento perpetuo; por otro, la imagen en la escalera, fija por el estribillo, tal como permanece en la memoria del observador, quieta. Es la contradicción entre lo inasible del momento y su perpetuidad en la memoria: entre la ansiada eternidad del instante y su transitoriedad. Y esta oposición, apoyada en la alternancia entre las descripciones del movimiento grandioso en el universo y las del amor pasional, cada una respaldada en el uso repetitivo del estribillo correspondiente, es lo que da fuerza al canto a la mujer a través de su imagen inamovible en la memoria, sucedida en un instante ya perdido para siempre²⁶.

3.2. Desarrollo

El poema discurre en un aparente paralelismo entre las descripciones del movimiento perpetuo en el universo y de la pasión por Eva, a partir del momento de la visión en la escalera. La voz poética hace una reflexión sobre el girar eterno y ordenado de los astros y el paso implacable del tiempo, inspirada por el instante en el que se percibe la imagen, transitorio pero fijo en su memoria, al mismo tiempo que habla del amor y del deseo que Eva despierta. En la primera estrofa aparecen las dos ideas o motivos que trata: "Clocks cry: stillness is a lie, my dear"

²⁶ En *Sylvia Plath: Method and Madness* (Washington Square Press, New York, 1977), Edward Butscher habla del uso recurrente del universo y sus fenómenos en la poesía de Plath:

... [She] insisted upon equating awesome astronomical phenomena with personal states of consciousness. Part of this is quite natural, the expected response of a young poet without systematic convictions to her quite ordinary material; but the extent of its application, its constant, repetitive degree, also suggests a deeper motivation. Sylvia's need "to relate herself to nothing less than the universe," what a psychiatrist would call "the cosmological motive", was an effective method of fighting back against her fear of oblivion (p. 90)

y "(Proud you halt upon the spiral stair)". Ahora bien, gracias a la palabra "halt", al énfasis del adjetivo "proud" y a la aliteración en "spiral stair", la segunda produce exactamente una sensación de inmovilidad, contradiciendo la aseveración de la primera. Los versos primero y segundo resultan en un enunciado temáticamente ajeno al del tercer verso; sin embargo, la rima del poema asocia el primer verso con el tercero y los enlaza en su oposición: tenemos el movimiento perpetuo en el primer verso y la quietud en el tercero.

En la primera frase del poema, "Clocks cry", hay una aliteración y una personificación de los relojes, que dan un mensaje a través de la voz poética: "stillness is a lie". Aunque el tiempo no se menciona explícitamente, su paso está implícito en el andar de las manecillas del reloj, que es precisamente la voz a través de la que el reloj habla; el que se emita en un grito da fuerza a la idea de la imposibilidad de detener el tiempo y a la frustración de no poder hacerlo. Esto, junto con el énfasis que da la aliteración, hace del grito del reloj una voz de alerta, como si fuera la alarma que, al hacer notar el transcurrir del tiempo, despierta del ensimismamiento a la voz poética, el observador de la imagen en la escalera. El tercer verso, aun cuando es temáticamente disjunto de los dos primeros, explica, por contraste, la razón del ensimismamiento: parecería que el universo se detiene al detenerse la figura en la escalera, que el tiempo deja de correr para el observador y que éste necesita del grito del reloj para regresar a la realidad. Es como si el propósito del grito del reloj fuera hacer que el observador dejara pasar el instante en que percibe la visión; como si el observador contestara a esto reteniendo la imagen, de la única manera en que puede hacerlo: a través de la memoria, la suya y la colectiva, la de nosotros, lectores del poema. Una y otra vez

el reloj insiste en que el tiempo no se detiene; una y otra vez el observador contesta evocando la imagen quieta en la escalera.

El segundo verso de la primera estrofa explica la aseveración de los relojes en el primero: "The wheels revolve, the universe keeps running". Excepto tal vez por el del universo, todos los movimientos que aparecen son circulares y recorren el mismo camino una y otra vez. Por otro lado, la descripción del movimiento del universo, "keeps running", implica aceleración, casi como si huyera; esto involucra un nuevo factor, además de la imagen usual de los objetos espaciales moviéndose ordenadamente en claras elipsis, unos alrededor de otros. Parecería que el énfasis del movimiento está en la expansión del universo, que finalmente es lo que nos demuestra la existencia del tiempo y marca su paso, no así el movimiento ordenado de los astros en sus órbitas. Por otro lado, la frase "keeps running", aplicada a un reloj, indica que no cesa de funcionar; este movimiento, así descrito, es similar al correr del tiempo marcado por un reloj que no se detiene y avanza siempre, nunca regresa, a pesar de la imagen circular del tiempo que marcan sus manecillas.

Ahora bien, en el tercer verso hay un movimiento implícito, ya que la escalera es necesariamente un espacio de transición y existe solamente para transportarnos hacia arriba o hacia abajo, es decir, como un vínculo entre dos espacios paralelos. El círculo desenvuelto en la escalera de espiral refuerza la imagen de movimientos cíclicos, en particular la del tiempo marcado por las manecillas del reloj. Hay un antes y un después separados por el momento en que la imagen se percibe, igual que hay un arriba y un abajo separados por Eva en la escalera. Contradictoriamente, la imagen fija es un punto de paso, tanto en el

espacio como en el tiempo: trae de por sí la sensación de ser transitoria e irrepetible y por lo tanto la de la pérdida del acto en el momento mismo en que sucede. Esta transitoriedad contrasta con la inamovilidad que transmite la frase “proud you halt”; la imagen de Eva permanece estática, aún cuando el tiempo, que no se detiene, la hace perderse en el pasado. Su paso por la escalera tiene un punto de inflexión, la pausa en el movimiento que lleva de arriba hacia abajo o de abajo hacia arriba, pero que, porque no puede, no detiene el tiempo: “stillness is a lie”.

Un efecto del paréntesis en el tercer verso es separar los dos enunciados constativos²⁷ de la primera estrofa; de esta manera se enfatiza lo disjunto de los temas que se tratan (el movimiento del universo y la visión de Eva). Sin embargo, el primer verso nos dice que el poema está dirigido a alguien (“my dear”) y esto se reitera en el tercer verso (“you”): la destinataria de la reflexión sobre el movimiento sin fin y la figura en la escalera son una y la misma, Eva. El efecto final del paréntesis en la imagen es el de separar la reflexión del observador de la figura en la escalera, formando una frontera casi tangible que cerca a Eva.

Así aislada, Eva en la escalera es sujeto de deseo, inalcanzable como tal; en palabras de Judith Butler, “Desire is the site in which demand and need are never reconciled, and this makes of desire a permanently vexed affair”²⁸. El poema se dirige a ella, pero Eva parece ser inaccesible: parece que la voz no llega al lugar en el que se ha detenido, que el paréntesis no la deja pasar. Esta

²⁷ Un enunciado se llama constativo si admite la calificación de falso o verdadero. Este concepto se explica en el capítulo 7 del libro de Jonathan Culler, *Literary Theory, A Very Short Introduction*, Oxford University Press, New York, 1997.

²⁸ Judith Butler, “Desire”, en Frank Lentricchia y Thomas Mc Laughlin (ed), *op. cit.* p. 381.

inaccesibilidad es de hecho una pérdida: Eva, próxima y al mismo tiempo lejana, “proud”, es intocable. De esta manera se ve convertida, por el peso que dan los dos primeros versos al tercero, en el centro tanto temporal como espacial del universo: todo gira alrededor de ella, sin posibilidad alguna de aproximarse.

Las estrofas siguientes se ocupan por separado de los dos motivos, por un lado el movimiento en el universo y por otro el amor y la pasión. Igual que en la primera estrofa, hay dos discursos independientes, enlazados de nuevo por la alternancia temática del poema, por la estructura formal y ahora también asociados por los estribillos, ya que ambos discursos se dirigen a la figura en la escalera, el objeto deseado, a Eva.

El tema del movimiento perpetuo se trata en las estrofas segunda y cuarta. En el primer verso de la segunda estrofa, “The asteroids turn traitor in the air”, tenemos una personificación de los asteroides acompañada de una aliteración (“turn traitor”). El segundo verso continúa con la personificación y la aliteración: “planets plot with old elliptic cunning”. Gracias a esto, tanto los planetas como los asteroides no solamente adquieren voluntad, sino que la utilizan para traicionarnos. Esto se refuerza por el uso de “plot” (que puede significar tanto el trazo de las trayectorias de los planetas como su capacidad de intrigar a nuestras espaldas) y “cunning” (la astucia con que traman sus traiciones); el adjetivo “old” da cuenta de cómo lo han hecho así desde que se formaron.

Temáticamente, la cuarta estrofa sigue un patrón similar. Gracias al adjetivo “cryptic”, en el primer verso las estrellas parecen tener designios ocultos y atan los últimos cabos (“wind up”) de nuestra atmósfera; notemos que al tener al menos una dosis de control sobre el aire que respiramos, quedamos atrapados por estos

designios. En el segundo tenemos aliteraciones; primero, “solar schemes” y “suns”, donde la palabra “scheme” implica un orden y también una conspiración. Después encontramos “tilted” y “turning”, que hace de los soles objetos sesgados que se mueven en perfecta simetría. Así, el sesgo de los soles es la del intrigante, el que trama a nuestras espaldas.

En ambas estrofas el primer verso habla de movimientos caóticos (si bien circulares), mientras que el segundo habla de movimientos predecibles, aunque cargados de malicia. El universo, así, semeja un grupo de seres (ya que han sido personificados) que por toda la eternidad ejecutan su tarea (moverse continuamente), siempre en ejercicio de su voluntad, unos decidiendo provocar caos para nosotros, otros siguiendo trayectorias inalterables; en este ejercicio no sólo nos atrapan en sus designios, sino que traman hacerlo a nuestras espaldas. Es decir, el poema hace parecer que estamos a la merced de los objetos del universo, de manera que nuestra estabilidad resulta ajena a nuestra voluntad. Nunca, en estas dos estrofas, se menciona explícitamente el tiempo; de la misma manera que en los dos primeros versos del poema, solamente se le insinúa con la imagen de los relojes que gritan “stillness is a lie”.

