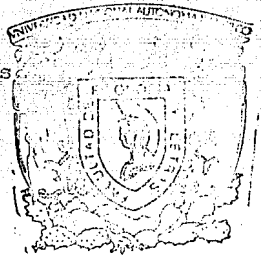


Licenciatura  
en  
Letras Inglesas

4  
2 y

Sonido y Sentido  
en los primeros poemas  
de Dylan Thomas



★ ABR. 24 1991 ★  
SECRETARIA DE  
ASUNTOS ESCOLARES

**TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN**

Ana Elena González Treviño  
18 de abril de 1991.



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 está 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.

## INDICE

### INTRODUCCION

1

### DYLAN THOMAS: SUS CONTEMPORANEOS Y SUS INFLUENCIAS

3

### TEMAS

12

### LEXICO

33

### RITMOS

39

### CONCLUSION

57

### BIBLIOGRAFIA

60

## INTRODUCCION.

En este trabajo me he propuesto analizar y comentar los primeros poemas de Dylan Thomas. Surgen las preguntas de cuáles son y qué distingue a los primeros del resto de sus poemas. El mismo Thomas habló de sus primeros poemas como los de un periodo particular:

Thomas once described his early work as his "womb-tomb period. (Vid William York Tindall, *The Literary Symbol*, Midland, Bloomington, Ind., 1960, p.183.) Despite the-tongue-in-cheek tone, the remark is apt: birth, and birth's irreversible impetus toward death, dominate the thought and imagery of ... the early poetry...

Al hablar de los primeros poemas de Dylan Thomas, se habla de sus primeros poemas publicados: *Eighteen Poems* se publicó en 1934 y *Twenty-five Poems* en 1936. De esos volúmenes, el propio Thomas hizo una selección que en 1952 incluyó en su antología personal, *Collected Poems*.<sup>2</sup>

William T. Moynihan, con formalidad académica, distingue tres momentos en la trayectoria poética de Thomas, basándose en la obra de Ralph Maud, "Dylan Thomas' *Collected Poems: Chronology of Composition*".<sup>3</sup> Maud afirma que los *Collected Poems* están ordenados cronológicamente. Moynihan observa una trayectoria parabólica en la claridad de los poemas de Thomas. Afirma que de 1936 a 1938 Thomas escribió sus poemas más oscuros, mientras que de 1934 a 1936 y de

<sup>1</sup>W.T.Moynihan. *The Craft and Art of Dylan Thomas*. p.223.

<sup>2</sup>Para referencia detallada a la publicación de los primeros poemas de Thomas, ver las notas de Daniel Jones en *The Poems of Dylan Thomas*, editados con introducción y notas de Jones por New Directions (1952). 1971, pp.250-281.

<sup>3</sup>Maud, "Dylan Thomas' *Collected Poems: Chronology of Composition*". *Publications of the Modern Language Association*, LXXVI (June, 1961), pp.292-297, citado por Moynihan en *op.cit.*, p.63.

1938 a 1952 escribió poemas relativamente más transparentes.<sup>4</sup>

Ahora bien, una vez aceptado el hecho de que los primeros poemas de Thomas pueden distinguirse en un periodo propio, hay que responder a la pregunta de qué los distingue del resto de su obra poética. Thomas no tuvo un periodo de mayor productividad que de 1934 a 1936. De los 20 a los 22 años, Thomas compuso con ímpetu juvenil, incursionando en el terreno que más le atraía de la poesía con frescura y vigor. Por esta razón, resultan particularmente atractivos.

En este estudio, he delimitado mi área de trabajo basándome en la primera parte de los *Collected Poems*. Esta abarca desde el primer poema de la colección después del prólogo, "I See the Boys of Summer", hasta el vigésimo tercero, "The Seed at Zero", página 49. Este grupo de poemas abarca más o menos la cuarta parte de la colección. El trabajo no contiene un análisis de cada poema por separado (con tres salvedades en el capítulo dedicado a los ritmos), sino que resalta elementos comunes de los diferentes poemas. El objetivo es familiarizar al lector con los primeros poemas de Dylan Thomas, a través de la explicación de aspectos temáticos, léxicos y rítmicos, resaltando los méritos de su obra.

<sup>4</sup>Ver Moynihan, *op.cit.*, pp.63 y ss.

## DYLAN THOMAS: SUS CONTEMPORANEOS Y SUS INFLUENCIAS.

Yeats, Eliot y Auden forman la tríada de poetas intelectuales que dominaba el panorama poético cuando Dylan Thomas acababa de llegar a Londres en 1935, a los 20 años de edad. En aquel año, Yeats había cumplido ya 70 años y veía la publicación de *The Winding Stair* con la tranquilidad que da la reputación establecida. Arduo luchador social, hacía poesía sobre el presente basándose en los mitos gaélicos de su nativa Irlanda, en la Biblia, en el esoterismo y, de manera particular, en la poesía de William Blake. T.S.Eliot, a sus 46 años, acababa de publicar el primero de los *Four Quartets* y era ya uno de los poetas más influyentes. Es por él que la generación de poetas ingleses que abre el siglo tiene una gran conciencia de su pasado literario y de las raíces ancestrales de la cultura. Los poetas de Oxford, encabezados por W.H.Auden reflejaban en su poesía una preocupación sociológica, a menudo socialista, desarrollada también con gran complejidad intelectual. La popularidad del libro *Poems* de Auden, lo había convertido en una especie de héroe socialista a los 27 años de edad. El público de la poesía inglesa de aquel entonces estaba relativamente habituado a temas de mitología, antropología y sociología.

Es por esta razón que los *Eighteen Poems* de Dylan Thomas (publicados en Londres en diciembre de 1934) irrumpen en el ámbito poético y desconciertan a los críticos. El extraño vigor de estos poemas no pasó inadvertido y poco tiempo después de su descubrimiento se produjo una reacción en cadena en distintos periódicos y revistas, culminando con *Time and Tide*, en el que un crítico más o menos influyente, Desmond Hawkins, anunció que los *Eighteen Poems* no era

sólo un "libro extraordinariamente prometedor, sino más probablemente, la clase de bomba que estalla no más de una vez cada tres años." <sup>5</sup> El toque de ironía de la frase "cada tres años" no pudo opacar el impacto de "la bomba".

Dylan Thomas estaba feliz con este comienzo y continuó trabajando arduamente. El público, en cambio, quedó, si no sorprendido, sí extrañado por una poesía que contrastaba tanto con la de Yeats, Eliot, Auden y sus seguidores. No pudo pasar inadvertida la pasión con la cual expresa la verdad paradójica del ciclo vital en "The Force That through the Green Fuse Drives the Flower" o la cualidad visionaria de "In the Beginning" o la sugerente rareza de "I Fellowed Sleep".

El único poeta que a primera vista parecía tener algo en común con Thomas era D.H. Lawrence, fallecido en 1930. Lawrence, mejor conocido como novelista, no formaba parte del grupo de poetas oficiales, pero introdujo en la poesía vocablos e imágenes de gran sensualidad que no se habían visto antes. Así que cuando Geoffrey Grigson describió la poesía de Thomas como secretoria y glandular <sup>6</sup>, seguramente había recordado la poesía de Lawrence y tenía el calificativo adecuado para algo similar. Pero la poesía de Thomas no cuadraba en realidad con la de Lawrence y pronto se vio que tenían diferencias radicales.

En una reseña que escribió Thomas en 1935, reunió argumentos para rechazar la ética de Lawrence. Lo descartaba por concentrarse principalmente en logros de contenido pagano y, según Thomas, "no hay literatura pagana". Definía al paganismo como "sexo y sol" y llegó al

<sup>5</sup> Hawkins citado por Paul Ferris en *Dylan Thomas*, p.122. (Mi traducción.)

<sup>6</sup> Grigson citado por Ferris en *loc.cit.*

principalmente en logros de contenido pagano y, según Thomas, "no hay literatura pagana". Definía al paganismo como "sexo y sol" y llegó al extremo de decir que Lawrence no habría escrito nada si la enfermedad que lo aquejaba no le hubiera impedido llevar una vida de completa voluptuosidad.<sup>7</sup>

Sin embargo, los críticos requerían catalogar al nuevo talento; y cuando en 1936 participó en la Exposición Surrealista de las New Burlington Galleries de Londres leyendo algunos de sus poemas, no faltó quien comenzara a llamarlo poeta surrealista.<sup>8</sup> Solo así se podían explicar las partes incomprensibles de sus poemas, la carencia de lógica y la aparente dispersión de imágenes. La opinión de que Thomas era un poeta surrealista se popularizó. Y es cierto que en alguna ocasión incursionó en la llamada escritura automática, método propuesto por los surrealistas, derivado de los dadaístas. Sin embargo, no aceptó que escribir poesía fuera un acto inconsciente, sino todo lo contrario. Afirmó que se requería de todo el esfuerzo y la concentración del poeta, además de diversas revisiones, antes de producir una obra terminada. En una carta dirigida a su gran amigo Daniel Jones expresa su desilusión ante el movimiento surrealista.

Even surrealism, which seemed to have hopes and promise, preaches the decay of reality and the importance, and eventual dominance, (I don't like those words however much I try to look on them coldly), of unreality, as though the two could be put in two boxes: isn't Percy flesh, bone and blood, isn't Evangeline Boothe a shadow, isn't Percy a shadow, isn't Evangeline flesh, bone and blood, isn't Percy flesh-bone and blood-shadow, isn't Evangeline flesh-bone-and-bone-shadow, isn't Percy-

<sup>7</sup> Thomas citado por Moynihan en *op.cit.*, p.37. Cabe señalar que si bien en el aspecto temático Thomas y Lawrence distaban mucho, en el aspecto técnico, no en el desempeño, sino en el interés especial que ambos tenían por la sonoridad en poesía, tienen rasgos en común. Lawrence como verso-librista y Thomas apegado a los metros que él mismo ideaba.

<sup>8</sup> V.g. Richard Church. *Vid Ferris, op.cit.*, pp.133-4.

<sup>9</sup> Citado por Ferris en *op.cit.*, p.52.



Las palabras carne, hueso y sangre si se hallan con frecuencia en la obra de Thomas. Lo que nunca se halla es la incertidumbre y el tanteo a los que la presunta libertad del surrealismo conducía.

La certeza expresada en los poemas de Thomas es tan contundente, tan falta de ironía, que fue inevitable que se le considerara un ingenuo en una época de gran escepticismo. Thomas carece prácticamente de toda preocupación o compromiso social; no observa con malicia las catástrofes de la humanidad, sino con consternación. No hay ironía en su sorpresa. No le teme a los signos de exclamación. La alegría y el dolor se representan con franqueza en su poesía.

Otro rasgo que lo distingue de sus contemporáneos es que sus poemas no son urbanos, aunque tampoco rurales. Algunos, en especial los posteriores, pueden ubicarse geográficamente en las costas de Swansea y el paisaje que evocan es el de la costa galesa. Pero tampoco es un poeta paisajista: el mar, las aves marinas, la playa, las casas del pueblo, etc., son solo parte de su léxico poético.

Sus temas son propiamente líricos y sus preocupaciones son de carácter universal, sobre el origen y la finalidad del hombre, sobre la naturaleza de la vida. En este sentido, Dylan Thomas ha sido calificado como apocalíptico y neorromántico. Aunque su obra en prosa no concuerda con ninguno de estos calificativos, el último de ellos describe de manera general su poesía.