Ahora bien, en las estrofas tercera y quinta el tiempo aparece como la dimensión a la que la pasión trasciende; la eternidad a la que ésta aspira está presente en las palabras “eternal”, “immortal” y “forever”. Los versos segundos de estas estrofas, “Blood springs eternal if the heart be burning”²⁹ y “Love flames

²⁹ Este verso recuerda a Alexander Pope, cuando dice en *Essay on Man (Epistle I: Of the Nature and State of Man, With respect to the Universe)*: “Hope springs eternal in the human breast: / Man never is, but always to be, blest”. Estos versos aparecen en la sección III, “That is partly upon his ignorance of future events, and partly upon the hope of

forever if the flesh be yearning”, son sintácticamente simétricos; ambos son oraciones condicionales, hablan de eternidad en la apódosis (o consecuencia), de amor pasional en la prótesis y utilizan la misma forma verbal. Aquí el lenguaje figurativo para describir el amor es convencional, como se ve en el uso de la bien conocida metáfora del fuego del amor en “the heart be burning” y “Love flames”. Las oraciones condicionales nos dicen, respectivamente, que el amor pasional (“heart be burning”) implica vida eterna (“Blood springs forever”) en la tercera y el deseo carnal (“flesh be yearning”) implica amor eterno en la quinta estrofa. Así, estos dos versos llevan a la conclusión de que el deseo conduce a la inmortalidad.

En los primeros versos de estas dos estrofas, en las que el tema es el amor pasional, encontramos más aliteraciones y personificaciones. En el primer verso de la tercera estrofa se personifica a la rosa al hacerla cantar: “Red the unraveled rose sings in your hair”. Sus pétalos, rojos, adornan al objeto deseado; el transcurrir del canto hace que el tiempo (la dimensión en la que sucede la música) transcurra también para la imagen, aunque ésta permanezca quieta en el espacio. Este transcurrir del tiempo hace que la imagen sea tan inasible como la música que produce la rosa; de la misma manera que la escalera, enfatiza la transitoriedad del momento. Por otro lado, los versos primero y segundo de esta estrofa comienzan con las palabras “Red” y “Blood”, respectivamente; así asocia el

a future state, that all his happiness in the present depends”. Para el observador de Eva el futuro, en el que la visión desaparece, no es bienvenido y por lo tanto se resiste a dejar ir el momento presente. Hay otro pasaje, en la sección VIII, “How much further this order and subordination of living creatures may extend above and below us; were any part of which broken, not that part only, but the whole connected creation must be destroyed”, que dice: “Let earth unbalanced from her orbit fly, / Planets and stars run lawless thro’ the sky”, que recuerda a los astros en la villanela, ahora liberados de sus trayectorias gracias a una ruptura en la cadena.

rojo (símbolo convencional de la pasión) de la rosa con el de la sangre y la vincula con el corazón (lugar convencional en el que se anida la pasión): pasamos de la rosa que canta (y por lo tanto vive) al corazón que late, enlazando el canto con el ritmo vital y la inmortalidad con la pasión, de la cual es consecuencia.

En la quinta estrofa se personifica al ruiseñor, que no canta, sino declara: "Loud the immortal nightingales declare: / Love flames forever if the heart be yearning". La mención del ruiseñor evoca el poema de John Keats, "Ode to a Nightingale":

Thou wast not born for death, immortal Bird!
No hungry generation tread thee down;
The voice I hear this passing night was heard
In ancient days by emperor and clown.
Perhaps the self-same song that found a path
Through the sad heart of Ruth, when, sick for home,
She stood in tears amid the alien corn;
The same that oft-times hath
Charmed magic casements, opening on the foam
Of perilous seas, in faery lands forlorn.

En el poema de Keats el canto del ruiseñor es eterno, ya que a la muerte del que escucha el poeta un anochecer otro ruiseñor aparecerá; así el canto no se apagará y se propagará por el mundo mientras éste exista y haya ruiseñores. Este ruiseñor es el mensajero indicado para entregarnos el enunciado del verso que sigue, "Love flames eternal if the heart be yearning": igual que el canto del ruiseñor es uno, sin importar el ave que lo emite, el amor es uno, el mismo, sin importar el sujeto en el que arde. Esta eternidad está condicionada a la imposibilidad de alcanzar el objeto del deseo, a la ansiedad que produce su inaccesibilidad, a la continuidad del sentimiento expresada por el tiempo verbal, "yearning".

La estrofa final está formada por cuatro oraciones disjuntas. La primera, "Circling zodiac compels the year" se refiere tanto al movimiento de los objetos celestes como al paso del tiempo. Ambas cosas se combinan en el zodiaco, en las constelaciones que aparecen en la bóveda celeste y que se mueven en ella conforme la tierra se traslada alrededor del sol durante el año. De la misma manera que la imagen de los soles que traman en la cuarta estrofa, la mención del zodiaco, que según la astrología maneja nuestras vidas, reitera la idea de que estamos a merced de las estrellas. De nuevo la acción "compels" personifica al zodiaco, al obligar al año a transcurrir. La conformación celestial (espacio) que aparece sobre nosotros al anochecer nos dice en qué momento (tiempo) del ciclo anual nos encontramos, pero en realidad está determinada por éste. Es decir, contrariamente al orden que presenta el verso, es el ciclo anual el que de alguna manera obliga al zodiaco; notemos, sin embargo, que este orden está de acuerdo con nuestra percepción: primero el movimiento del espectro nocturno, luego el transcurrir del tiempo.

El segundo verso, "Intolerant beauty never will be learning" habla de la eternidad a través de la negación, "never". Este verso se refiere a Eva; lo sabemos por la estructura del poema, ya que es su turno en esa alternancia a la que ya estamos acostumbrados. Una vez más, Eva se ha detenido en el tiempo: no cambia ni va a cambiar nunca porque la belleza no aprende; esta incapacidad de Eva, esta inamovilidad e inaccesibilidad, que se enfatiza por el adjetivo "intolerant",

contrasta con el verso anterior y su movimiento perpetuo³⁰. Recordamos los últimos versos de In “Memory of Eva Gore-Booth and Con Markievicz”, de William Butler Yeats:

The innocent and the beautiful
Have no enemy but time;
Arise and bid me strike a match
And strike another till time catch;
Should the conflagrations climb,
Run till all the sages know.
We the great gazebo built,
They convicted us of guilt;
Bid me strike a match and blow.

Podemos pensar en la transitoriedad del momento de la visión de Eva en la escalera como si su imagen se alumbrara por un segundo con la luz de un cerillo que se apaga de inmediato. Y si bien el tiempo es el enemigo de la belleza, no puede hacer nada contra ella si su percepción dura solamente unos segundos.

Los siguientes versos repiten los estribillos, consecutivos esta vez, lo que marca el final de la villanela. De nuevo, este final es inapelable. Basta con observar la bóveda celeste al correr del tiempo para comprobar que los relojes tienen razón y no hay quietud en este universo nuestro: por encima de nuestras cabezas, inmóviles como estamos, perplejos ante la imagen que queremos grabar

³⁰ En su artículo “The Poetry of Sylvia Plath” (Jo Gill (ed.), *The Cambridge Companion to Sylvia Plath*, Cambridge University Press, Cambridge, UK, 2006, p. 75), Steven Gould Axelrod dice que “To Eva...”

addresses a woman who may bear some resemblance to Plath herself, or, more likely, an aspect of self that Plath was consciously rejecting. Goddesslike Eva denies time, change (“the circling zodiac”), and her own sexual passion, thereby remaining a frozen, fabricated image of perfection: “Intolerant beauty never will be learning. / Clocks cry: stillness is a lie, my dear. / (Proud you halt upon the spiral stair).” Already Plath was confronting the contradictory notions of femininity that circulated through American culture in the 1950s: sexual decorum in conflict with desire; vocational achievement at odds with heteronormative romance. Eva stands outside the heterosexual romance narrative, and is critiqued for doing so.

en la memoria, todo cambia, lenta pero seguramente. Pero aun así, la figura está allí, fija e inalcanzable.

3.3. Recapitulación

La villanela de Sylvia Plath parece llevarnos en los círculos trazados por las manecillas del reloj. El paso de un estribillo a otro nos coloca en polos opuestos, en simetría perfecta; esto es similar a la oscilación del péndulo que mueve las manecillas en el reloj de pedestal. Lo absoluto de esta división se reafirma en el tratamiento por separado de los dos motivos, el del movimiento perpetuo del universo y el de la inmovilidad de la imagen. El primero representa el cambio, el segundo el anhelo de permanencia.

Por otro lado, la transición de un motivo a otro, aunque abrupta, no se siente como una discontinuidad, ya que ambos desarrollos están vinculados por la idea de la eternidad: la eternidad del movimiento, la eternidad de la inmovilidad de la imagen. En el primer caso tenemos un fenómeno físico, en el segundo un anhelo emocional; en el primer caso sólo existe relativamente a la duración del universo, en el segundo a la percepción humana del paso del tiempo, que es relativa a la duración de la existencia.

Notamos, sin embargo, que la palabra “time” no aparece en el poema, en ninguna de las descripciones del universo y su movimiento, en ninguna de las estrofas en las que aparece el reloj: nunca se menciona explícitamente el tiempo. Está implícito en dos adjetivos: “eternal” en la tercera estrofa, “immortal” en la quinta, y en dos adverbios: “forever” en la quinta y “never” en la sexta; todos ellos

aparecen en la parte dedicada a la pasión por Eva. La otra mención de una medida temporal es “year”, en el primer verso de la sexta estrofa; “time”, sin embargo, está ausente. Además, hemos hablado de la transitoriedad del instante, de la expansión del universo, del canto de la rosa y del ave, del zodiaco; de todas estas imágenes se sugiere el paso implacable del tiempo; pero la palabra que quiere decir tiempo no aparece jamás. Esto recuerda *El jardín de los senderos que se bifurcan*, de Jorge Luis Borges:

Ahora bien, ése es el único problema que no figura en las páginas del *Jardín*. Ni siquiera usa la palabra que quiere decir *tiempo*. ¿Cómo se explica esa voluntaria omisión?

Propuse varias soluciones; todas, insuficientes. Las discutimos; al fin, Stephen Albert me dijo:

- En una adivinanza cuyo tema es el ajedrez ¿cuál es la única palabra prohibida? Reflexioné un momento y repuse:

- La palabra ajedrez.

- Precisamente – dijo Albert –, *El jardín de los senderos que se bifurcan* es una enorme adivinanza, o parábola, cuyo tema es el tiempo; esa causa recóndita le prohíbe la mención de su nombre. Omitir siempre una palabra, recurrir a metáforas ineptas y a perífrasis evidentes, es quizá el modo más enfático de indicarla.³¹

Podemos decir que “To Eva...” es una alegoría del tiempo; tenemos una adivinanza en la que se le sugiere mediante metáforas y la omisión deliberada de la palabra indica, igual que en el *Jardín*, que el tiempo es su solución.