Al aceptar, aunque no sin reservas, el calificativo de neorromántico, surge la pregunta de a cuál de los románticos nos recuerda Dylan Thomas. A primera vista, y no sin prejuicio, podría decirse que tiene algo de Lord Byron, cuya avasalladora personalidad a menudo opaco su labor como poeta. Y aunque es cierto que la personalidad de Thomas interfiere en la adecuada apreciación de su

poesía, sobre todo en el sector académico, no es en realidad a Byron a quien nos recuerda.

Algunos versos de la "Ballad of the Long-Legged Bait" nos recuerdan la "Rime of the Ancient Mariner" de Coleridge, en especial algunos pasajes de descripción del mar; pero esto está más relacionado con la balada como forma poética que con una influencia directa. Más que su poesía, hay una posible influencia de la *Biographia Literaria* de Coleridge. El tema del enfrentamiento y la reconciliación de contrarios era algo que preocupaba a ambos poetas. La paradoja de la vida y la muerte es el tema de muchos de los poemas de Thomas y, aunque no necesariamente se derivan de la teoría de Coleridge, pues es un tema bastante común entre los románticos, sí puede hablarse de una influencia poética.<sup>10</sup>

La oscuridad de sus imágenes y lo titánico de sus aseveraciones pueden ser indicadores más confiables y William Blake, a poco tiempo de haber sido redescubierto por Yeats, tiene mucho más en común con Thomas que cualquiera de los otros románticos. De hecho, Thomas lo reconoció abiertamente como su maestro en una carta a su amiga, la novelista Pamela Hansford Johnson: "I am in the path of Blake, but so far behind him that only the wings of his heels are in sight."<sup>11</sup>

Una de las cualidades que más admiraba en Blake era su dogmatismo. Thomas creía que todo verdadero poeta debía ser dogmático. Esto se nota con claridad en sus primeros poemas, en los cuales usa un tono autoritario, casi de profeta y con frecuencia emanado directamente de la Biblia, que no permite cuestionamientos, sino que

<sup>10</sup> Ver Moynihan, *op.cit.*, p.52.

<sup>11</sup> *Ibid.*, p.33.

más bien requiere que "el que tenga oídos, que escuche".

Pero la figura de Blake se parece aún más a la de Thomas desde el punto de vista de la historia de la literatura. Eliot, en su ensayo sobre Blake, dice que Dante es un clásico, digno de ser imitado y de hecho imitado por generaciones enteras de poetas; mientras que Blake es solamente un escritor de genio (*a writer of genius*) cuyo lenguaje poético no culminó como modelo para las generaciones que le siguieron.<sup>12</sup> Tomando con la debida reserva esta aseveración, lo mismo puede decirse de Thomas. Es cierto que en vida tuvo gran cantidad de admiradores e imitadores y aún hoy en día encontramos rastros de su influencia en otros poetas; pero su lenguaje poético no ha fundado hasta ahora algo como una escuela formadora de nuevas generaciones de poetas a la manera de Yeats, Eliot y Auden.

El autor que Thomas reconocía como el más influyente en la poesía de su tiempo, incluyendo la suya propia, era Gerard Manley Hopkins. Visto con la relativa perspectiva del tiempo, y con el desarrollo ulterior de Thomas como poeta, salta a la vista que comparte con Hopkins la preocupación por los ritmos que forman sus poemas, más que otros autores: no sólo los versos aliterativos, propios de la antigua poesía inglesa y rescatados por Hopkins; también las asonancias, consonancias, rimas internas, palabras compuestas y objetos profusamente calificados con sustantivos o verbos adjetivados. Y aunque la influencia técnica que tuvo Hopkins sobre Thomas es la más conspicua, no puede negarse que ambos coinciden también en imponer gran fuerza espiritual a su poesía.

Sin embargo, Thomas y Hopkins tienen una diferencia fundamental. Hopkins vivió de 1844 a 1889 y no llegó a ver los excesos a los que

<sup>12</sup> T.S. Eliot, "William Blake". *On Poetry and Poets*.

llegaron las vanguardias del siglo XX. En sus poemas nunca rompe con la sintaxis y sus oraciones pueden ser analizadas como tales con relativa facilidad. En cambio, Dylan Thomas construye, o mejor dicho, amontona unidades sintácticas que a veces son indescifrables para el lector.

Durante sus años de formación, Thomas no solamente leyó a los poetas antes mencionados. También leyó a muchos otros, entre los que enlistó después a Sir Thomas Browne, de Quincey, Henry Newbolt, la Baronesa Orczy, Marlowe, Chums, los imaginistas, la Biblia, Poe, Keats, Lawrence y Shakespeare, además de autores modernos como Yeats, Eliot, Housman, Edith y Sacheverell Sitwell, Hardy y Auden.<sup>13</sup>

No puede negarse la influencia de Yeats y Eliot en Thomas, a pesar de lo mucho que divergían en su concepción de la poesía. Uno de los primeros honores que Dylan Thomas recibió como poeta fue el ganar media guinea en el concurso semanal del "rincón de los poetas" del *Sunday Referee*. El poema ganador es una clara imitación de Eliot; pero poco después Thomas reconocería que no llegaría muy lejos si negaba su propia personalidad.<sup>14</sup>

No obstante, cabe señalar que en un poema tardío como "A Winter's Tale", la imagen del pájaro-hembra (*she-bird*) nos recuerda el ave metálica de Yeats en "Sailing to Byzantium", complementada con el "fantasma metálico" de "I, in My Intricate Image". En ese mismo poema hay un pasaje que recuerda las primeras líneas de "The Waste Land". Y en "My World Is Pyramid" hay una descripción de los horrores de la guerra que recuerda a Auden. Sin embargo, estos fragmentos aislados no son significativos en relación con los otros autores en la obra

<sup>13</sup> Moynihan, *op. cit.*, p. 22.

<sup>14</sup> Bill Read, *The Days of Dylan Thomas*, p. 55.

poética global de Thomas. Más que nada son pequeños pedazos que revelan el contacto que Thomas tenía con la poesía de sus contemporáneos. La conocía y, aunque con muchas reservas, la admiraba.

En cambio, los poetas más importantes de la primera mitad de este siglo no demostraron mayor interés por la poesía de Thomas. Se sabe que Eliot elogió "Light Breaks Where No Sun Shines" y "Our Eunuch Dreams" <sup>15</sup> y que en alguna ocasión le prestó dinero a Thomas (quien vivía permanentemente endeudado). Stephen Spender, del grupo de Auden, también organizó una colecta en su beneficio y fue el crítico más benévolo entre los que reseñaron los *Collected Poems* (1952).<sup>16</sup> Pero en general puede decirse que no llamó su atención mayormente.

La poesía de Thomas parecía ser todo lo contrario de la poesía "pura" que Pound definió.<sup>17</sup> Juzgado con los preceptos de Pound, Dylan Thomas era todo emoción y descuidaba la lucidez y la austeridad en aras de la musicalidad. Estos versos de Yeats podrían haber sido aplicados a Thomas por sus contemporáneos.

Caught in that sensual music all neglect  
Monuments of unageing intellect.

("Sailing to Byzantium")

No le afectó a Thomas el no ser recibido con bombo y platillos por la aristocracia poética inglesa. Sin embargo, sí estaba decidido a ser famoso. Gracias a su carismática personalidad, lo logró. Pero poco sospechó que su carácter provocador se convertiría en uno de los principales obstáculos para la apreciación de su poesía. Es verdad que era alcohólico y que no conocía los buenos modales. Vivía permanentemente endeudado y no tenía sentido de responsabilidad para

<sup>15</sup> Vid Ferris, *op. cit.*, p.102.

<sup>16</sup> *Ibid.*, pp.307-8.

<sup>17</sup> Vid Ezra Pound, *El arte de la poesía*.

con su familia. Puede decirse que gozaba de la peor reputación de que haya gozado un poeta.

Pero también es cierto que tenía dotes histriónicas. De joven participó en varias obras de teatro. Más adelante, fue muy popular y a menudo era el centro de atención en las reuniones, donde quienes lo escuchaban se desternillaban de risa. Además de dotes poéticas e histriónicas, tenía una voz privilegiada. Es por eso que lo invitaban con mucha frecuencia a hacer lecturas públicas de sus poemas. Envolvía al auditorio con su voz y lo cautivaba con la magia de su palabra. Fue a raíz de esas lecturas públicas que se volvió tan popular en Estados Unidos. A través de la radio, Dylan Thomas también logró cautivar a un gran auditorio, primero, leyendo poemas suyos o de otros autores y después, en simples charlas, entrevistas o conferencias. Estas últimas a menudo estaban llenas de sentido del humor, así que también con la risa dominaba al público. En ambos casos a través de la palabra hablada. De ahí que sus detractores lo consideren un merolico charlatán.

No obstante, es muy significativo que éste precisamente haya sido el medio por el cual se popularizó la poesía de Thomas. Con seguridad, pocos entre quienes lo escuchaban lograban entender el mensaje de su poesía. Es más probable que la mayoría no acertara decir cuál era la razón por la cual esa poesía resultaba atractiva. Pero un público común y corriente de la década de los cuarenta no buscaría razones. Más bien disfrutaba del incesante desfile de maravillas que le ofrecían las revoluciones del nuevo siglo. Una de ellas era la incomprensible pero cautivadora poesía de un apasionado y desequilibrado galés.

## TEMAS.

Los primeros poemas de los *Collected Poems* fueron con los que se dio a conocer Dylan Thomas. Representan la antítesis de la poesía intelectual de Yeats, Eliot y Auden. No son filosóficos, puesto que carecen de principios identificables y definidos a través de la razón y enfocados a un propósito claro. No son intelectuales puesto que carecen de lógica y de un desarrollo racional regido por las leyes de causa y efecto. No son sociológicos puesto que no reflejan a la sociedad ni están comprometidos con ella.<sup>18</sup> Son en cambio intuitivos, puesto que tienen símbolos identificables que, aunque carecen de coherencia sistemática, aluden una verdad. No la demuestran lógicamente, sino la revelan analógicamente. Están comprometidos con el individuo y con su conciencia individual, puesto que rastrean intuitivamente sus orígenes y las leyes de la naturaleza.

Por estas razones, quien se enfrenta a la poesía de Dylan Thomas no debe esperar la frialdad del distanciamiento racional que encuentra en sus célebres contemporáneos, sino la calidez y el vigor, a menudo desbordados, procedentes del apego y del sentimiento. El contraste entre los poetas intelectuales y Dylan Thomas con frecuencia ha sido explicado o justificado por el origen galés de este poeta. El estereotipo de este pueblo define a sus miembros como seres apasionados e irreflexivos, opuestos al flemático pueblo inglés. Sin embargo, la cuestión de la influencia de Gales en Thomas es mucho más

<sup>18</sup>Karl Shapiro, en su ensayo titulado "Dylan Thomas", llega al extremo de afirmar lo siguiente: "Thomas resisted the literary traditionalism of the Eliot school. (...) (His) poetry was born out of the bankruptcy of the Yeats-Pound-Eliot "tradition" and all it stood for. It was born out of the revulsion against the book-poetry of Auden and the system-mongering of the social revolutionaries." (En *Dylan Thomas: A Collection of Critical Essays*, editado por C.B. Cox, pp. 171-72.)

compleja. John Ackerman, en su ensayo "The Welsh Background" analiza esta cuestión y concluye que las características de la poesía de Thomas -estricto control de la forma, calidad lírica, concepción romántica de la función del poeta y actitud religiosa ante la experiencia- son el resultado de esta influencia.<sup>19</sup> No obstante, las tres últimas características definidas por Ackerman a menudo han actuado en detrimento de la poesía de Thomas, pues se ha dicho que es recurso fácil usar palabras pintorescas sin propósito claro.<sup>20</sup> Pero no podemos dejar de lado el estricto control de la forma que estructura los poemas de Thomas y que constituye un verdadero logro en poesía.

Lo vigoroso y lo apasionado de los poemas de Thomas no es el producto de una emoción adolescente, irreflexiva. Detrás de cada uno hay un gran cuidado de la forma, así como un arduo trabajo de pulimiento y perfección rítmica. Los metros de Thomas están meticulosamente considerados y, aunque con frecuencia utiliza metros inventados por él mismo, casi nunca utiliza el verso libre. Los ritmos y las palabras de sus poemas *per se* son muy importantes, y a veces parecen estar por encima del contenido. La tradición literaria de los bardos de Gales explica este fenómeno en la obra de Thomas, si se observa que esta tradición valora más la disciplina técnica que la intelectual.<sup>21</sup> Esto ha provocado que se subestime el control que Thomas tenía sobre el contenido de sus poemas, siendo que era tan estricto como el de la forma.

<sup>19</sup> Ackerman en Cox, *op.cit.*, p.26.

<sup>20</sup> Ver Shapiro, *op.cit.*, p.26.

<sup>21</sup> Ackerman, *op.cit.*, p.31.



En los primeros poemas de Thomas, los temas son fáciles de detectar. No buscaba variedad de sucesos o de temas, sino intensidad visionaria. La valoración de la intensidad visionaria es lo que más acerca a Thomas al calificativo de romántico: la firme creencia en un poder natural superior al hombre, con el cual el hombre comparte, aunque no en su totalidad, la capacidad creativa; y en una ley natural del cambio. Dicha creencia se proyecta en tres temas principales: los sueños de génesis, la labor del poeta y el ciclo vital. Estos tres temas están evidentemente relacionados y comparten elementos expresivos y conceptuales. Los poemas no pueden agruparse en tres bloques monolíticos. Lejos de eso, varios de ellos podrían adscribirse a dos de los temas o incluso a los tres. No obstante, por cuestión de método, he decidido separarlos de esta manera con el propósito de analizar por partes las tres vetas poéticas más frecuentemente explotadas por Thomas.

Al hablar de sueños de génesis tomo los términos del poema "I Dreamed My Genesis" considerando que la idea se repite en varios poemas con distintos matices. Poemas como "I Followed Sleep", "When Once the Twilight Locks No Longer", "Before I Knocked", "From Love's First Fever to Her Plague" y "The Seed at Zero", se fundamentan en conceptos comunes que desempeñan un papel determinado en el proceso de rastreo o intuición del origen de la vida. Estos conceptos son: el sueño, el desprendimiento de la conciencia y el eslabón que une a dicha conciencia con su origen.

La importancia del sueño para Thomas la resume W.T. Moynihan en *The Craft and Art of Dylan Thomas* como sigue: "The young Thomas felt that the dream world was as important as the waking world. He

examined, exploited, encouraged his dreams, finding in them whole new realms of existence." <sup>22</sup> El primer paso del proceso es, pues, el sueño, estado ideal para que la conciencia se expanda, abandoñando momentáneamente las limitaciones del cuerpo:

I fellowed sleep who kissed me in the brain,  
Let fall the tear of time; the sleeper's eye;  
Shifting to light, turned on me like a moon.  
So, planing-heeled, I flew along my man <sup>23</sup>  
And dropped on dreaming and the upward sky.

El beso del sueño es como el beso de Morfeo que adormece al cerebro dejando que el espíritu o la conciencia ascienda, guiada por la luz que se enciende como una luna. El adjetivo "planing-heeled" es ambiguo, pero alude sin duda a los talones alados de Mercurio (intermediario entre los dioses y los hombres) que transportan a la conciencia en su viaje.

Pero el desprendimiento de la conciencia no es sólo un acto espiritual, sino también físico. No se logra sin el sudor de un gran esfuerzo. En el siguiente fragmento, se nota claramente el vigor físico de las palabras mismas, que conjuga sonido y significado. (Obsérvense las repeticiones aliterativas indicadas por los

<sup>22</sup>Moynihan, *op.cit.*, p.31.

<sup>23</sup>"I Fellowed Sleep", p.31 de *The Collected Poems of Dylan Thomas*, New Directions Books, New York, (1953) 1971, 14a. impresión. En lo sucesivo, al citar poemas de Thomas simplemente indicaré entre paréntesis el título del poema y la página, refiriéndome siempre a la misma edición.

subrayados.<sup>24</sup>) La conciencia que se desprende de la carne (*creasing flesh*), lo hace taladrando, traspasando el "nervio ceñido", o sea, el cuerpo, y rompiendo el cascarón de la tierra que gira.

I dreamed my genesis in sweat of sleep, breaking  
Through the rotating shell, strong  
As motor on the drill, driving  
Through vision and the girdered nerve.  
... shuffled  
Off from the creasing flesh.

("I Dreamed My Genesis", p.33)

El desprendimiento de la conciencia del cuerpo es, como se ha visto, el segundo paso en el proceso de intuición del origen de la vida. Todos estos poemas están narrados en primera persona singular, el yo-poético. Este narrador es la conciencia que guía y observa durante el sueño de génesis. Es incorpórea, pero posee una parte material de la que se ha desprendido. No se identifica con esa parte de su ser, sino que se refiere a ella como a una pertenencia accidental. Como una persona habla de "mis ojos", "mis manos", la conciencia narradora de estos poemas habla de "mi hombre", "mi criatura", "mi animal":

How now my *flesh*, my *naked fellow*...

("All, All and All..." p.38)

I sent my *creature* scouting on the globe...

("When Once the Twilight..." p.4)

24. La aliteración inglesa es la repetición inicial de consonantes. Sin embargo, el término se ha ampliado en estudios de métrica recientes, abarcando la repetición insistente de un fonema o de una combinación de fonemas. (Ver el *Diccionario de Retórica y Poética* de H. Beristáin.) En este caso, la combinación es de una consonante líquida (r o l) en segundo lugar, con otra consonante en el primero. En el primer verso se combina con d, s y b; en el segundo con th y st; en el tercero con t y d; etc.

Pero es importante estar alerta porque los términos de Thomas no tienen rigidez filosófica y a veces los papeles se invierten. En estos casos encontramos que la conciencia se ha quedado en el cuerpo y desde ahí observa al espíritu que de él se desprendió:

When once the twilight screws were turned  
*I sent my own ambassador to light.*

("When Once the Twilight..." p.5)

En los dos primeros ejemplos, las palabras italizadas se refieren a la parte física del ser; mientras que en el tercero, a la parte espiritual. Esta agilidad de la conciencia, que cambia de punto de vista sin previo aviso, indica la unidad fundamental en la que finalmente desemboca cualquier dualidad, si inferimos que sujeto y objeto no son más que dos perspectivas de un todo armónico. Este tema es desarrollado por Thomas más a fondo en otros poemas.

Una vez logrado el desprendimiento indicado por la voz de la conciencia, se requiere de un eslabón que una a ésta con su origen, el objetivo de su búsqueda. Este eslabón se presenta en varias formas simbólicas. Una de ellas es una escalera que alude a la escala de Jacob:

I fled the earth and, naked, climbed the weather  
Reaching a second ground far from the stars;

There grows the hours ladder to the sun,  
Each rung a love...

("I Felloved Sleep", pp.31-32)

Se trata de una escalera simbólica que representa el eslabón que une a la conciencia con su origen.

Este eslabón lo encontramos también bajo la forma de una puerta que separa al estado de vigilia del estado de ensoñación, lo mismo que al estado de la vida del de la muerte. Para Thomas, el crepúsculo, transición entre noche y día, es la puerta que encierra el secreto de la vida y la muerte, de lo corpóreo y lo incorpóreo. Cuando esta puerta se abre la conciencia se libera y se expande.

When once the twilight screws were turned,  
And mother milk was stiff as sand,  
I sent my own ambassador to light.

("When Once the Twilight..." p.5)

La puerta del crepúsculo gira; la leche materna, nutridora de la vida, se ha secado y convertido en arena, símbolo de descomposición y muerte. Esta muerte libera a la conciencia (*my own ambassador*) para que vaya a reunirse con la luz de la cual había sido privada por la puerta crepuscular.

Cuando la conciencia logra llegar al otro lado de la puerta o a la punta de la escalera, se vuelve hacia abajo y contempla lo relativo de los hombres en la Tierra:

These are but dreaming men. Breathe and they fade.

("I Felloved Sleep", p.31)

Por un momento, la conciencia se ha expandido y ha logrado desprenderse de los límites de la materia y de la visión estrecha. Sin embargo, al llegar al otro lado, de inmediato está en posición de regresar al mundo corpóreo con la misma agilidad con que salió. Y es sólo entonces que verdaderamente llega a su origen, que sueña su génesis.

Génesis es el engendramiento, el principio de la vida, la encarnación del alma. La conciencia desprendida regresa al seno materno, a la cálida matriz en donde fue engendrado un nuevo ser. Antes de ser concebida, la conciencia vivía; pero vivía en la ignorancia bienaventurada que no conoce la dualidad y sólo conoce la unidad:

I who was deaf to spring and summer,  
Who knew not sun nor moon by name...

("Before I Knocked", p.8)

La matriz es el primer hogar de la conciencia encarnada. Es una fuente de placer, pues en ella se despiertan las sensaciones. Se asocian a ella, en los poemas de Thomas como en muchas otras obras, imágenes de agua. En el agua se origina la vida; las primeras criaturas son las del mar. En el mar hay una gran ebullición de vida, aunque ésta no es visible en su superficie. Lo mismo sucede con la matriz. Ambos guardan y cubren la vida que llevan dentro. Por ello es frecuente encontrar esta metáfora. Además el agua es el elemento que más se acerca a la materia corpórea en densidad. Aunque no tiene forma propia, sí tiene límites: los del cuerpo que la contiene. Al despertar de las sensaciones, el nuevo ser, en la matriz, comienza a discernir, a pesar de que su propio cuerpo no se ha formado.

Before I knocked and flesh let enter.  
With liquid hands tapped on the womb  
I who was shapeless as the water.

("Before I Knocked".p.8)

(Obsérvese la alteración sintáctica de los dos últimos versos. El orden natural sería: *I, who was shapeless as the water, tapped on the*

womb with liquid hands. Este es un ejemplo de cómo Thomas da a la lengua inglesa gran elasticidad.)

Una vez que la conciencia entra al mundo corpóreo, las percepciones y sensaciones son cada vez más fuertes:

Felt thud beneath my flesh's armour  
As yet was in a molten form

("Before I Knocked", p.8)

que se convierten en conocimiento, es decir, en el fin de la ignorancia y de la bienaventuranza original de la conciencia.<sup>25</sup>

Como Adán y Eva al comer del árbol del bien y del mal, la conciencia encarnada aprende a discernir:

I knew the message from the winter,  
The darted hail, the childish snow

....  
Ungotten I knew night and day,  
As yet ungotten I did suffer.