La percepción humana del tiempo no es homogénea, de manera que su división en segmentos iguales según el reloj nos resulta muchas veces arbitraria. Podemos pensar en la villanela como el monólogo interior del observador al presenciar la visión de la imagen en la escalera, de manera que la reflexión sobre el movimiento del universo ocupa un segmento de tiempo incongruente con la

¹⁹ Jorge Luis Borges, *Ficciones, Prosa Completa* (Volumen 1), Bruguera, Barcelona, 1980, p. 377.

permanencia real de la imagen quieta. El momento en que Eva, orgullosa, se detiene en la escalera, rompe la continuidad del calendario del observador; su tiempo se divide en antes y después del acontecimiento, su labor a partir de ese momento se convierte en el intento de darle perpetuidad al instante por medio de la repetición³².

Este momento de ruptura provoca el deseo de inmortalidad y con esto el de la captura por medio del lenguaje. Butler dice:

Desire thus emerges in language, of language, precisely to the extent that the subject is foreclosed from a mere original pleasure, one that can be posited as a phantasmatic beginning only retroactively by a subject in language (...) Desire is thus defined as displacement, but also as an endless chain of substitutions³³.

De la misma manera que el lenguaje no puede capturar su objeto, más allá de un “phantasmatic beginning”, el objeto del deseo no puede ser alcanzado. La voz poética trata de capturar el instante de ruptura por medio del lenguaje para así eternizar la imagen en la escalera; la captura del instante sería equivalente a la satisfacción del deseo, ambas imposibles. La cadena de sustituciones de la que

³² Aunque el contexto es completamente distinto, podemos pensar en las palabras de Octavio Paz al referirse a la fiesta sagrada en *El arco y la lira* (Fondo de Cultura Económica, México, 1980, p. 61), en donde habla de las diferencias en la percepción del tiempo. Paz dice que hay dos calendarios, el de la vida diaria y las actividades profanas, por un lado, y el de los ritos y las fiestas y las actividades sagradas, por otro:

El primero consiste en una división en partes iguales: horas, días, meses, años. Cualquiera que sea el sistema adoptado para la medición del tiempo, éste es una sucesión cuantitativa de porciones homogéneas. En el calendario sagrado, por el contrario, se rompe la continuidad.

Paz habla de la fecha mítica, que “adviene si una serie de circunstancias se conjugan para reproducir el acontecimiento”. La fiesta sagrada se puede reproducir, no así el acontecimiento que le da origen y que es la primera discontinuidad del calendario; de hecho la fiesta no es más que un intento de reproducir su origen. El momento de la visión en la escalera es un momento de ruptura, en el que para la voz poética se rompe la continuidad en el paso del tiempo; en este sentido, la repetición del estribillo es una especie de rito de celebración del suceso.

³³ Butler, art. cit. p. 380.

habla Butler se convierte en la cadena de palabras con las que se intenta describir – capturar por medio del lenguaje – el éxtasis que produce la aparición de Eva en la escalera. El intento de alcanzar al objeto deseado se hace por medio de la oposición entre la realidad física del movimiento perpetuo, con el cambio que conlleva, ante la necesidad humana de permanencia, de oposición al cambio.

Tal como sucede en la villaneta de Dylan Thomas, en la última estrofa de “To Eva...” la aparición consecutiva de los estribillos produce la sensación de haber concluido. Esta sensación se refuerza por la secuencia en que aparecen los cuatro versos de esta estrofa; como el oscilar del péndulo del reloj, pasamos del movimiento al reposo alternadamente al transitar de uno a otro. Cada uno de los dos primeros sintetiza y confirma su historia: el primero, al hablar del zodíaco reproduce el movimiento circular, al mismo tiempo que lo cierra. Y el segundo, gracias a las palabras “intolerant” y “never”, provoca una impresión de inamovilidad, no física sino emocional, del objeto inalcanzable del deseo.

La villaneta concluye con la misma paradoja entre el movimiento y la quietud: “Clocks cry, stillness is a lie, my dear. / (Proud you halt upon the spiral stair).” La contradicción no se ha resuelto, pero sí se ha logrado que los opuestos coexistan: que en este universo de movimiento constante, el momento en que Eva se detiene en la escalera permanezca fijo e inalterable y al mismo tiempo transitorio e inaccesible.

4. Lo enorme de lo pequeño:

One Art, de Elizabeth Bishop

The art of losing isn't hard to master;
so many things seem filled with the intent
to be lost that their loss is no disaster.

Lose something every day. Accept the fluster
of lost door keys, the hour badly spent.
The art of losing isn't hard to master.

Then practice losing farther, losing faster:
Places, and names and where it was you meant
to travel. None of these will bring disaster.

I lost my mother's watch. And look! my last, or
next-to-last, of three loved houses went.
The art of losing isn't hard to master.

I lost two cities, lovely ones. And, vaster,
some realms I owned, two rivers, a continent.
I miss them, but it wasn't a disaster.

– Even losing you (the joking voice, a gesture
I love) I shan't have lied. It's evident
the art of losing's not too hard to master,
though it may look like (*Write it!*) like disaster.

4.1. Exposición

El poema trata de un arte; lo llama el arte de perder. "Art", según define el Concise Oxford Dictionary, es "skill, especially human skill as opposed to nature; (ability in) skilful execution as an object in itself; cunning; imitative or imaginative skill applied to design, as in paintings, architecture, etc; pertaining to use of such skill".

Pero perder es un acto necesariamente involuntario; se pierden objetos que se echan en falta, se pierden guerras, se pierde el tiempo y al final de éste, sea largo o corto, se pierde la vida. Perder causa una interrupción en el ritmo de la existencia diaria, breve o prolongada. Causa un contratiempo o una catástrofe y tal vez un desastre de alguna magnitud. Perder no es un arte, es un accidente y un tropiezo. Por otro lado, recuperarse de la pérdida es un logro, que sí implica la intervención de la voluntad humana; esto es saber perder y es a lo que Bishop llama “el arte de perder”: en la frase misma encontramos que se enaltece la capacidad para manejar la situación de pérdida y salir adelante indemne.

Para Elizabeth Bishop, perder es una habilidad que hay que practicar, para así evitar que sea una desgracia: es de tanto perder que se aprende a sobrellevar a la pérdida. Nos dice que aprender a perder no es difícil porque perder no es difícil, que no es lo mismo. En el primer caso, se refiere a aprender a sobrellevar la pérdida (“the art of losing”); en el segundo, habla de la gran cantidad de cosas que se pierden casi sin saber cómo sucedió (“so many things seem filled with the intent to be lost”). Este doble significado encierra una contradicción, que genera parte de la tensión que se acumula a lo largo del poema: en el contraste entre la facilidad con que se nos pierden los objetos y las personas, frente a la dificultad de sobrellevar la pérdida; esta dificultad es tan grande como para que se le pueda llamar un arte, aunque se sostenga que no es difícil de dominar. Así, la negación “isn’t hard to master” es una lítote en la que se detecta el primer indicio de ironía en el poema³⁴.

³⁴ La forma irónica de este tropo se denomina meiosis. Hablo de lítote porque aún no se ha estudiado la ironía en el poema.

Como en el caso de la villanela de Dylan Thomas, el poema tiene la estructura de un discurso persuasivo acorde con la retórica clásica; de la misma manera que en "Do Not Go Gentle Into That Good Night", la primera estrofa hace las veces de introducción o *exordium*, las estrofas segunda a quinta forman la *confirmatio*, en que se demuestra la tesis, y la última es la conclusión o *peroratio*. Para convencernos de que no es difícil aprender el arte de perder, la voz poética recurre a dos vías. Primero, en las estrofas segunda y tercera nos exhorta a practicar para así hacernos ver el modo sencillo, casi sin saber cómo sucede, en que tanto de lo que nos rodea desaparece; en segundo lugar, por medio de los ejemplos de su experiencia, en las estrofas cuarta y quinta. Así, habla de las pérdidas usuales en la vida y a continuación de las que ha sufrido y cada vez nota que el mundo sigue girando, imperturbable.

El lenguaje coloquial de la villanela nos conduce en el camino de la pérdida como si no fuera difícil. Lo habitual del acto de perder, lo sencillo del lenguaje y la manera en que nos lleva de una pérdida a otra, cada vez mayor (aunque se afirme que ninguna es un desastre), inducen la conclusión de resignación fatal con la que parece culminar el poema. Contradictoriamente, sin embargo, la repetición de la falta de dificultad en perder, aunada a la intensificación paulatina de las pérdidas presentadas, lleva el lector a un estado de gran ansiedad. Porque tal vez perder no es un desastre, pero sí que lo parece.

4.2. Desarrollo

En la villanela de Elizabeth Bishop hay una diferencia en la estructura regular de la forma³⁵. Ahora no hay dos estribillos que se repiten alternadamente; el primer verso del poema es el verso final de las estrofas segunda y cuarta, pero el verso final de las estrofas tercera, quinta y sexta es una variación del tercer verso de la primera estrofa. Así, aún cuando el ritmo³⁶ y la idea permanecen, hay un elemento de sorpresa que cambia la expectativa del lector.

El primer verso, que será el estribillo de las estrofas segunda y cuarta, propone una tesis, "The art of losing isn't hard to master". En los siguientes dos versos encontramos la explicación de la aseveración del primer verso: "so many things seem filled with the intent / to be lost that their loss is no disaster". Estos versos están encabalgados, lo que refuerza lo casual del lenguaje y dificulta, de entrada, la construcción de nuevas estrofas que culminen con las mismas palabras, en lo que sería el segundo estribillo.

En los versos segundo y tercero de esta primera estrofa tenemos una personificación de "things", al adjudicarles las intenciones de desaparecer de nuestra vida; esto hace que sean ellas, las cosas, las que se pierden a sí mismas, de una manera ajena a nosotros, los perdedores, y a nuestra voluntad. También

³⁵ En su libro *Elizabeth Bishop: Her Poetics of Loss* (Pennsylvania State UP, University Park, PA, 1994), Susan McCabe escribe:

Personal expression makes the form looser, more pliant and intimate. In fact, Bishop uses form frequently, and especially here, to show its arbitrariness, its flimliness. Bishop claims that she had not been able to write a villanelle before but that "One Art", possessing a somewhat diaristic dating through its metrics and tone, "was like writing a letter."