("Before I Knocked", p.8)

Al comenzar la vida, comienza el sufrimiento y las necesidades. Los frágiles límites del cuerpo exigen el comer y el dormir al nuevo ser; lo convierten en algo dependiente, restringido, "heredero de las venas ardientes", condenado a alentar a "la criatura de mis huesos":

Heir to the scalding veins that hold love's drop,  
A creature in my bones...  
costly

("I Dreamed My Genesis".p.33)

La condena física, sin embargo, tiene algo de milagroso que rompe el aparente estancamiento de los límites materiales: el crecimiento. El

<sup>25</sup>Ver *supra* "ignorancia bienaventurada".

crecimiento, o de manera más general, la transformación, constituye uno de los conceptos más importantes en la poesía de Thomas.

The body prospered, teeth in the marrowed gums,  
The growing bones, the rumour of manseed  
Within the hallowed gland, blood blessed the heart,  
And the four winds, that had long blown as one,  
Shone in my ears the light of sound,  
Called in my eyes the sound of light.

("From Love's First Fever...", p.24)

Después de todo, la conciencia se maravilla de su nueva condición que ya no es sólo sinónimo de sufrimiento, sino también de asombro y placer. "Mi criatura" se convierte en "mi héroe":

My hero bares his side and sees his heart  
...  
Stripping my loin of promise,  
He promises a secret heat.

("My Hero Bares His Nerves", p.11)

Nótese que el narrador del poema utiliza adjetivos pronominales en tercera persona (*his side, his heart*) y en primera (*my loin*). Los tres ejemplos se refieren a la parte física del ser. Esto muestra cierta ambivalencia, cierta falta de consistencia terminológica que hace más confuso al poema. La confusión se origina en el no poder distinguir dos partes, una espiritual y otra material, nítidas y separables. Sin embargo, esto no empobrece al poema sino lo enriquece, puesto que sugiere un concepto mucho más complejo, mucho menos plano, de la dualidad.

Este mismo fragmento sirve para ilustrar otro punto. Palabras y frases como *rumour of manseed, hallowed gland* y *stripping my loin of promise* son las que provocaron que Thomas fuera calificado de



"secretorio y glandular" por Geoffrey Grigson.<sup>26</sup>

La promesa de calor secreto (*secret heat*) se refiere, en un primer nivel semántico, al calor sexual y la reproducción, a la creación de un nuevo ser. En segundo lugar, en sentido metafórico, la promesa se refiere a la vocación poética, acto creativo y satisfactorio.<sup>27</sup> Estos dos sentidos se encuentran también en el siguiente fragmento:

I, in my fusion of rose and male motion,  
Create this twin miracle.

("I, in My Intricate Image", p.40)

El doble milagro es el de la creación de otro ser humano y el de la creación poética. De esta manera entramos al segundo de los grandes temas de los primeros poemas de Dylan Thomas: el de la labor del poeta.

Dylan Thomas estaba muy consciente de sí mismo como "creador" de poemas, como forjador de versos y, hasta cierto punto, como mago de las palabras. Esta exaltación de la función del poeta se deriva claramente de la tradición galesa porque en el antiguo Gales un poeta no era sólo un poeta profesional: se reconocía que ejercía poderes espirituales extraordinarios.<sup>28</sup> Cuando, por ejemplo, en "I Fellowed Sleep" dice:

<sup>26</sup>Ver *supra*, p.4.

<sup>27</sup>Ver Moynihan, *op.cit.*, p.114.

<sup>28</sup>Cf. Robert Graves, "Foreword to Alun Lewis", *Ha! Ha! Among the Trumpets*. (London, George Allen & Unwin, Ltd., 1945) citado por Ackerman en *op.cit.*, p.28.

Then all the matter of the living air  
Raised up a voice, and climbing on the words  
I spelt my vision with a hand and hair,  
How light the sleeping on this soily star,  
How deep the waking in the worlded clouds.

("I Felloved Sleep".p.32)

el uso del verbo *spelt* se refiere no sólo a deletrear, sino también a la palabra *spell*, encantamiento, hechizo. El instrumento con el cual se realiza el hechizo es, en este poema, *with a hand and hair*. Su significado es ambiguo. Sin embargo, estas palabras poseen una cualidad aliterativa que es más significativa por sí misma que por lo que puedan aludir las palabras semánticamente. Gwyn Williams, en *An Introduction to Welsh Poetry*, habla de la importancia de la aliteración en la poesía galesa. Utiliza el término *cynganedd*, que significa armonía, y en poesía es un medio para crear un verso con sonidos repetidos.<sup>29</sup> En este ejemplo el sonido /h/ está relacionado con el soplar, el dar aliento o soplo vital a la manera de Dios o de un mago.

En éste como en muchos otros casos, el efecto auditivo lleva más carga significativa que las palabras en sí. Thomas podía ser ambiguo con respecto a los significados, mas no con respecto a los sonidos. Desde la adolescencia se llamó a sí mismo poeta, y desde aquel entonces se nota en sus poemas la importancia de los sonidos. Cuando a los once años escribe para la revista escolar el poema "The Song of the Mischievous Dog", no se trata solamente de coplas de ciego (*doggereel rhymes*), sino del descubrimiento de un ritmo en el cual apoyarse. Las *nonsense rhymes* al estilo de Lewis Carroll y Edward Lear son el mejor pretexto para practicar y desarrollar el oído sin la

<sup>29</sup> Citado por Ackerman en *ibid.*, p.32.

"interferencia" del significado. Cuando años después escribe *I spelt my vision with a hand and hair*, su concepto de sí mismo como poeta es más serio y, consecuentemente, más afectado, más falto de naturalidad, más consciente del valor mágico de los sonidos de las palabras.

Como los llamados sueños de génesis lo demuestran, el origen de la visión poética está en el subconsciente y el sueño es el medio para alcanzarla. Pero la noción del origen aflora poco a poco. Después de haber descubierto la raíz de su vocación, la manera de ver el mundo de Thomas como poeta se transforma y encuentra signos legibles en todo lo que le rodea. Los árboles, el agua, la pradera, las aves y demás elementos naturales, se prestan generosamente para ser materia de su poesía. En toda la historia de la literatura, los poetas han ligado emociones a la naturaleza. Dylan Thomas las liga de manera peculiar: realiza una alianza ruda y brusca con un lenguaje nuevo. Por ejemplo:

My busy heart who shudders as she talks  
Sheds the syllabic blood and drains her words.

Some let me make you of the vowel'd beeches,  
Some of the oaken voices, from the roots  
Of many a thorny shire tell you notes.  
Some let me make you of the water's speeches.

("Especially When the October Wind", p.19)

El poeta se dirige a sus poemas; a ellos se refiere el *you* del poema. Les indica la fuente de la que emanan, que es el mundo natural. Pero más que el mundo natural en sí, la fuente de los poemas son las palabras que nombran los elementos de ese mundo. Es por eso significativo que *beeches* rime con *speeches* y que existan voces de roble (*oaken voices*).

Gracias a la generosidad de la naturaleza y de las palabras que

la nombran. la actividad del poeta es placentera y cualquier cosa, hasta el insecto más insignificante, es motivo para llevarla a cabo.

Today this insect and the world I breathe,  
Now that my symbols have outelbowed space.  
Time at the city spectacles, and half  
The dear daft time I take to nudge the sentence...

("Today, This Insect", p.47)

El tiempo que el poeta dedica a la composición le es querido por los frutos que trae consigo. Pero también es un tiempo chiflado, demente (*daft*) puesto que es cuando el poeta se desprende, hasta donde le es posible, de sus limitaciones, y hace un esfuerzo por ver lo infinito de las cosas. La página en blanco le otorga la posibilidad de crear cualquier cosa que su fantasía requiera. Hablo de requerir porque no cabe duda de que el hacer poesía satisface una necesidad de alcance tan vasto que va desde la expresión exorbitante de asombro hasta la del más profundo tedio o malestar, como en el siguiente fragmento:

And these poor nerves so wired to the skull  
Ache on the lovelorn paper  
I hug to love with my unruly scrawl  
That utters all love hunger  
And tells the page the empty ill.

("My Hero Bares His Nerves", p.11)

En esta última cita, el papel actúa como el amante pasivo del poeta, que recibe el abrazo de su escritura garabateada. Pero las palabras *my hero* del título nos recuerdan la condición del yo-poético como conciencia encarnada. Si vemos este concepto a la luz de la noción del poeta como creador, su matiz cambia. Va del sentido filosófico de la no identificación de la conciencia con el cuerpo, al sentido poético, casi teatral que hace de "mi animal", "mi criatura" y "mi héroe" un personaje en la trama poética de Thomas. Este personaje

no es el producto de la imaginación de un solo hombre, sino que tiene raíces ancestrales. Lo mismo sucede con las palabras. El uso que cada hablante o escritor les ha dado desde que existen, afecta y transforma su significado en el momento en que Thomas escribe, y él está muy consciente de ello.

And from the first declension of the flesh  
I learnt man's tongue, to twist the shapes of thoughts  
Into the stony idiom of the brain,  
To shade and knit anew the patch of words  
Left by the dead, who in their moonless acre  
Need no word's warmth.

("From Love's First Fever..." p.25)

De la misma manera, sus propios poemas transforman las palabras renovándolas, para que futuras generaciones sean sus herederas. Así se perpetúa el ciclo vital. Y si esto es observable en algo tan propio de la cultura y la civilización como la poesía, mucho más notorio será en la propia naturaleza. Como ya se mencionó, ahí está la fuente de la poesía; pero no sólo a nivel de glosario poético, sino también a nivel conceptual, casi antropológico. Lo directo de unos versos como éstos:

Symbols are selected from the years'  
Slow rounding turning of four seasons' coasts...

("Here in This Spring", p.53)

nos da pie para el tercero y más importante tema de los primeros poemas de Dylan Thomas: el de la dualidad en el movimiento, reflejada en el ciclo vital.

Los poemas que tratan este tema no pueden separarse tajantemente de los demás, puesto que en todos subyacen las mismas nociones. Sin embargo, en algunos las ideas de movimiento y dualidad son predominantes. Son justamente éstos los más sonoros y memorables del primer periodo de Thomas.

En los dos temas antes presentados, los sueños de génesis y la labor del poeta, Dylan Thomas explora los misterios del origen de la vida y de la creación. Un narrador en primera persona protagoniza estas expediciones. Es la voz de la conciencia en el ser antes de su concepción y cuando ésta es muy reciente; y es también la voz del poeta que descubre su vocación y se maravilla de encontrar la poesía en todo lo que lo rodea.

Ahora bien, en los poemas del ciclo vital se distingue una voz más poderosa y resonante, una voz casi titánica que, a pesar de pertenecer al mundo finito, evoca el infinito con ritmos sonoros. Son poemas contundentes y deslumbradores, tanto que con ellos llamó Thomas la atención de sus contemporáneos. Muy a la manera de Blake por lo cósmico de sus alcances, estos poemas no por destelleantes carecen de contenido. Por el contrario: aunque carecen de consistencia filosófica, poseen diversos valores constantes con cualidades simbólicas.

When no mouth stirred about the hanging famine,  
All world was one, one windy nothing.

....  
And earth and sky were as one airy hill,  
The sun and moon shed one white light.