³⁶ En la introducción hablamos del ritmo en poesía, según la definición de la *Princeton Encyclopedia*: "In poetry every repetition of sound, whether simple (alliteration) or complex (rhyme, meter), is rhythmic" (nota 8).

encontramos una aliteración y un poliptoton en las palabras “lost” y “loss”; la asociación del participio pasado y el sustantivo produce el efecto de hacer de la pérdida un hecho inminente e inevitable y no solamente una intención. Por otro lado, la rima entre los versos primero y tercero enfatiza, por el contraste entre las dos palabras, tanto lo inconsecuente de la pérdida (“is no disaster”) como el esfuerzo de voluntad que encierra la palabra “master”. Este será el tema recurrente al final de las estrofas tercera y quinta (que no el estribillo): perder no es un desastre, porque si lo fuera, estaríamos perdidos de tanto perder.

Las estrofas segunda y tercera proponen la práctica como método para aprender a perder. Están en modo imperativo, como si fueran una lección. El primer verso de la segunda estrofa comienza con lo básico, como es en efecto el principio del aprendizaje: “Lose something every day”. Al contrario de lo que dice la primera estrofa (en que las cosas se pierden a sí mismas), ahora se invita a perder deliberadamente, en un acto de voluntad; esto debe demostrarnos que es posible aceptar la incomodidad de las pequeñas pérdidas. Además, la oración “accept the fluster / of lost keys, the hour badly spent” lleva implícita la posibilidad de que esta incomodidad se sobrelleve cuando el acto de voluntad deje de serlo y se convierta en hábito.

La palabra final del estribillo, “master”, que implica dominio sobre la acción, rima con “fluster”, el aturdimiento que causa el contratiempo y que trae consigo cierto descontrol. Por otro lado, la pérdida de las llaves y la hora mal invertida aparecen consecutivamente, lo que nos incita a pensar en el tiempo que se invierte en solucionar el problema de las llaves perdidas. Ambas pérdidas pueden llegar a ser aceptables a fuerza de hábito; todo esto enfatiza la ironía que encierra

la frase misma “The art of losing” en el principio de la estrofa. Al decirnos “accept”, la lección intenta guiarnos por el camino de la resignación y matiza la ansiedad por el descontrol que pudieran causar estas pérdidas.

La tercera estrofa prosigue con la lección. En el primer verso, “Then practice losing farther, losing faster”, encontramos una aliteración, un isocolon y una rima interna, que a pesar de la injerencia del proceso de voluntad sugerido por la palabra “practice”, produce la sensación de una pérdida de control ante el aumento de velocidad que ocurre en el tiempo (“faster”) y la importancia de las pérdidas (“farther”): parecería que entramos en una vorágine de la que ya no va a ser posible escapar.

El segundo verso introduce distintos tipos de pérdida: “places” y “names”. Perder un lugar es una metáfora de dejarlo con poca o ninguna esperanza de regresar. En la estrofa anterior la voz poética habla de una pérdida concreta, la de las llaves, que son objetos pequeños y perdedizos; esto resulta en un contratiempo porque impide el acceso a un lugar privado, exclusivo y propio. Ahora la pérdida del lugar es completa e irremediable: ya no solamente hay que aceptar “the fluster”, sino también la idea de la imposibilidad de volver a estar allí. La rima interna, el isocolon y la aliteración, junto con la rima de “fluster” y “faster” enfatizan esta progresión, en la que la pérdida crece en magnitud.

La lista de acciones que la voz poética recomienda perder continúa, en esta lección de cómo aprender a hacerlo. Perder un nombre es una metáfora de olvidarlo, que implica perder la posibilidad de recuperarlo. En la siguiente frase se implican nombre y lugar simultáneamente: “where it was you meant / to travel”; de nuevo, esta pérdida tiene que ver con la memoria, pero ahora involucra las

posibilidades futuras, ya que no podemos llegar a un lugar del que hemos perdido el nombre. Esto no solamente produce el efecto de llevarnos más lejos en el proceso de perder, sino de reafirmar el sentimiento de frustración de la frase “the hour badly spent” en la segunda estrofa.

La tercera estrofa termina con la misma idea que la primera: “None of these will bring disaster”. Formalmente no hay estribillo porque no hay repetición exacta del último verso de la primera estrofa; sin embargo, sí la hay en cuanto al significado: la voz poética afirma que al poner en práctica la lección sucederá lo que afirma en la primera estrofa. En este sentido, se rompe la expectativa fonológica, pero no semántica, y no hay una pérdida total del estribillo; sin embargo la afirmación se refiere solamente a lo que está en la lista que se ha presentado: aún cuando las pérdidas en la lista son cada vez más importantes, con la pérdida de la generalidad se debilita ligeramente la seguridad absoluta que mostraba en el tercer verso de la primera estrofa.

Las dos estrofas anteriores forman parte de la *confirmatio*, es decir, de la demostración de la tesis “the art of losing isn’t hard to master”. El argumento, que hasta ahora tiene forma de lección, se basa en la falta de dificultad del método para aprender el arte de perder (practicar) y ofrece una lista de objetos por perder: las llaves, el tiempo, lugares y nombres, los planes. El poema enfrenta dos visiones, opuestas entre sí: por un lado, la primera estrofa nos ha dicho que la voluntad humana es ajena a la sucesión de pérdidas y son los objetos los que tienen la intención de desaparecer de nuestras vidas; por otro, las instrucciones se basan en el ejercicio de la voluntad para perder no solamente cada vez más cosas con mayor frecuencia, sino también cada vez más significativas.

La *confirmatio* continúa en las siguientes dos estrofas, que son ejemplares, ya que en ellas la voz poética rememora la historia de sus propias pérdidas: usa los ejemplos de su experiencia para dar fuerza a la demostración de la tesis. El tono coloquial que utiliza parece querer reafirmar que el proceso no ha sido tan difícil, pero sí nos hace ver lo significativo de los objetos que enumera.

Las estrofas cuarta y quinta comienzan ambas diciendo “I lost...” A diferencia de las dos anteriores, se refieren a hechos consumados y no están en modo imperativo, sino indicativo. En esta segunda parte del *confirmatio* se intenta convencer de la facilidad en dominar el arte de perder por empatía: la voz poética sugiere que si ella pudo hacerlo, quien la escucha también puede aceptar la pérdida.

La cuarta estrofa habla de cosas que, en efecto, podemos poseer: el reloj de la madre, las casas. Lo primero que notamos es la dimensión emocional de estos objetos; el reloj, por haber pertenecido a la madre, tal vez desaparecida, en cuyo caso perderlo es perderla de nuevo, por metonimia; las tres casas, que no califica de valiosas, sino amadas. Sin embargo, en cuanto al tamaño físico de los objetos que enumera ahora, va de lo pequeño a lo grande; es decir, hay una gradación de pérdidas, como en las estrofas anteriores. Además, al adjudicar a la casa la acción de irse (“went”), la voluntad desaparece, como sucede en la primera estrofa. La lista finaliza con el estribillo, “the art of losing isn’t hard to master”. La rima enfrenta “last, or”, que expresa cierta duda e inseguridad, con “master”, lo que enfatiza el contraste entre el principio dinámico de la estrofa, en la que la acción “I lost” transmite seguridad, y la duda que se expresa al no saber si aún se tiene una casa o ya se han ido todas: “... my last, or / next-to-last...”

La quinta estrofa habla de otro tipo de pérdida: “cities”, “rivers”, “realms”, “continents”. Estos son trozos del planeta, habitados unos (“cities”), otros inhabitables (“rivers”), aunque tal vez transitables. De nuevo, decimos que perdemos una ciudad al ser irreconocibles o al perder la esperanza de volver. Algo similar se puede decir sobre perder ríos y continentes: en ambos casos no son posesiones, sino escenarios en etapas de nuestra vida. Sin embargo, el hablar de “realms” lleva más allá de la lejanía física y del olvido; la referencia al dominio provoca que la frase “I owned” se refiera a la posibilidad de ejercer control – reinar sobre el reino de las cosas que forman nuestra vida –, no solamente a la nostalgia del lugar perdido. Entonces, tenemos una enumeración con gradación de lugares perdidos con un acento ligeramente disonante que evoca la pérdida del dominio y por lo tanto del efecto de la voluntad. La estrofa termina diciendo “I miss them, but it wasn’t a disaster”, que es una oración coordinada adversativa restrictiva en la que “it wasn’t a disaster” restringe a “I miss them”: a diferencia de la tercera estrofa, en la que el verso final (“None of these will bring disaster”) intenta no dejar lugar a dudas (aunque se refiera solamente a los objetos en su lista), ahora aparece el contratiempo causado por la pérdida y se insinúa el desastre, aunque inmediatamente se niegue. De nuevo el tono casual sugiere resignación, ya no solamente ante estas pérdidas, sino ante el estado de ánimo que provocan, que ahora sí se reconoce; el resultado de esto es que la negación del desastre se debilita.

Las estrofas segunda y tercera son enunciados performativos³⁷, que al estar en modo imperativo suponen un oyente, aunque todavía no es identificable. La primera parte de la tesis del discurso retórico, expresada al inicio del poema, “The art of losing isn’t hard to master”, puede derivarse de la demostración de la fragilidad de nuestra retención de los objetos, mientras que la aseveración al final de la lección, “None of these will bring disaster”, está aún por comprobar, ya que ésta no se ha puesto en práctica; esto implica una cierta condicionalidad, a pesar de que se dicte la conclusión con seguridad.

Las estrofas cuarta y quinta son enunciados constativos; de una manera similar a lo que sucede en la segunda estrofa, en la cuarta se pretende derivar la tesis por el efecto de la acumulación de objetos perdidos, ahora en la experiencia personal de la voz poética. El cambio en el estribillo de la quinta estrofa, “I miss them, but it wasn’t a disaster”, proviene también de esta experiencia; se matiza la negación en “None of these will bring disaster”, lo que además continúa con la ruptura de la forma poética. Esta ruptura marca una evolución hacia la apertura de la posibilidad del desastre, al pasar de la seguridad en la falta de consecuencias de las pérdidas (hipotéticas) en el estribillo de la segunda estrofa a una consecuencia de las pérdidas (experimentadas) en la quinta estrofa: “I miss them”. Sin embargo, el poema aparentemente sigue llevándonos por el camino de la resignación, al hacer comparable la pérdida de los diversos objetos en la lista, tanto por la manera de enumerarlos como por la conclusión única: “... it wasn’t a disaster”.

³⁷ Un enunciado es performativo si no admite la calificación de falso o verdadero (contrariamente al enunciado constativo) y de hecho lleva a cabo la acción a la que se refiere. Ver Jonathan Culler, *op. cit.*, capítulo 7.

La *confirmatio* consiste, entonces, de dos enumeraciones de pérdidas, la de los objetos con los que se recomienda practicar en la lección de las estrofas segunda y tercera y la de los ejemplos de pérdidas de la voz poética en la cuarta y quinta; en ambos casos está graduada y es acumulativa. Además, las dos listas están divididas de la misma manera: en la segunda y cuarta estrofas se pierden objetos materiales, independientemente de su significado, mientras que en la tercera y en la quinta se pierden nombres y lugares. Esta simetría, aunada a la rima de “meant” con “continent”, enlaza “places and names and where it was you meant / to travel” con “some realms I owned, two rivers, a continent”. Finalmente, la rima de “vaster” con “faster”, hace que el efecto de “losing farther, losing faster” se extienda a la segunda lista, de manera que la espiral de pérdidas ejemplares gana intensidad al paso del tiempo; esto sucede tanto en el tiempo real en que se desarrolla el poema como el tiempo ficticio en la historia de la voz poética. Esta progresión produce la sensación de que la espiral de pérdidas actúa como si fuera un remolino, de manera que el efecto de la aceleración parece impedir cualquier escapatoria y nos sumerge en una vorágine de pérdidas (aunque la voz poética repita con insistencia que no son un desastre).

Las listas de pérdidas ejemplares finalmente conduce a la sexta y última estrofa, que comienza: “ – Even losing you (the joking voice, a gesture / I love) I shan’t have lied”. La voz poética se dirige directamente a una persona específica (“you”) y nos indica que es la más reciente pérdida; la villanela está dirigida a esta persona. La palabra “even” da a esta pérdida una magnitud mayor que la de continentes, reinos y ciudades. Desde la mención del reloj que perteneció a su madre, esta es la primera pérdida que se refiere directamente a una persona.

Estas dos – el reloj (la madre, por metonimia) y el destinatario de la villanela – son pérdidas perceptiblemente concretas, a diferencia de las otras. Incluso las casas, que a pesar de ser amadas (y por lo tanto significativas emocionalmente): la voz poética las menciona en grupo y no individualmente y duda cuál de ellas se perdió, por lo que no tienen lo esencial que las distingue una de otra y nos dan la impresión de carecer ya de lo que podría hacerlas insustituibles. Este punto, en que la voz poética se dirige a la persona que representa una pérdida específica, es similar a la *volta* de un soneto; no es que cambie la dirección del poema, sino que al enfocarse en “you” hace que la lección y los ejemplos en las estrofas segunda a quinta se dirijan a esta persona. De esta manera, da un giro distinto a la lista de pérdidas enumeradas hasta ahora y un sentido específico a la lectura del poema.

La simetría entre la lista de objetos que la lección sugiere perder y la lista de ejemplos de pérdidas, la indicación explícita de un interlocutor común y su aparición como conclusión, crean una especie de confluencia entre ellas: las pérdidas hipotéticas y las reales convergen precisamente en este último “you”. Es aquí adonde se encamina el poema; esta persona, “you”, es la pérdida que requiere del discurso retórico para ser tolerable, la meta a la que se dirigen ambas listas, la de pérdidas hipotéticas en la lección de las dos primeras estrofas y la de pérdidas reales que rememora la voz poética (de las que es la última): regresando al símil del remolino, este es el atractor que causa la aceleración en la espiral de pérdidas.

El paréntesis que sigue nos regresa de lo grande, a donde la villanela nos ha traído paso a paso, a lo pequeño: “the joking voice, a gesture I love”; esta frase

es una sinécdoque que ilustra de manera concisa lo que en la realidad se pierde al perderse “you”. El que esté encerrada entre paréntesis enfatiza la íntimo de esta pérdida y le da magnitud emocional.

La villanela termina diciendo: *It's evident / the art of losing's not too hard to master / though it may look like (Write it!) like disaster*”. Lo primero que notamos es que hay una variación en el primer estribillo: ahora la voz poética no niega la dificultad en aprender el arte de perder, solamente dice que no es demasiado grande. Por primera vez, reconoce que sí es difícil sobrellevar la pérdida.

En el último verso, el paréntesis “*(Write it!)*” es una injerencia del escritora³⁸, una fusión momentánea entre ella y la voz poética, cuyo efecto es dividir la oración en dos partes y retrasar la llegada del final; además, la palabra “*Write*” está escrita en cursivas, lo que la hace diferente del resto y la convierte en la irrupción de un elemento exterior, ajeno. El papel de esta interrupción parece ser el de forzar a quien escribe a continuar escribiendo y llegar hasta la frase final, “*like disaster*”: hay una renuencia a negar el desastre una vez más. Notamos también que la palabra “*like*” aparece antes y después del paréntesis, como una vuelta a empezar algo que no se puede continuar desde donde se quedó, sino que hay que tomar desde atrás³⁹.

El verso final acepta que esta pérdida, al menos, semejó un desastre; de hecho, notemos que la voz poética no niega, en este caso, que lo sea, igual que

³⁸ *En Fictions of Form in American Poetry* (Princeton University Press, Princeton, New Jersey, 1993), Stephen Cushman dice: “Bishop also writes poems that are explicitly about writing, poems such as (...) “One Art,” which considers the transformation of loss into writing” (p. 137).

³⁹ En palabras de Susan McCabe (*op.cit.*), “The imperative self-prompt ‘*(Write it!)*’ conveys the immense energy needed to utter that last word of “disaster””.

no niega la dificultad en aprender el arte de perder. La aparente seguridad en las variaciones anteriores (“their loss is no disaster”, “None of these will bring disaster”, “I miss them, but it wasn’t a disaster”) ha desaparecido y la ruptura de la forma poética ha dejado entrar, en efecto, al desastre, inmediatamente después de hacer evidente la magnitud emocional de la última pérdida y de reconocer el impacto en su vida y aceptar la dificultad en sobrellevarla. Fonológicamente, la forma poética se ha perdido; semánticamente, gracias al cambio en el enunciado, éste deja de ser convincente y abre la puerta al reconocimiento de la consecuencia de la pérdida. La seguridad que ofrece la forma de la villanela, el saber que se va a regresar a un lugar conocido (como dice la tercera estrofa, “where it was you meant to travel”), se ha perdido de una manera paralela a la pérdida paulatina de la seguridad con que manifiesta que perder no es un desastre y que aprender a hacerlo no es (tan) difícil.

Conviene mencionar la rima de los estribillos, que nos lleva en la secuencia “master” – “disaster” – “fluster” – “master” – “faster” – “disaster” – “last, or” – “master” – “vaster” – “disaster” – “gesture” – “master” – “disaster”. Encontramos que “fluster”, “last, or” y “gesture” son rimas parciales y ambas preceden a “master” y siguen a “disaster”. Entonces, “gesture”, que encierra la carga emocional de la pérdida final, es el último escalón no perfecto, inmediatamente antes de la culminación de la villanela, en que “master” y “disaster” riman por última vez. Es decir, por un lado, la estructura (incluso rota) de la villanela nos hace ir del control (“master”) al desastre (“disaster”) y la expectativa creada por el patrón de repetición no ha desaparecido por completo. Al mismo tiempo, la ruptura ha creado otra expectativa, no en cuanto a la estructura formal, sino temática:

cada vez que llega el turno del segundo estribillo se abre más la posibilidad del desastre; esta expectativa (de aproximación al desastre) se ve reforzada por la rima. La pérdida a la que la villaneta se dirige como un remolino se resume en la palabra “gesture”, de manera que la desolación causada por la cadena de pérdidas está encerrada en la ausencia de este gesto y la nostalgia que genera; es aquí donde se concentra la sensación de pérdida que se ha ido acumulando.

Por otro lado, tenemos la oposición de las palabras que riman en los versos primero y tercero, que alternan al final de las estrofas segunda a cuarta y que dan forma de “heroic couplet” a los dos últimos versos: “master” y “disaster”, el dominio y el descontrol. El control es la meta aparente del discurso retórico; de nuevo tenemos una fuerza (centrípeta, es decir interna) de la que el control es el atractor. Por otro lado, la desestructuración del discurso que produce la secuencia de imágenes de pérdidas aparece como una fuerza (centrífuga) que tira en la dirección contraria, la del desastre, y que está reforzada por la desestructuración de la forma poética. La manera fácil en que se pierden los objetos y las personas que forman nuestra vida (tanto que parece ser su intención, nos dice el poema) está relacionada con el desastre, mientras que la supuesta falta de dificultad (que se pretende demostrar) con que se aprende a enfrentar la pérdida está relacionada con el control. De esta manera, la estructura formal de la villaneta (la repetición alternada de “master” y “disaster”) refuerza la oposición entre la inseguridad que encierra la facilidad con que se pierde y la (supuesta) falta de dificultad en aprender el arte de perder (gracias a lo que es posible evitar que la pérdida sea un desastre). Al final, la fuerza que tira hacia el desastre prevalece, tanto por la estructura secuencial del poema y la apertura de la forma poética

(reflejada en la variación de los dos estribillos en la última estrofa) como por el sentido que imparte la introducción de la última pérdida, la íntima del ser amado, cuando aparece como la meta a la que converge la sucesión de pérdidas⁴⁰.

La voz poética se repite a sí misma que perder no es un desastre, pero sabemos que no está convencida y, vistas en retrospectiva, las estrofas que componen la *confirmatio* del discurso retórico parecen estar destinadas a persuadirse a ella misma y no a la persona a quien está dirigido el poema; esto se enfatiza por el imperativo en el paréntesis “(Write it!)”, que dirige a sí misma. La villanela termina por hacer ver que la vida no es más que una sucesión de pérdidas y que, a pesar de la insistencia en que los desastres que causan no lo son sino solamente lo parecen, vivir es pasar de una desgracia a otra.

4.3 Recapitulación

El lenguaje coloquial y los encabalgamientos en la villanela producen un efecto en el lector. Northrop Frye dice que una obra literaria está en el modo de mimesis menor si el héroe es uno de nosotros y no un ser superior a otros hombres ni a su ambiente: “we respond to a sense of his common humanity, and demand from the poet the same canons of probability that we find in our own experience”⁴¹. También hace notar que incluso en la lírica tiene sentido hablar de modos de ficción:

even in lyrics and essays the writer is to some extent a fictional hero with a fictional audience, for if the element of fictional projection disappeared

⁴⁰ Según Susan McCabe, (*op.cit.*), “From the beginning, Bishop presents “the art of losing” as perverse rejection of the desire to win. In the poem’s alternating rhyme of “master” and “disaster”, disaster has the last word”.