("From Love's First Fever...", p.24)

Inicialmente la conciencia vive en estado de gracia; lo ignora todo puesto que no discierne, y, a la vez, lo sabe todo puesto que está consciente de su unidad. Tierra y cielo, sol y luna, son una sola cosa. Ignora el concepto de dualidad, los nombres y las formas de las cosas. Carece de forma y de percepción, pero no deja de ser una conciencia despierta, sabedora de su propia existencia, en la cual se regocija. En este estado no existe el movimiento, sólo la perfección estática que se dibuja metafóricamente en una sonrisa:

One smile of light across the empty face.

("In the Beginning", p.27)

Pero la conciencia forma parte del ciclo vital, y como tal, encarnará en un cuerpo; y al hacerlo descubrirá la dualidad. Este concepto no es idea de Thomas, por supuesto. El lo extrajo de la Biblia, de los poemas de William Blake y de muchas otras fuentes. La

caída de Adán y Eva y su expulsión del paraíso se derivó del descubrimiento de la diferencia, de la dualidad. Comieron del fruto del árbol de la ciencia, del árbol del bien y del mal. Hallamos una situación paralela en las *Songs of Innocence and Songs of Experience* de Blake. El primer estado de la conciencia, el de la inocencia, es puro e ignorante. El segundo, la experiencia, es el del impacto de la pérdida de estas cualidades. Al adquirir conocimiento, al discernir, la conciencia pierde su pureza.

La dualidad es el principio de los opuestos y en consecuencia, el principio del tiempo y del movimiento. Este se inicia cuando la conciencia encarna en un cuerpo y conoce límites. Se inician el dolor y el placer; y, aunque condenada a la muerte, sólo así podrá conocer la fuerza de la vida. Esta inevitabilidad fue explicada por Blake con tintes de enamoramiento:

Eternity is in love with the productions of time.<sup>30</sup>

Thomas a su vez:

I who was rich was made the richer  
By sipping at the vine of days.

("Before I Knocked", p.9)

De estos dos opuestos, lo temporal y lo eterno, se derivan los de vida y muerte, y de éstos, cientos de opuestos más que se condensan en estos poemas de Thomas. La tendencia filosófica sería agrupar en dos bloques rígidos a los símbolos de la vida y a los de la muerte con sus respectivos encabezados. De esta manera, por ejemplo, el color verde, la primavera y la juventud serían parte del bloque de la vida; y el gusano, la tumba y el vacío, del de la muerte. Pero los poemas de Thomas tienen la cualidad del movimiento. Para analizar esta cualidad

<sup>30</sup>Blake, "Proverbs of Hell" en *The Marriage of Heaven and Hell*.



resulta revelador observar cómo Thomas explicó su manera de componer:

A poem by myself needs a host of images, because its centre is a host of images. I make one image -though "make" is not the word; I let, perhaps, an image be "made" emotionally in me and then apply to it what intellectual and critical forces I possess -let it breed another, let that image contradict the first, make, of the third image bred out of the other two together, a fourth contradictory image. and let them all, within my imposed limits, conflict. Each image holds within it the seed of its own destruction and my dialectal (sic) method... is a constant building up and breaking down of the images that come out of the central seed, which is itself destructive and constructive at the same time (...) Out of the inevitable conflict of images -inevitable, because of the creative, recreative, destructive and contradictory nature of the motivating centre...  
-I try, to make that momentary peace which is a poem.<sup>31</sup>

La sucesión de imágenes que se contradicen lleva al entendimiento de un extremo a otro violentamente. Así, los símbolos parecen indicar lo opuesto de lo que convencionalmente significan. Así sucede en los siguientes versos:

The force that through the green fuse drives the flower  
Drives my green age, that blasts the roots of trees  
Is my destroyer.

("The Force That through the Green Fuse..."p.10)

La fuerza del crecimiento es la misma que conduce a la muerte. El tallo verde que sostiene a la flor es la mecha de la bomba que finalmente la hará estallar y morir. Lo mismo sucede con la primavera:

Beginning with doom in the bulb, the spring unravels.

("I, in My Intricate Image", p.40)

<sup>31</sup> H. Treece. *Dylan Thomas: "Dog Among Fairies"* (London, 1956) p.37, citado por Moynihan en pp.100-101.

El bulbo, donde nacen la planta y la flor, está condenado a muerte; extendiendo la metáfora, la muerte del bulbo es el origen de la primavera. Es el mismo tema que la mitología griega explica con el matrimonio de Cora y Hades. Hija de Deméter, diosa de la cosecha, Cora simboliza la semilla que se entierra y se desintegra para dar nueva vida cada año.

En otro ejemplo, los muchachos del verano (*the boys of summer*) en la flor de la edad, están en ruinas.

I see the boys of summer in their ruin  
Lay the gold tithings barren  
Setting no store by harvest, freeze the soils.

....  
These boys of light are curdlers in their folly,  
Sour the boiling honey.

("I See the Boys of Summer", p.1)

Su ruina procede de la represión de su vitalidad (un tema muy blakeiano). Su locura, es decir, su ignorancia, produce amargura y esterilidad. La luz y el oro de su juventud se anulan.

Hemos visto cómo el verde, la primavera, el verano y la juventud, tradicionales símbolos de vida, dan la voltereta de la paradoja y significan muerte y esterilidad.

Por el contrario, el sueño, (*death's second self* de Shakespeare), la tumba y los muertos, conducen a la vida:

Sleep navigates the tides of time;  
The dry Sargasso of the tomb  
Gives up its dead to such a working sea;  
And sleep rolls mute above the beds  
Where fishes food is fed the shades  
Who periscope through flowers to the sky.

("When Once the Twilight..." p.5)

Las algas secas de la tumba ofrecen a los muertos como alimento para el océano de actividad (*working sea*) produciendo la nueva vida que

brotan por las flores. Los muertos enterrados se asoman por el periscopio de las flores al mundo viviente de la superficie. Brotan de la tierra, por lo que ésta es el mencionado océano<sup>32</sup> y la criaturas que la habitan y la convierten en un mar de actividad son los gusanos. El gusano, símbolo de la podredumbre y de la muerte, es en realidad el medio entre el cadáver y la tierra; al integrarlos produce vida.<sup>33</sup>

Todas estas paradojas abundan en los primeros poemas de Thomas, llenándolos de sorpresa y movimiento. Y, si estamos de acuerdo en que están basados en dos ejes que son la vida y la muerte, hay un símbolo especial que los reúne: la cruz. Cargada de significado cristiano, la cruz es el lugar en donde Cristo muere para dar vida. Por lo tanto, también es el símbolo del nacimiento. Cuando el narrador de "Before I Knocked" (p.8), identificado con Cristo, dice "I double-crossed my mother's womb", se refiere a que cruzó, atravesó el vientre materno al nacer, y murió crucificado para abandonar la vida material (*mater* es la etimología tanto de madre como de materia) y reunirse con su padre. La madre es el símbolo de la materia y el padre, del espíritu. La línea horizontal de la cruz simboliza la materia y la vertical el espíritu. Juntos son el símbolo de lo mortal y lo inmortal:<sup>34</sup>

O see the poles are kissing as they cross.

("I See the Boys of Summer". p.3)

La palabra *kissing* señala la relación amorosa que existe entre materia y espíritu, entre lo limitado y lo infinito.

<sup>32</sup>Ver *supra*, asociación del mar con la matriz.

<sup>33</sup>La figura del gusano como productor de vida es también muy blakeiana.

<sup>34</sup>Ver Robert K. Burdette. *The Saga of Prayer*, p.15.

## LEXICO. 35

A pesar de reconocer que sólo a través del espíritu se conoce lo infinito, Thomas insistía en que todas las ideas y acciones del ser humano empezaron en el cuerpo. Como consecuencia, la mejor manera de expresar un pensamiento o una acción, sin importar qué tan abstracta sea, es de la manera más física posible. "Every thought, for him, could find an equivalent in blood, flesh or gland. He saw it as his particular task to find and express all the equations between body and idea."<sup>36</sup>

En el estilo de Thomas, para los conceptos de materia y espíritu se distinguen dos grupos de palabras que crean los deslumbrantes efectos antes mencionados. Si bien el recurso es rudimentario o primitivo, el efecto es de una fuerza notable. Consiste en lo siguiente: las nociones de materia y espíritu están ligadas a las de pasividad y actividad, respectivamente. Así, Thomas elige un léxico particular compuesto por sustantivos y adjetivos para referirse a conceptos opuestos pasivos y otro de verbos para conceptos activos. Podría argumentarse que esto sucede en cualquier momento en que se use el lenguaje, ya sea hablado o escrito, y que no tiene por qué ser diferente en este caso. Sin embargo, el léxico de Thomas es particularmente fuerte.

Para él, la intensidad es cualidad indispensable de la poesía. La manera de darle intensidad a una idea expresada poéticamente es, en <sup>35</sup>En inglés se utiliza el vocablo *diction* para referirse a la selección de vocabulario hecha por un autor en una o varias obras. El equivalente español más cercano es *léxico*, definido por el *Diccionario de Lengua Española* de la Real Academia de la Lengua en su quinta acepción como "caudal de voces, modismos y giros de un autor". Resta sólo añadir a la definición el hecho de que dichas voces, modismos y giros responden a una *elección* del autor.

<sup>36</sup>Moynihan, *op. cit.*, p.48.

primer lugar, a través de la elección de palabras (léxico). Es obvio que los hablantes distinguimos palabras más vigorosas que otras. "The force that through the green fuse *holds* the flower" no tiene la mitad de la fuerza expresiva que "the force that through the green fuse *drives* the flower". Esto no significa, sin embargo, que las palabras tengan por sí mismas la calidad de vigor o la de debilidad. La virtud del poeta consiste en saber lograr la máxima fuerza expresiva de cada palabra, poniendo cada una en el lugar exacto y combinándola con otros vocablos idóneos por su significado, morfología y sonoridad. En este caso, un verbo como *drive* (p.10) expresa la fuerza vital que se manifiesta en la acción y en el cambio.

The force that through the green fuse drives the flower  
Drives my green age; that blasts the roots of trees  
Is my destroyer.

("The Force...", p.10)

Esta misteriosa fuerza que impele, impulsa y estimula la vida (*drives*) tiene tal intensidad que desemboca en la destrucción, en el estallido del verbo *blast*. También utiliza Thomas el verbo *drive* en "In the Beginning" (p.27):

Life rose and spouted from the rolling seas,  
Burst in the roots, pumped from the earth and rock  
The secret oils that drive the grass.

En estos dos ejemplos, *drive* significa la fuerza de la vida que lucha contra la fuerza de gravedad, que llevaría al tallo a la horizontalidad y a la pasividad. Significa también luchar contra la inercia que, de resultar vencedora, acabaría con el crecimiento y con la vida misma. Pero esta interpretación no es válida siempre.

También usa Thomas el verbo *drive* para expresar la fuerza de la muerte, por ejemplo, en "A Process in the Weather of the Heart" (p.6):

... and the womb  
drives in a death as life leaks out.

La vida que se escurre de la matriz en el nacimiento, deja que la ausencia de vida trabajosamente ocupe su lugar.

El nacimiento también puede verse como la partición dolorosa de un ser en dos. Para describirlo Thomas utiliza el verbo *fork*, bifurcar y, al mismo tiempo, duplicar la vida:

The seed that makes a forest of the loin  
Forks half its fruit and half drops down  
Slow in a sleeping wind.

("A Process...", p.6)

La semilla se abre en dos partes simétricas para dar vida a una nueva planta o a un nuevo ser humano.

A la vez que el verbo *fork* se relaciona con la reproducción, se asocia también con la percepción de la dualidad y de la multiplicidad como en "such a bud/ As forks my eye" ("From Love's First Fever...", p.26). La visión es el punto relativamente fijo que presencia el espectáculo del movimiento.

Este espectáculo no es grácil y aéreo, sino violento y fatigoso. Además de los verbos *drive* y *fork* que se refieren a una lucha a favor o en contra de la materia viviente, encontramos que se repiten también otros verbos resonantes e impetuosos como *blast*, *blow*, *burst*, *flood*, *drown*, *wring*, *leap*, *whirl*, *spin* y *spout*. Todos estos verbos aluden a la materia que soporta los embates de los elementos y del paso del tiempo. Thomas recurre a ellos con mucha frecuencia en sus primeros poemas. No puede decirse objetivamente si abusó de ellos o

no, ya que sus detractores señalan la repetición como un defecto y sus defensores como el sello de Thomas. De lo que no cabe duda es que se trata de palabras con mucha fuerza expresiva y que Thomas supo darles el contexto que la realzara.

I learnt the verbs of will and had my secret;  
The code of night tapped on my tongue;  
What had been one was many sounding minded.

("From Love's First Fever...", p.25)

La contraparte pasiva de estos verbos la hallamos en un grupo de sustantivos y adjetivos. Estos forman parte de la terminología geológica, biológica y anatómica. Estas palabras describen las partes físicas del hombre, de los animales y de la Tierra. Estos sustantivos son la parte pasiva, horizontal y material de los poemas de Thomas, así como los verbos son la activa, vertical y espiritual (en tanto que espíritu es energía y acción). Los sustantivos geológicos son los que a menudo dan connotación cosmogónica o titánica a algunos de sus poemas.

We summer boys in this four-winded spinning,  
Green of the seaweeds' iron,  
Hold up the noisy sea and drop her birds,  
Pick the world's ball of wave and froth  
To choke the deserts with her tides.

("I See the Boys of Summer", p.2)

En esta cita, los muchachos adquieren dimensiones gigantescas y controlan el mar y sus aves, las olas y la espuma, los desiertos.<sup>37</sup>

<sup>37</sup> Cabe aclarar que si bien los sustantivos mar, aves, olas y espuma no son lo que a primera vista llamaríamos "pasivos", lo son en tanto que reciben la acción de los muchachos expresada con los verbos *hold up*, *drop*, *pick*, *choke*.

En otros poemas hay una relación mucho más estrecha entre hombre y naturaleza, en la que los elementos de ésta son análogos a los de aquél.

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

("The Force...", p.10)

En este caso, las aguas del planeta son análogas a la sangre y el cauce de los manantiales a las venas.

En el poema "This Bread I Break" (p.45), Thomas recrea el sacramento de la comunión cristiana. En este poema, la misma metáfora se extiende desde las aguas del mar y de los ríos hasta los jugos de la vid que consagrados son la sangre de Cristo. La sangre es el líquido que nutre la carne. Y la carne está representada por la noble cosecha de la avena, que se rompe y muere para ser consagrada. La vid y la avena son los corderos del sacrificio que entregan su vida para ser vehículo de una nueva vida. El sacrificio de estos seres vegetales es paralelo al sacrificio de Cristo. En este poema, Dylan Thomas resalta el concepto de la vid y la avena como seres vivos, lo que ennoblece su sacrificio.

Once in this wine the summer blood  
Knocked in the flesh that decked the vine,  
Once in this bread  
The oat was merry in the wind;  
Man broke the sun, pulled the wind down.

La sangre y la carne son dos de los elementos básicos del cuerpo. Thomas los utiliza con frecuencia y en "My Hero Bares His Nerves" (p.11) las lleva al extremo de que cobran vida propia en una imagen rebuscada y de hiriente colorido:



My hero bares my side and sees his heart  
Tread, like a naked Venus,  
The beach of flesh, and wind her bloodred plait.

Además de carne y sangre, las imágenes de anatomía incluyen huesos, venas, nervios y algunos órganos vitales como el hígado y el corazón. Aparecen abruptamente, con la intención de forjar un estilo descarnado, directo.

Hay un segundo grupo de palabras anatómicas indirectas por pertenecer a la categoría de las metáforas. (Cabe mencionar que las más rebuscadas de sus imágenes no son las mejores.) En este segundo grupo encontramos palabras como *wire, straw, string, feathers, house, tower, stone*. Todas ellas son símbolos físicos de las ligaduras y la estructura del cuerpo.

Hay una palabra que aparece con relativa frecuencia y que resulta particularmente interesante: *oil*. Thomas enriquece el significado de esta palabra, dándole valor simbólico. El aceite, de procedencia animal o vegetal, es más denso que el agua. Es símbolo de sangre y de savia, ambos líquidos vitales cuyo movimiento es lento, pero desafía la gravedad. El aceite es agente de vida, intermediario entre la materia (la hierba, por ejemplo) y la energía (la fuerza vital).

We rose and spouted from the rolling seas,  
Burst in the roots, pumped from the earth and rock  
The secret oils that drive the grass.

("In the Beginning", p.27)

## RITMOS.

La dialéctica de los opuestos que hallamos en los poemas de Thomas implica la idea de conflicto. Hemos hablado ya de la parte semántica del léxico de Thomas, pero ésta afecta necesariamente a la forma. Hablemos ahora de la forma sonora de sus poemas. Ya se mencionó que sus sustantivos parecen estar rudamente cosidos a los verbos, dando la impresión de un estilo rudimentario y poco cultivado. Esto se nota también en algunos de los ritmos que estructuran los poemas. Un ritmo es la repetición regular de un fenómeno. En poesía, los ritmos se dan en distintos niveles. En el nivel visual, la disposición versificada es ya una especie de ritmo. Por ejemplo, en el poema "Light Breaks Where No Sun Shines" (p.29):

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

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

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

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

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

Visualmente distinguimos en primer lugar cinco estrofas. En este caso el fenómeno que se repite es un grupo de renglones. Cada estrofa está formada por seis versos de 6, 10, 4, 10, 4 y 10 sílabas. Esta es una de las percepciones más inmediatas de cierto tipo de ritmo.

Gramaticalmente, se perciben también repeticiones sintácticas. Obsérvese en primer lugar, que cada estrofa constituye una oración completa. El punto final de cada estrofa marca una pausa en el desarrollo del poema. En segundo lugar, obsérvese los verbos en presente, las negaciones y los complementos circunstanciales de lugar, señalados por los subrayados. Comprobamos que la repetición sintáctica, en el momento de la recitación mental o no del poema, necesariamente conlleva una repetición fonética.

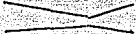
En el nivel fonético, distinguimos ritmos en esquemas vocálicos, esquemas consonánticos y esquemas acentuales. En el primer caso, se pueden observar estructuras sonoras tan notables como la del primer verso del poema<sup>38</sup>:

<sup>38</sup> Es conveniente aclarar que el hecho de que el investigador perciba dichos esquemas no significa que fueran ideados conscientemente por el autor. Lo que sí revela con certeza es gran intuición y agudeza auditiva que bien vale señalar como virtud del poeta.

Light breaks where no sun shines.

<Lait breiks wher no sun shains>

< ai ei e o u ai >

En esta sucesión de sonidos vocálicos se distingue una trayectoria que va del más abierto, /ai/, disminuye su apertura en /ei/ y /e/, la lleva a un alto grado de cerrazón vocálica en /o/, inicia la reapertura en /u/ y culmina regresando a la vocal inicial, /ai/. Físicamente, esta figura podría compararse con la forma de un reloj de arena:  Recibe el nombre de quiasmo.

Existe la tendencia a relacionar las vocales abiertas con la claridad y a las cerradas con la oscuridad.<sup>39</sup> En este caso, la relación entre los fonemas y los significados de las palabras es muy estrecha, pues los conceptos de luz y oscuridad están explícitamente presentes: *light-no sun*.

En los versos 14 y 15 encontramos otro bello ejemplo de ritmo vocálico, así como consonántico. El verso 14:

From poles of skull and toe the windy blood

/o/ /ou/ /ə/ /u/ /ə/ /ou/ /ə/ /ə/ /i/ /o/

está formado por ocho monosílabos y un disílabo. Se observa una alternancia en sonidos vocálicos /ou/ y /ə/ casi perfecta. Casi todas las vocales de este verso son cortas, lo que además le da a su lectura una velocidad especial, pero de eso no me ocuparé ahora. Incluiré en cambio una observación acerca de las consonantes. La que se repite más es la /l/ (3 veces) y todas ellas en una palabra de las llamadas léxicas o de contenido (*poles, skull y blood*), opuestas a las llamadas estructurales (artículos, preposiciones, conjunciones).

<sup>39</sup> Vid David Masson. "Vowel and Consonant Patterns in Poetry" en *Essays on the Language of Literature*, pp.11-13.

El sonido /l/ pertenece al grupo de los fonemas líquidos. En este verso, al estar combinado con sonidos vocálicos cortos, su duración es consecuentemente menor. La duración de un sonido es fundamental en las consideraciones rítmicas.<sup>40</sup>

El verso 15:

Slides like a sea

/ai/ /ai/ /ə/ /i/

ofrece un panorama auditivo completamente diferente. Es un verso mucho más corto que el anterior en cuanto a número de sílabas (4 contra 10) pero casi todas sus vocales son largas. Y no sólo hay un cambio en la duración, sino también con respecto a la apertura: el verso 14 contiene fonemas vocálicos cerrados, mientras que en el 15 son abiertos. Tenemos otra vez un recorrido de la oscuridad a la claridad. El fonema /l/ está presente en 2 de las 4 palabras del verso (50% contra 30% en el v.14); y esta vez se combina con una vocal larga: /ai/.

Combinada con el fonema /s/, la /l/ se alarga y se provoca una asociación léxica con la sensación de fluidez en la palabra *Slides*.<sup>41</sup> Hemos ido de la oscuridad de los polos del cuerpo (del cráneo a los dedos de los pies) a la claridad de la energía de la sangre que se desliza, derramándose como un mar.

Para ilustrar lo referente a los esquemas acentuales, regresemos al primer verso de este poema.

Light breaks where no sun shines:

La forma tradicional de medir los acentos marca sólo . sílabas

<sup>40</sup> Vid David Crystal. *Prosodic Systems and Intonation in English*, pp. 31-48.

<sup>41</sup> Vid Masson en *op. cit.*, p. 11.

acentuadas (/) y sílabas sin acentuar (o). No distingue acentos secundarios ni ascensos y descensos en la entonación. En ese aspecto es primitiva. Sin embargo, aunque se han desarrollado sistemas que distinguen 4 o más grados de modulación acentual, algunos más dudosos que otros, la única verdad certera son las unidades acentuadas y las no acentuadas. <sup>42</sup> Sin negar el valor de los grados acentuales intermedios, para los fines de este análisis basta el sistema binario de /-o.

Observemos el ritmo acentual de este verso de *Romeo and Juliet*:

But sóft! / what light / through yónder wíndow bréaks?

Tanto la palabra *light* como la palabra *breaks* llevan acento prosódico, pero la frase prepositiva que las separa (*through yonder window*) estructura un pentámetro yámbico perfecto, educado, melodioso.