⁴¹ Northrop Frye., *op cit*, p. 34.

completely, the writing would become a direct address, or straight discursive writing, and cease to be literature.⁴²

La intrusión de la autora en el verso final por medio de la frase en paréntesis “(Write it!)”, aunada a la manera en que se expresa la voz poética, al utilizar el lenguaje de una manera similar a la de nuestra vida diaria y rutinaria, refuerza nuestra identificación y empatía con ella. Esta manera de hablar, sin ceremonia, es propia de la edad moderna, lo que Frye llama “the ironic age”.

La villanela produce la sensación de que las pérdidas son ineludibles, lo que Frye llama “the inevitable irony of human life”. Esto quiere decir que las desgracias que suceden a la voz poética son el resultado simplemente de vivir: según la lectura que se ha presentado del poema, las cosas no solamente se pierden a sí mismas, sino que además tienen la intención de hacerlo desde el principio, de manera que las perdemos solamente porque las hemos tenido. La decisión de no oponer resistencia y la propuesta de la ausencia de lucha o rebeldía como mecanismo de defensa están relacionadas con la conciencia de la condición de temporalidad humana.

Sin embargo, el aparente menosprecio de la voz poética al dolor de la pérdida, al tratar de ignorar el impacto en su vida y proponerse aceptar la adversidad como algo inconsecuente, a lo que por lo tanto es necesario acostumbrarse, aumenta en realidad la sensación de que la vida no es más que una sucesión de desgracias. Así, aunque a primera vista el discurso persuasivo está orientado a convencernos de que es mejor resignarse desde el principio a perder todo, el incremento gradual de la conciencia de la inevitabilidad de la

⁴² *Ibid*, p. 53.

pérdida y la aceptación final de la pena que causa (por más que aclare que no es un desastre), producen el efecto contrario y la villaneta termina por provocar ansiedad, tanto por las pérdidas enumeradas como por las que (estamos seguros) van a suceder en el futuro, a la voz poética y a nosotros, los lectores, por empatía. Es decir, el mismo desarrollo del discurso persuasivo demuestra, gracias a su estructura temática, la tesis contraria; en este sentido, el poema es irónico.

Retóricamente, la villaneta de Elizabeth Bishop se reduce a la enumeración de dos listas paralelas: los objetos por perder y los objetos perdidos. En estas listas aparecen intercalados objetos pequeños y grandes – algunos triviales y otros significativos –, ríos y ciudades y continentes, cada uno creando en el lector la imagen de algo que se ha perdido o se ha dejado atrás. Es decir, la estructura temática de la villaneta es secuencial; sobre este tipo de estructura, Barbara Herrnstein Smith nos hace dos observaciones: “... first, that these sequences are generated by an extraliterary principle of succession, and second, that they may or may not imply their own terminations”⁴³. La sucesión que aparece en la lección en las estrofas segunda y tercera está formada por objetos susceptibles a ser perdidos, mientras que la que forma las remembranzas de la voz poética en la cuarta y la quinta lo está por objetos que ha perdido; en ambos casos no hay relación esencial entre los elementos de la lista. Además, ambas sucesiones están ordenadas según su importancia o su impacto en la vida; el final (de ambas) aparece en la sexta estrofa, con la frase “even losing you”, y no es consecuencia de la enumeración en ninguno de los dos casos. La percepción de la magnitud de la pérdida final es una consecuencia del lugar en que aparece; es decir, al ser

⁴³ Barbara Herrnstein Smith, *op cit.*, p. 110.

colocada como terminación de esta secuencia, aparece como mayor (o de mayor impacto) que las pérdidas anteriores y es esta posición, junto con la palabra “even” la que nos indica su importancia, no su naturaleza intrínseca.

La serie de imágenes que forma el discurso actúa como la sucesión de pasos que conducen a la pérdida final. Octavio Paz dice:

... el vocablo posee un valor psicológico: las imágenes son productos imaginarios. (...) Cada imagen – o cada poema hecho de imágenes – contiene muchos significados contrarios o dispares, a los que abarca o reconcilia sin suprimirlos.⁴⁴

Los significados de estos productos imaginarios, solamente por formar parte de una sucesión, adquieren un denominador común que tal vez no tendrían si fueran enunciados independientemente y nos conducen a algo distinto de la conclusión aparente del discurso persuasivo. Como vimos en el análisis del poema, la introducción de la persona a la que se dirige la villanela en la última estrofa da un significado especial a la sucesión de pérdidas; por otro lado, como dice Herrstein Smith⁴⁵, esta estrofa funciona como una síntesis que da sentido a la experiencia poética que producen las estrofas anteriores.

Ahora bien, acerca de “thematic irony”, Northrop Frye nos dice:

The ironic method of saying one thing and meaning something rather different is incorporated in Mallarmé's doctrine of the avoidance of direct statement. The practice of cutting out predication, of simple juxtaposing images without making any assertions about their relationship, is consistent with the effort to avoid oratorical rhetoric.⁴⁶

Al aplicar Bishop el método irónico del que habla Frye, con la yuxtaposición de imágenes sin predicado que deja al lector hacer sus asociaciones, algunas

⁴⁴ Octavio Paz, *op. cit.*, p. 98.

⁴⁵ Ver nota 6.

⁴⁶ *Ibid*, p.. 61.

disparos entre sí, enfrenta dos realidades en el poema: la del deber ser del discurso retórico, que es la resignación ante la evidencia de lo fácil que es perder (donde fácil tiene que ver con lo involuntario); y la realidad a la que nos lleva la secuencia de imágenes, que es la ansiedad ante la expectativa de perder de forma cada vez más frecuente y más catastrófica (donde esa facilidad se transforma en incapacidad de retener las cosas y personas que forman nuestra vida).

Así, la incertidumbre que provoca la ruptura de la villanela es paralela a la incertidumbre temática (la pérdida que sabemos que va a aparecer y la pena que va a causar), de manera que ambas se apoyan en la estructura formal. La sucesión de imágenes que produce la enumeración graduada de las pérdidas, la rima de los segundos versos y la ruptura de la forma poética por medio de la variación en lo que tendría que ser el segundo estribillo apuntan todas en la misma dirección y nos conducen a la conclusión opuesta a la que la voz poética dice querer establecer: cambian el efecto de la lección y llevan de la resignación a la ansiedad. Frye nos dice: "The term irony, then, indicates (...), in a more general way, a pattern of words that turns away of its obvious meaning"⁴⁷. Las anomalías en la estructura formal están en correspondencia con cada paso de la sucesión, al incrementarse la magnitud de la pérdida simultáneamente a la apertura de la posibilidad de la existencia del desastre.

Prevalece, entonces, el sentido irónico: no hay un equilibrio entre el control, atractor de la fuerza del discurso persuasivo, y el desastre, al que impulsa la fuerza del remolino de imágenes. Esta fuerza vence debido a la apertura de la

⁴⁷ *Ibid*, p. 40.

forma poética y a la correspondencia que existe entre la sucesión de imágenes que forman el discurso y la progresión en el segundo estribillo, que da paso a la aparición del desastre. La convergencia de las imágenes hacia la última pérdida está perfectamente coordinada con la convergencia de los elementos formales que se conservan, como la rima. Esta coordinación perfecta compensa la pérdida del segundo estribillo en cuanto a la sensación de estabilidad o cerradura del poema, además de que la incursión de la escritora con el imperativo "*Write it!*" hace pensar que se llegó al final de los hechos, de manera que ya se pueden escribir. De esta manera, finalmente el símbolo temático de esta pérdida, encerrado en la palabra "gesture", a la que converge la rima, se convierte en una especie de vértice en el que descansa el poema en un balance perfecto.

5. Conclusiones

La villanelas de Dylan Thomas y Elizabeth Bishop tienen la forma de un discurso persuasivo; la de Sylvia Plath es una reflexión sobre la oposición entre nuestra percepción y la realidad del universo físico. Sin embargo, en las tres encontramos que la estructura circular, la repetición, produce una expresión lírica. Northrop Frye, parafraseando a John Stuart Mill, dice: “The lyric is (...) preeminently the utterance that is overheard”⁴⁸. En la villanela de Sylvia Plath la voz poética se dirige a Eva; sin embargo el paréntesis tiene el efecto, al alejar y separar la figura en la escalera, de hacer que seamos nosotros, los lectores, los receptores casuales de la reflexión inspirada por la imagen. De igual manera, somos nosotros quienes escuchamos el apóstrofe de Dylan Thomas al padre muerto, y lo mismo sucede con “One Art”, a pesar de que está dirigida a una persona concreta; ambas ausencias (el padre y la última pérdida, los respectivos destinatarios de las villanelas) indican que la voz poética intenta persuadirse a sí misma y que estamos escuchando su monólogo interior. La repetición insistente convierte a los estribillos en un canto ritual que repetimos, aun sin quererlo; los tres poemas responden a nuestra propia experiencia. También lo dice Frye de la poesía lírica: el poeta ha hablado por nosotros y hacemos nuestras sus palabras.

Por otro lado, la *Princeton Encyclopedia* dice:

In its modern meaning, a lyric is a type of poetry which is mechanically representational of a musical architecture and which is thematically representational of the poet's sensibility as evidenced in a fusion of conception and image⁴⁹.

⁴⁸ Northrop Frye, *op cit*, p. 249.

⁴⁹ *The New Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics*, v. s. LYRIC.

La villanela inglesa ciertamente tiene estas características. La reiteración convierte a los estribillos en lugares comunes en el universo del poema, de tal manera que al repetirse periódicamente ayudan a consolidar un edificio de proporción perfecta.

En particular, en la villanela de Dylan Thomas las imágenes de luz y sombra, que son conceptos que se contraponen y se necesitan, cimientan la estructura global de este edificio en su perfecta simetría. De la misma manera, la villanela de Sylvia Plath está construida en el equilibrio de la fuerza centrífuga de la expansión del universo (es decir, del correr implacable del tiempo) y la fuerza centrípeta de atracción hacia la imagen de Eva en la escalera: una tirando hacia afuera, la otra jalando hacia el centro (el objeto deseado) forjada en la resistencia a dejar ir el momento mágico, de ruptura, en que somos cautivados por el deseo.

En la villanela de Elizabeth Bishop no encontramos el mismo patrón de repetición. Como vimos en el análisis del poema, también tenemos dos fuerzas que se oponen: la fuerza que lleva hacia la meta aparente del discurso persuasivo y la fuerza opuesta, cuyo atractor es la tragedia que encierra la pérdida; aun cuando ahora estas dos fuerzas no se equilibran, el poema es perfectamente logrado en cuanto a lo que Frye llama la arquitectura musical gracias a la coordinación entre su estructura secuencial y la ruptura progresiva de la forma. Es decir, la convergencia simultánea de las dos progresiones (la de la estructura temática y la de las variaciones en el segundo estribillo) hace que la meta final de ambas se constituya en el centro de gravedad en el que descansa (y se sintetiza) el poema.