El verso de Thomas,

Light breaks where no sun shines

a primera vista es mucho más plano y monótono. Podría proponerse la lectura: o / - o / - o / y el resultado es un yambo bastante ordinario. Pero si escuchamos la lectura del propio Thomas <sup>43</sup>, obtenemos algo mucho más notable: / / - oo - / / . Los acentos chocan entre sí, carecen de un intermediario amortiguador, lo que les da un sonido

<sup>42</sup>Roger Fowler, en su reseña del libro de Seymour Chatman, *A Theory of Meter*, "Structural Metrics" en *Essays on the Language of Literature*, comenta lo siguiente en una nota: "Intermediate degrees are challenged, pp.68-71, in terms which recall some of the critics' attacks on the Trager-Smith system (e.g. Wimsatt and Beardsley, p.593). 'If disestablish is said to have, say, four levels of stress (disestablish), what is to prevent us from saying that antidisestablishmentarianism has eight?' (p.71). On p.68 he comes out into the open: 'stress in the limited view we have adopted operates in an 'on-off' fashion: either it is there, or it is not. ...' (Fowler, p.160.)

<sup>43</sup>En DYLAN THOMAS *Reading His Complete Recorded Poetry*, Audio Cassette, Collins, Caedmon, New York.

burdo, rudimentario, más relacionado con las percusiones que con las melodías.<sup>44</sup> Pero esas percusiones están extraordinariamente bien armonizadas.

La primera estrofa del poema, abre con el tono contundente, profético del pie espondeico (dos sílabas acentuadas juntas): *Light breaks*. La última lo retoma en una escala más elevada:

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

La repetición da una estructura circular al poema reflejada rítmica, sintáctica y semánticamente. Es común que los poemas de Dylan Thomas terminen en una nota alta, con un efecto de elevación. Este poema ejemplifica su manera de conjugar sonido y sentido para lograr dicho efecto. No hay nada parecido a una trama narrativa en este poema. No hay una historia que pueda rastrearse. Más que eso, hay una repetición insistente de elementos antitéticos que entran en contacto en un lugar específico: *light-no sun; no sea-waters of the heart; flesh-no flesh; etc.*

En cada estrofa hay un choque de contrarios. Este choque es físico y trabajoso en las cuatro primeras estrofas. El significado de este choque es más o menos claro. Un análisis minucioso de cada estrofa proporcionaría una variedad de interpretaciones<sup>45</sup>, pero eso no es necesario para percibir a primera vista la gran cantidad de sustantivos anatómicos y la cualidad física de los verbos.

<sup>44</sup> Moynihan comenta que a veces el joven Thomas parecía usar el lenguaje como si tocara el piano con los antebrazos. (Moynihan, *op.cit.*, p.125.)  
<sup>45</sup> V.g. Moynihan, *op.cit.*, pp.126-28; Burdette, *op.cit.*, p.30.

Igualmente conspicuo es el hecho de que en la última estrofa hay una variante. La violencia física de los choques culmina en una revelación espiritual:

When logics die  
 The secret of the soil grows through the eye  
 And blood jumps in the sun.

La gradación que va de lo físico a lo espiritual se logra a través de la repetición y los ecos sonoros. La única irregularidad métrica del poema (el quinto verso en vez de 4 tiene 6 sílabas) es completamente intencional para resaltar la variante semántica.

Observemos a continuación otro poema en el cual la importancia de los ritmos es todavía más notable.

"A Process in the Weather of the Heart" (p.6)

A process in the weather of the heart	10
Turns damp to dry; the golden shot	8
Storms in the freezing tomb.	6
A weather in the quarter of the veins	10
Turns night to day; blood in their suns	8
Lights up the living worm.	6

A process in the eye forwarns	8
The bones of blindness; and the womb	8
Drives in a death as life leaks out.	8

A darkness in the weather of the eye	10
Is half its light; the fathomed sea	8
Breaks on unangled land.	6
The seed that makes a forest of the loin	10
Forks half its fruit; and half drops down	8
Slow in a sleeping wind.	

A weather in the flesh and bone	8
Is damp and dry; the quick and dead	8
Move like two ghosts before the eye.	8

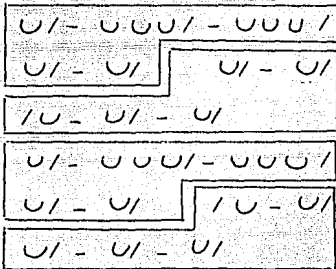


A process in the weather of the world	10
Turns ghost to ghost; each mothered child	8
Sits in their double shade.	6
A process blows the moon into the sun	10
Pulls down the shabby curtains of the skin	10
And the heart gives up its dead.	7

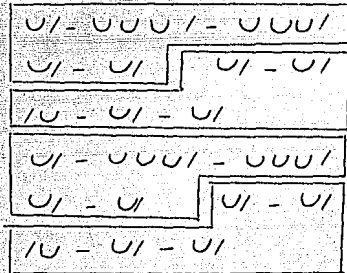
Consta de cinco estrofas, tres de seis versos y dos de tres versos. El número de la derecha indica el número de sílabas de cada verso. La regularidad es de sorprendente exactitud y sólo se rompe en los últimos tres versos.

Comparemos ahora las tres estrofas largas entre sí en sus cadencias acentuales.

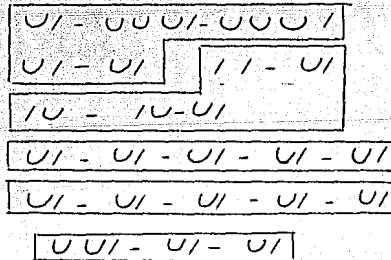
I.-



III.-

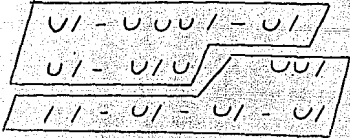


V.-

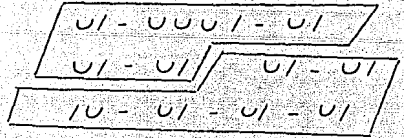


Y las cortas:

II.-



IV.-



Los recuadros indican unidades sintácticas. Gráficamente salta a la vista que todas las oraciones del poema tienen básicamente la misma estructura.

A process in the weather of the heart (verso 1)

SUJETO 1

Turns damp to dry: (1a. mitad, verso 2)

PREDICADO 1

the golden shot (2a. mitad, verso 2)

SUJETO 2

Storms in the freezing tomb (verso 3)

PREDICADO 2

Esta estructura sintáctica se repite con ligeras variantes en cada pareja de oraciones. Nótese que 13 de los 24 versos empiezan con un verbo y 4 de los 13 están seguidos de conceptos contrarios. La versificación corta las oraciones en dos dejando al sujeto en un verso y al verbo en el siguiente. Esta figura poética, llamada encabalgamiento, acelera normalmente el ritmo de un poema. En este caso se rompe la rigidez extendiendo y acelerando el verso 1 hasta la primera mitad del verso 2, que interrumpe la aceleración, y la

recupera en el verso 3.

Una vez señalado esto, retomemos los esquemas acentuales. Observemos los acentos en el soneto 64 de Shakespeare.

When I have seen by Time's fell hand defaced  
The rich proud cost of outworn buried age,  
When sometime lofty towers I see down-rased,  
And brass eternal slave to mortal rage;  
When I have seen the hungry ocean gain  
Advantage to the kingdom on the shore,  
And the firm soil win of the watery main,  
Increasing store with loss and loss with store;  
When I have seen such interchange of state,  
Or state itself confounded, to decay,  
Ruin hath taught me thus to ruminare  
That time will come and take my love away.

This thought is as a death which cannot choose  
But weep to have that which it fears to lose.

En este poema, con tema similar al de Thomas, las estructuras sintácticas están organizadas por parejas. Cada dos versos son una cláusula, hasta el verso 11, que resuelve la incógnita de los 10 anteriores y da pie a la conclusión. La sintaxis se coordina armoniosamente con el más clásico de los ritmos de la lengua inglesa: el pentámetro yámbico. Es un ritmo bastante regular, medido y pausado, que permite desarrollar una idea con claridad filosófica.

En cambio

U / - U U U / - U U U /

A pro/cess in the wea/ther of the heart/

no se parece a ninguno de los ritmos clásicos. El que más se le acerca en aceleración es el anapéstico, que consta de dos acentos suaves o cortos y uno largo (U U /). También podría decirse que (U U U /) no es en realidad uno sino dos pies, uno pirriquoio (U U) y uno yámbico (U /); pero si consideramos que el acento es lo que define al pie y que el pirriquoio carece de acento, hay quienes ni siquiera lo consideran pie<sup>46</sup>. Podemos en cambio adoptar al pie (U U U /) como unidad tomando al pie como el espacio entre acento y acento. El ritmo de Thomas es muy rápido, pues consta de tres acentos cortos y uno largo, (U U U /). En los versos 4, 10, 13 y 19 existe un ritmo acelerado que se desboca en un encabalgamiento que el siguiente verso frena al cortarse por la mitad:

Turns damp/ tō dry/...

El ritmo se desacelera yendo de (U U U /) a (U /) (yambo). (Ver versos 5, 11, 14 y 20.)

Las estrofas II y IV, compuestas por tres versos de ocho sílabas cada uno, marcan 3 versos más pausados como transición entre las estrofas largas más aceleradas.

Ahora bien, ¿qué interés tiene un esquema rítmico tan complejo? ¿Qué virtud poética tiene el cuidar estos detalles con tanto esmero? ¿En qué forma son significativos? En este poema encontramos el tema del cambio y del ciclo vital. Las cosas van de un estado al estado contrario: de lo húmedo a lo seco, de lo frío a lo cálido, de la noche

<sup>46</sup> V.g. Beristáin, *op.cit.*, p.332.

al día, de la vida a la muerte. De manera paralela, los rítmicos cambian de velocidad, acelerando y desacelerando a intervalos regulares. La estricta regularidad se rompe en los últimos tres versos:

A process blows the moon into the sun,  
Pulls down the shabby curtains of the skin;  
And the heart gives up its dead.

En ellas encontramos un ritmo yámbico casi perfecto en regularidad. Al igual que en "Light Breaks...", este poema acaba con una nota alta. La aceleración de un verso y medio se convirtió en la de tres versos largos. Thomas utilizó tres oraciones en lugar de dos para hacer culminar el 'proceso'. Esta palabra, a pesar de no ser típicamente poética, aparece cuatro veces en todo el poema. En todas ellas, su uso es ambiguo; nunca se explica en qué consiste dicho proceso, ni cuáles etapas llevan de un estado a otro. Sin embargo, si la palabra está ahí y se repite cuatro veces no es por descuido. Es pertinente ahora recordar lo dicho en la primera parte de este capítulo acerca del valor de las consonantes. Ya se habló de la notable aceleración en los versos de este poema. Pues bien, la palabra *process*, en su segunda sílaba, contiene dos fonemas /s/, sibilantes. Este fonema se asocia léxicamente con la idea de fluidez.<sup>47</sup> En este caso, Thomas no escatimó en el uso de este vocablo que contribuye a la idea de transformación y cambio, tema central del poema, así como a su aceleración en los pies en que aparece. John Bayley, en su ensayo sobre Dylan Thomas<sup>48</sup> lo compara con Yeats y Auden a este respecto. "The norm of both, Yeats's and Auden's poetry, is fluency, conversation: the norm of Thomas's is

<sup>47</sup> Vid Masson, *op. cit.*, p. 11.