Tenemos entonces que las tres villanelas analizadas basan su estructura en una relación dialéctica entre dos de sus elementos, que se refleja a su vez en dos

estados emocionales. En los dos primeros poemas encontramos un contrapeso impecable entre estos dos estados; en la de Dylan Thomas tenemos el de la resignación frente a la rebeldía ante a la muerte, en la de Sylvia Plath el de la necesidad de detener el tiempo en el instante en que aparece el objeto del deseo (que se traduce en alcanzar este objeto) frente a su paso, que implica la transitoriedad de la imagen (que implica a su vez la continuidad del estado de deseo, el continuar deseando). En ambas el tema es la pérdida, la de la vida en una, la del instante (el momento presente) en la otra. Cada pérdida humana acarrea una disrupción del ritmo ordenado de la vida y el reordenamiento implica necesariamente un cambio. Al llevarnos de un estribillo a otro, la estructura de la villanela nos atrapa en el conflicto entre el instinto de permanencia y el de evolución, de aferrarse a lo perdido y el de cambiar para sobrevivir.

Por otro lado, "One Art" se refiere directamente a la sucesión de pérdidas en una vida y a sus consecuencias en el estado emocional de quien las sufre: enfrenta la necesidad de resignación con la ansiedad y el control con el desastre. En el análisis se vio que esta sucesión de imágenes de pérdidas evoluciona junto con el verso final de las estrofas primera, tercera, quinta y sexta; es decir, la estructura temática y la formal coinciden. El estado emocional inicial ante la pérdida es de negación a aceptar su impacto; en esta villanela este estado no se enfrenta con otro alternadamente, sino que se transforma siguiendo un proceso de acumulación de angustia que corresponde a la acumulación de las pérdidas en la sucesión. La estructura formal nos da un verso que cambia frente a otro que se repite sin variaciones, excepto al final; esto, junto con la coincidencia entre la variación en la forma y la estructura secuencial del discurso, hace que el estado

emocional inicial se enfrenta al que resulta en cada paso de la transformación. Es decir, también “One Art” nos lleva de un estado a otro, sólo que ahora uno de ellos no es estático sino progresa al estado final, en el que se aceptan el desastre y el descontrol; este estado prevalece, al aceptar la voz poética la existencia de al menos cierta dificultad en aprender el arte de perder.

Así, la estructura temática de las tres villanelas presenta un conflicto entre dos tendencias, representadas por los dos estribillos. La síntesis que ocurre en la última estrofa de la villanela ofrece una manera de salir del conflicto, ya sea por medio de la reconciliación, la coexistencia de los contrarios o la predominancia o desaparición de uno de ellos. En el análisis de cada una de ellas se vio que logran transmitir una sensación de llegar a término; en palabras de Herrnstein Smith,

The perception of poetic structure is a dynamic process: structural principles produce a sense of expectation continuously modified by successive events. Expectation itself, however, is continuously maintained, and in general we expect the principles to continue operating as they have operated. Now, it is clear that a poem cannot continue indefinitely; at some point the state of expectation must be modified so that we are prepared not for continuation but for cessation. Closure, then, may be regarded as a modification of structure that makes *stasis*, or the absence of further continuation, the most probable succeeding event. Closure allows the reader to be satisfied by the failure of continuation or, put another way, it creates in the reader the expectation of nothing.

That expectation for nothing, the sense of ultimate composure we apparently value in our experience of a work of art, is variously referred to as stability, resolution, or equilibrium.⁵⁰

Esta expectativa de que llegue la nada es una expectativa de silencio. Tanto en literatura como en música, el silencio es un ingrediente importante de la organización de sonidos que forman el poema o la pieza musical y aparece en

⁵⁰Barbara Herrnstein Smith, *op. cit.*, p. 34.

distintas partes de la obra. En particular, un desenlace emocionalmente satisfactorio exige el silencio final.

Ahora bien, hay un vínculo objetivo entre la villanela y la pieza musical, ya que aquella tiene su origen en una canción campestre. La *Princeton Encyclopedia* dice: "Our best evidence about primitive song suggests that melodies and rhythms precede words, that the first step toward poetry was the fitting of words to pre-existent musical patterns"⁵¹. La evolución de la música y la poesía ha seguido rumbos distintos; sin embargo, ambas tienen en común que el contexto define el sentido, en un caso de la palabra, en el otro de la nota musical. En palabras de Octavio Paz,

El idioma es una totalidad indivisible (...) Para que el lenguaje se produzca es menester que los signos y los sonidos se asocien de tal manera que impliquen y transmitan un sentido (...) La frase es una totalidad autosuficiente; todo el lenguaje, como un microcosmo, vive de ella. A semejanza del átomo, es un organismo sólo separable por la violencia⁵².

Y de Nicholas Cook,

...a given note has one effect when it is part of chord X and a quite different effect when it is part of chord Y; and the effect of chord X in turn depends in the harmonic progression it forms part of. Or again, a particular motif may be unremarkable in itself but acquire a striking significance in the context of a given movement as a whole.⁵³

Octavio Paz continúa:

La célula del poema, su núcleo más simple, es la frase poética. Pero a diferencia de lo que ocurre con la prosa, la unidad de la frase, lo que la constituye como tal y hace lenguaje, no es el sentido o dirección significativa, sino el ritmo.⁵⁴

⁵¹ *The New Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics*, v. s. MUSIC AND POETRY.

⁵² Octavio Paz, *op. cit.*, p. 49.

⁵³ Nicholas Cook, *op. cit.*, p. 2.

⁵⁴ Octavio Paz, *op. cit.*, p. 51.

El poema es una sucesión de frases poéticas y lo que les da cohesión, lo que las enlaza y llena de significado, es el ritmo. El poema es una unidad, tanto como lo es la pieza musical.

Ahora bien, la percepción musical depende de la habilidad de asociar lo que sucede en el momento presente con lo que ha sucedido en el pasado y con lo que se espera que suceda en el futuro. La frustración o la satisfacción – o ambos – de esa expectativa y la tensión que resulta son importantes en la concepción de una pieza musical. Entonces, la expectativa está directamente relacionada con la anticipación y ésta, a su vez, se basa en la memoria. Además, un principio general de la música es la repetición. En palabras de Aaron Copland,

One all-important principle is used in music to create the feeling of formal balance. It is so fundamental to the art that it is likely to be used in one way or another as long as music is written. That principle is the very simple one of repetition. The largest part of music bases itself structurally on a broad interpretation of that principle. (...) The only other formal principle that need be mentioned is the opposite of repetition – that is, non-repetition.⁵⁵

Daniel Levitin, que dirige el *Laboratory for Musical Perception, Cognition and Expertise* en McGill University, estudia la relación de la repetición y la memoria con la base emocional del cerebro humano:

Memory affects the music listening experience so profoundly that it would not be hyperbole to say that without memory there would be no music. (...) music is based on repetition. Music works because we remember the tones we have just heard and are relating them to the ones that are just now being placed. Those groups of tones – phrases – might come up later in the piece in a variation or transposition that tickles our memory system at the same time as it activates our emotional centres (...) Repetition, when done skillfully by a master composer, is emotionally satisfying to our brains, and makes the musical experience as pleasurable as it is.⁵⁶

⁵⁵ Aaron Copland, *What to listen for in music*, New American Library, Nueva York, 2009, p. 100.

⁵⁶ Daniel Levitin, *op cit*, p. 167.

Es decir, la habilidad humana de reconocer y anticipar, junto con la estructura repetitiva de la música, activan la memoria, que se forma en el centro emocional del cerebro. La emoción que provoca la música está directamente relacionada con la anticipación que provoca el patrón de repetición.

En la introducción hablamos de la forma sonata-allegro. Ésta es una forma temática; es decir, hay temas (musicales) reconocibles en ella que aparecen de acuerdo a ciertos patrones. Copland nos dice:

In no other form there is a special division reserved for the extension and development of musical material already introduced in a previous section. It is that feature in the sonata-allegro form that has so fascinated all composers – that opportunity for working freely with materials already announced. So you see that the sonata form, properly understood, is essentially a psychological and dramatic form. You cannot very well mix the two or more elements of the exposition without creating a sense of struggle or drama.⁵⁷

Gracias a esta estructura temática, la forma sonata induce al oído a esperar la repetición de los temas y quien escucha puede sentirse satisfecho de haber llegado al final cuando estos temas aparecen por última vez en la reexposición. El enfrentamiento entre los temas musicales es análogo al que encontramos entre los dos estribillos de la villanela; en ambas formas, la musical y la poética, tiene una repercusión emocional.

Esta similitud nos hace pensar en el efecto fonológico de la repetición de ciertas frases poéticas en un patrón estricto y en el ritmo que crea, más allá del efecto del significado; como dice Paz, este ritmo “provoca una expectación, suscita un anhelo”⁵⁸, que es semejante a la expectativa auditiva al escuchar música. Continúa Paz, “El ritmo engendra en nosotros una disposición de ánimo que sólo

⁵⁷ Copland, Aaron, *op. cit.* p. 156.

⁵⁸ Paz, Octavio, *op.cit.*, p 57.

podrá calmarse cuando sobrevenga 'algo'. Nos coloca en actitud de espera"⁵⁹. El que el ritmo que produce la repetición de los estribillos en villanela induzca la expectativa de este vaivén interminable provoca el anhelo de permanecer y de salir al mismo tiempo, de no romper el ritmo y del "algo" inesperado que nos libere. Esta expectativa auditiva hace que la emoción crezca, de una manera similar a la emoción que provoca una experiencia musical al acumularse la tensión que produce la expectativa generada y no satisfecha.

La tensión contenida en la villanela crece conforme los estribillos llegan y se van y la resolución no parece aproximarse. A diferencia de la pieza musical, en el poema tenemos también la tensión temática que produce el significado; así, la repetición alternada nos hace oscilar entre el estado emocional que provoca la llegada de un estribillo y la que provoca el otro. En la de Dylan Thomas, las imágenes reiterativas en las que se atisba la oscuridad están enlazadas con el miedo a la pérdida de la vida, que la repetición obsesiva reafirma y hace aumentar en intensidad con cada vuelta. En la de Sylvia Plath, la estructura nos lleva de la pérdida del momento mágico a la esperanza de su captura y de regreso en un ir y venir entre el éxtasis y el desencanto, que de prolongarse es bien capaz de llevarnos a un estado de profunda ansiedad.

La villanela de Elizabeth Bishop es un caso especial. Estrictamente, en "One Art" no hay un segundo estribillo; sin embargo, el ritmo no se pierde y ese anhelo del que habla Paz no se frustra continuamente, al menos no por completo; primero, porque no solamente se preserva la rima, sino también la palabra final del verso, "disaster". Y segundo, porque semánticamente el estribillo no está

⁵⁹ *Ibid*, p. 57.

totalmente perdido y lo que queda es suficiente para que no se pierda la continuidad: la variación da un paso cada vez, sin proponer un cambio repentino en el segundo estado de ánimo. Ahora bien, el que la expectativa del segundo estribillo se cumpla sólo parcialmente crea a su vez la expectativa de una sorpresa controlada (que no rompa el ritmo). De esta manera, la villanela nos hace alternar entre la seguridad en el dominio (hipotético) del arte de perder y la incertidumbre que causa la mención reiterativa del estado de desastre, negado de una manera cada vez más endeble. Notemos que ni siquiera la estructura formal de la villanela ofrece la seguridad de que llegará la esperada repetición, lo que, aunado a la apertura temática a la dificultad del arte de perder y a la posibilidad del desastre, también termina por producir un estado de ansiedad.

La alternancia en la repetición determina el ritmo de la villanela y hasta la estrofa final no hay ninguna indicación de una dirección o meta. La sensación de haber llegado al final se debe, en buena parte, a la novedad de la no-alternancia; es decir, a la repetición sucesiva de los dos estribillos. Si se recuerdan las palabras de Paz, esto es el “algo” que el ritmo induce a esperar; nos toma por sorpresa porque la estructura ha creado ya la expectativa de continuidad, de que aparezca solamente uno, y nos había atrapado en un ir y venir que parecía impedir cualquier salida. La sucesión inmediata de los dos estribillos se asemeja en su repercusión en nuestro ánimo al efecto de síntesis que tiene la reexposición en la sonata. El que en la villanela de Elizabeth Bishop el verso final no se repita exactamente no hace que desaparezca este efecto; Copland de hecho llama repetición también a la sucesión de las variaciones del tema y hace una división en cinco categorías: “The first one is exact repetition; the second, sectional, or

symmetrical, repetition; the third, repetition by variation; the fourth, repetition by fugal treatment; the fifth, repetition through developement”⁶⁰, donde la última categoría corresponde precisamente a la forma sonata. Y más adelante dice:

... with the advent of the romantic era, music became much more dramatic and psychological. It was inevitable that the new romantic content should be difficult to contain within the framework of an essentially classical formal scheme. For it is only logical to say that if the composer states his material in the exposition, and if he then develops it in a highly dramatic and psychological fashion, he really should come to a different conclusion about it in the end.⁶¹

La evolución del estribillo de “One Art” corresponde a este tipo de desarrollo y repetición, ya que se conservan el ritmo y la palabra final, que son elementos esenciales para que el cerebro los identifique como repetición (no exacta). Así, en este caso también sucede que la aparición misma de los dos versos finales produce la sensación de haber llegado al final.

La ambivalencia que produce la estructura de la villanela al hacernos mover de un estado emocional a otro se resuelve en la síntesis que representan los dos versos finales. No es que los sentimientos opuestos o conflictivos dejen de serlo, sino que la tensión acumulada al enfrentarlos repetidamente se libera al ponerlos lado a lado: la resolución auditiva implica, emocionalmente, la posibilidad de coexistencia. Esto es similar a la manera en que la expectativa musical es satisfecha en la síntesis que representa la reexposición en la sonata, cuando la tensión se relaja en la presentación final de los temas, lo que resulta emocionalmente satisfactorio y produce la sensación inequívoca de haber concluido y de estar en libertad de salir adelante.

⁶⁰ Copland, Aaron, *op cit*, p. 100.

⁶¹ *Ibid*, p. 158.

Las tres villanelas que analizamos logran provocar esta sensación de liberación en el lector. En las tres el tema es la pérdida; el conflicto entre las tendencias que establecen los estribillos está relacionado con los sentimientos contradictorios de permanencia y mudanza: el tratar de retener lo perdido y la desolación de saber que es inútil, frente a la resignación, al dejarlo ir. La satisfacción que produce el desenlace de la forma se refleja en la resolución emocional del conflicto, ya sea por medio de su reconocimiento, de la apertura de la posibilidad de la coexistencia de los sentimientos encontrados o de la aceptación, no necesariamente de la pérdida, sino de la desgracia que conlleva. Esta sensación de liberación de la tensión que ocasiona el enfrentamiento de las partes en conflicto es análoga a la que produce la pieza musical. En efecto, el final de la villanela impone algo más: después de los últimos dos versos, lo único posible es el silencio.

6. Apéndice

Sin salida:

Villanelle – The Psychological Hour, de Ezra Pound

I had over prepared the event,
that much was ominous.
With middle-ageing care
I had laid out just the right books.
I had almost turned down the pages.

Beauty is so rare a thing.
So few drink of my fountain.

So much barren regret,
So many hours wasted!
And now I watch from the window,
the rain, the wandering busses.

“Their little cosmos is shaken” –
the air is alive with that fact.
In their part of the city
they are played on by diverse forces.
How do I know?
Oh, I know well enough.
For them there is something afoot.
As for me;
I had over prepared the event –

Beauty is so rare a thing.
So few drink of my fountain.

Two friends: a breath of the forest...
Friends? Are people less friends
because one has, at last, found them?
Twice they promised to come.

“Between the night and the morning?”
Beauty would drink of my mind.
Youth would awhile forget
my youth is gone from me.

(Speak up! You have danced so stiffly?)

Someone admired your works,
And said so frankly.

“Did you talk like a fool,
The first night?
The second evening?”

“But they promised again:
‘To-morrow at tea-time’.”)

Now the third day is here –
No word from either;
No word from her nor him,
Only another man’s note:
“Dear Pound, I am leaving England.”

Este poema de Ezra Pound no tiene la estructura de una villanela inglesa; sin embargo, el poeta pone el nombre *villanelle* en el título. Esto – y sólo esto – es lo que hace que lo relacionemos con esta forma poética. No entraremos en un análisis del poema, ya que este trabajo es sobre la manera en que la estructura de la villanela enfrenta la pérdida y aquí carecemos de esa estructura. Sin embargo, no podemos dejar de distinguir (partiendo de la asociación que Pound nos obliga a hacer) algunos elementos de los que hemos hablado.

Temáticamente, el poema se refiere a la pérdida, en este caso de la amistad, de la juventud y de la esperanza del encuentro. Como sucede con la villanela inglesa, el poema produce la sensación de no poder salir. En este caso, sin embargo, esta sensación no es provocada por la estructura formal, sino por la imagen: la voz poética parece estar encerrada, en una espera constante de algo que nunca llega. Esta espera termina cuando recibe la nota. Es decir, la salida del estado de ansiedad que causa la espera sucede ante la imposibilidad de la resolución satisfactoria de la expectativa, no ante su cumplimiento. Encontramos que ciertos versos se repiten; aunque esta repetición no sigue un patrón estricto,

sí refuerza la imagen de desesperanza de la voz poética atrapada en una espera que no obtiene recompensa. Tenemos, entonces, la espera de “algo”, la sensación de encierro, la alternancia entre dos estados de ánimo (la esperanza y la desesperanza) y la seguridad de haber llegado al desenlace (en el que la desesperanza prevalece), pero no están producidas por la estructura formal (aunque ésta la apoye), sino por la temática.

Bibliografía

Abrams, M. H., Geoffrey Galt Halphen, *A Glossary of Literary Terms*, 9th Edition, Wadsworth Cengage Learning, Boston, 2009.

Baughan Murdy, Louise, *Sound and Sense in Dylan Thomas's Poetry*, Studies in English Literature, Volume XX, Mouton & Co. Publishers, The Hague, The Netherlands, 1966

Borges, Jorge Luis, *El jardín de los senderos que se bifurcan, Ficciones, Prosa Completa (Volumen 1)*, Bruguera, Barcelona, 1980.

Butler, Judith, "Desire", en *Critical Terms for Literary Study*, ed. Frank Lentricchia y Thomas Mc Laughlin, The University of Chicago Press, Chicago, 1995.

Butscher, Edward, *Sylvia Plath: Method and Madness*, Washington Square Press, New York, 1977.

Davies, W., *Dylan Thomas*, University of Wales Press, Cardiff, 1990.

Cook, Nicholas, *A Guide to Musical Analysis*, W. W. Norton and Company, New York, 1992.

Copland, Aaron, *What to Listen for in Music*, New American Library, Penguin, New York, 2009.

Corbett, Edgard P. J., *Classical Rhetoric for the Modern Student*, Oxford University Press, New York, 1990.

Culler, Jonathan, *Literary Theory, A Very Short Introduction*, Oxford University Press, new York, 1997.

Cushman, Stephen, *Fictions of Form in American Poetry*, Princeton University Press, Princeton, New Jersey, 1993.

Frye, Northrop, *Anatomy of Criticism*, Princeton University Press, Princeton, 1990.

Herrnstein Smith, Barbara, *Poetic Closure – A Study of How Poems End*, The University of Chicago Press, Chicago, 1971.

Hillis Miller, J., *Poets of Reality. Six Twentieth Century Writers: Conrad, Yeats, Eliot, Thomas, Stevens, Williams*, Atheneum, New York, 1969.

Holbrook, David, *Dylan Thomas: The Code of Night*, University of London, The Athlone Press, 1972.

Gould Axelrod, Steven, *The Poetry of Sylvia Plath*, en *The Cambridge Companion to Sylvia Plath*, Cambridge University Press, Cambridge, UK, 2006.

Levitin, Daniel J., *This Is Your Brain on Music – The Science of a Human Obsession*, Plume Book by Penguin, New York, 2007.

McCabe, Susan, *Elizabeth Bishop: Her Poetics of Loss*, Pennsylvania State UP, University Park, PA, 1994.

Mc Laughlin, Thomas, “Figurative language”, en *Critical Terms for Literary Study*, ed. Frank Lentricchia y Thomas Mc Laughlin, The University of Chicago Press, Chicago, 1995.

Meyer, Leonard B., *Emotion and Meaning in Music*, The University of Chicago Press, Chicago, 1961.

Paz, Octavio, *El arco y la lira*, Fondo de cultura económica, México, 1980.

Preminger, Alex, Brogan, T. V. F., editores, *The New Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics*, Princeton University Press, Princeton, 1993.

Strand, Mark y Eavan Boland, *The Making of a Poem, A Norton Antology of Poetic Forms*, W. W. Norton and Company, New York, 2000.