<sup>48</sup> Bayley, "Dylan Thomas" en Cox, *op. cit.*, pp. 140-68.

incantation, the single word as thing, dropped on to the page."<sup>49</sup> De esta manera tan física, tan gráfica, las palabras tienen significado no sólo por sí mismas, sino también por su posición en el poema, volviéndose tan imprescindibles, tan dependientes una de otra, como en una oración ritual.

Al leer "A Process..." por primera vez, puede no comprenderse con claridad, pero no se puede dejar de caer en las aceleraciones y desaceleraciones de los ritmos. Se graban en la memoria revelando sutilmente los significados a través de la musicalidad de los versos.

No hay duda de que Dylan Thomas estaba sumamente consciente de ese aspecto de su poesía. A continuación comentaré la compleja estructura armónica de un tercer poema, "Especially When the October Wind". Thomas escribió por lo menos cuatro "poemas de octubre" con motivo de su cumpleaños. Los cuatro son especialmente bellos, pero sólo uno de ellos entra en el período de sus primeros poemas: el de su vigésimo aniversario. Este poema ya ha sido comentado previamente en el capítulo dedicado a los temas, en la sección de la labor del poeta. Esta vez me concretaré a señalar aspectos técnicos que conciernan a la musicalidad del poema, hablando del tema sólo cuando esté relacionado con ésta.

"Especially When the October Wind" (p.19)

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

<sup>49</sup> *Ibid.*, p.140.

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

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

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

Este poema es muy distinto de los dos anteriores. En él no encontramos una voz titánica, sentenciosa, sino una voz más modesta, en tono de confesión. Además, tiene un hilo narrativo que permite imaginar una acción concreta: el poeta sale a caminar a la orilla del mar y medita sobre el mundo que lo rodea.

Esta meditación está estructurada de la siguiente manera: hay cuatro estrofas formadas por dos cuartetos cada una (ocho versos); los cuartetos tienen rima ABBA, lo que les da una estructura cerrada. Sin embargo, las rimas no son todas tradicionales: algunas son rimas de las llamadas imperfectas. En español tenemos rimas asonantes y consonantes. En las segundas, coinciden tanto sonidos vocálicos como consonánticos (plumero- primero); y en las primeras solamente coinciden los sonidos vocálicos (mar- pan). La rima imperfecta utilizada por Thomas en este poema presenta una coincidencia de sonidos consonánticos exclusivamente. Así, *wind* rima con *land*; *hair* con *fire*; *sticks* con *talks*; etc. Esta variedad de rima ofrece una sutileza especial y su aplicación requirió de un oído muy meticuloso. En algunos versos hay además relaciones aliterativas (señaladas con los subrayados). Estas contribuyen también a la sonoridad del poema.

Pero además de todos estos artificios fácilmente detectables, en "Especially When the October Wind" hay un contrapunto rítmico y poético en el cual se entrelazan dos temas rítmicos, y casi podría decirse melódicos, diferentes. La primera estrofa es la introducción al primero de dichos temas. No hay cadencias acentuales con fuerza percusiva como en "Light Breaks..." y "A Process...". Las frases son más bien melódicas y hay menos encabalgamientos. Como antes dije, el tono no es sentencioso, sino coloquial. El primer cuarteto constituye una oración completa. El yo-poético camina "incendiado", a pesar del



viento gélido de octubre. El segundo cuarteto también es una oración completa que continúa con la "trama" de la primera; al oír a los pájaros, el corazón del poeta (identificado con pronombre femenino) "secreta la sangre silábica" -compone poemas.

El tercer cuarteto (el primero de la segunda estrofa) no interrumpe esa voz. El poeta ve signos legibles en todo lo que le rodea. Pero en el cuarto cuarteto irrumpe una voz inesperada que apela directamente a un *you*. Este cuarto cuarteto introduce el segundo tema rítmico del poema. El tono narrativo, coloquial de los doce primeros versos de pronto se rompe y en un mismo cuarteto encontramos tres versos que repiten una frase. Esta repetición, aunque figura todavía sólo en un segundo plano (por estar en la segunda parte de la estrofa), tiene la cualidad conjuradora que se comentó en los otros poemas.

El *you*, como ya se dijo, se refiere a los poemas. El poeta les habla y les dice de dónde proceden. De aquí en adelante, cada vez que aparezca la frase "*some let me make you*" o parte de ella, el poeta detendrá su voz narrativa para dejar que aflore su voz profética o mágica.

La tercera estrofa retoma el hilo narrativo, meditativo. Ahora el poeta reflexiona sobre el paso del tiempo.

Behind a pot of ferns the wagging clock  
Tells me the hour's word, the neural meaning  
Flies on the shafted disk, declaims the morning  
And tells the windy weather in the cock.

De pronto hay otra interrupción y vuelve la voz del conjuro.

Some let me make you of the meadow's signs.

Dos versos más sobre la naturaleza y el tiempo:

The signal grass that tells me all I know  
Breaks with the wormy weather through the eye.

Y se cierra la estrofa con la frase:

Some let me tell you of the raven's sins.

Ya para la cuarta estrofa, la aparición de esta frase se hace urgente, inevitable; y cuando aparece ya no en el segundo sino en el primer cuarteto de la estrofa, la urgencia se acentúa. La oración del cuarteto se extiende un verso más, invadiendo, por así decirlo, el último cuarteto del poema.

Especially when the October wind  
(Some let me make you of autumnal spells,  
The spider-tongued, and the loud hill of Wales)  
With fists of turnips punishes the land,  
Some let me make you of the heartless words.

Ha reaparecido el viento de octubre de la estrofa inicial, pero ahora con más fuerza. Antes castigaba el cabello del poeta con sus dedos helados; ahora la intensidad ha aumentado, como en los otros poemas, para terminar en una nota alta: el viento golpea la tierra con puños de nabos.

Hay un mensaje que el poeta quiere transmitir en dos frecuencias distintas, con dos modalidades distintas: una es convencional, paciente y la otra es dominadora, urgente. Cada una de estas modalidades utiliza diferentes ritmos lingüísticos, tan diferentes que contrastan entre sí. Para demostrar la existencia de este contraste, no sirve el método de la escansión (*scansion* -marcar acentos suaves y fuertes) puesto que en él intervienen muchos elementos: entonación, modulación, actitud, tono de la voz, que rehuyen a la representación gráfica o científica, pero que no por eso dejan de estar presentes. La habilidad de Dylan Thomas, consciente e intuitiva a la vez, consistió en saber trenzar esas dos voces y armonizarlas en un poema altamente

emotivo. Es como si los versos de la voz narrativa fueran los peldaños sobre los que asciende la fuerza de la voz profética. Es como si el lenguaje estuviese verdaderamente vivo y sirviera como medio físico, sonoro, para revelar algo vital e imprescindible.

En estos tres últimos análisis he procurado ilustrar algunos de los diversos efectos sonoros en los primeros poemas de Thomas. El primero ofrece un par de acercamientos con lupa a figuras auditivas notables, para sugerir la multiplicidad de efectos que pueden hallarse, y su trascendencia. El segundo se concentra en demostrar las consecuencias significativas de un ritmo acentual particularmente acelerado; y el tercero revela una hermosa armonía de voces.

Cada uno de los poemas analizados ofrece múltiples posibilidades de efectos sonoros cuyo comentario podría ser tan extenso como la totalidad de este trabajo. En este caso, he elegido algunos indicios significativos para sugerir la riqueza de este tipo de análisis.

## CONCLUSIÓN.

Es obvio que no existe un sólo método para analizar o criticar poesía. Cada caso presenta particularidades que señalan tal o cual camino. Y no sólo eso: el punto de vista del investigador también es determinante. Es él quien selecciona algunas de las particularidades del autor en cuestión, que a menudo son respuesta a sus propias inquietudes. Su tarea es ilustrar o clarificar los méritos de la obra que sea objeto de su estudio.

Al seleccionar los títulos de temas, léxico y ritmos, mi objetivo fue presentar una visión panorámica de los aspectos más importantes de los primeros poemas de Dylan Thomas. El análisis temático generalmente se origina por una afinidad de tipo intelectual o filosófico. Con frecuencia es éste el primer aliciente para la investigación literaria. Y si bien el contenido temático es inseparable de la forma, es también el más susceptible de análisis y reflexión. Este tipo de comentario crítico es el que extrae sabiduría de la obra poética.

El análisis de la forma, en el nivel léxico es también relativamente común. Permite un alto grado de objetividad. Al contar las veces que un autor emplea tal o cual vocablo se pueden obtener cómputos exactos a veces reveladores, sobre todo cuando algunas cifras destacan entre las demás. Sin embargo, este análisis será hueco si no se relaciona con el contenido, si no se explica por qué un término repetido es significativo. Lo mismo sucede con un estudio de figuras retóricas y poéticas. De nada sirve enlistar metáforas y símiles sin explicar por qué son trascendentes en la obra de un autor.

A primera vista, el análisis rítmico es más objetivo aún que el léxico, puesto que tiene que ver con la física de los sonidos. Pero un reporte de poesía basado en la ciencia acústica no aporta casi nada a

la apreciación de un poema. ¿De qué sirve una página llena de signos incomprensibles? Extrañamente, los ritmos de la poesía están muy cerca de las emociones. La alianza entre sonidos y emociones dista mucho de ser susceptible de análisis. El ligar ritmos con emociones es un rasgo atávico muy primitivo que elude explicaciones racionales, quedándose a nivel de intuiciones, asociaciones y sugerencias. ¿Cómo decir que un ritmo acelerado exalta los sentidos y que un ritmo pausado produce tranquilidad? ¿Cómo decir que la repetición insistente de una frase, su sonoridad repetida, transmite la sensación de conflicto? Al hacer un análisis de ritmos no puede hablarse de leyes o de fórmulas. Es fácil tomar un verso con un ritmo peculiar y adoptarlo como modelo. La enorme dificultad estriba en extraer algo verdaderamente provechoso de un estudio de esta índole, algo que incremente el goce de la poesía.

Al hablar de la poesía de Dylan Thomas, la explicación de los símbolos recurrentes aflora sin problema. Con relativa facilidad se reconstruye el mundo de su visión poética, evidentemente ligado a la filosofía, si bien a la filosofía primitiva, por su crudeza. Es bastante más difícil, y por lo tanto más comprometedor, hablar del valor de la lengua inglesa en esta manifestación particular. Los primeros poemas de Dylan Thomas tienen gran valor sonoro, riquísimo en matices musicales y sentido poético. Hemos visto que sonido y significado se conjugan y son inseparables. Los choques de sonidos son choques de palabras que a su vez son choques de conceptos: y a veces no chocan sino que están acéitados con el unguento de los encabalgamientos y las melodías de la entonación. Las ideas confluyen como canciones llenas de verdad.

Con respecto a la cuestión de la estatura poética de Dylan Thomas en la historia de la literatura, prefiero citar a John Bayley, a mi juicio, el mejor crítico de Dylan Thomas:

The critical uncertainty which must still be felt about Thomas's real status as a poet arises from the fact that we still do not know whether language is capable of what he tried to do with it; or rather whether the consciousness of the receiver can adapt itself to such a variety of linguistic uses and such a multiplicity of verbal stimuli. Probably it can. In its necessary evasion of a status quo, language in its aesthetic uses is always tending to become more complex, to demand a greater degree of vigilance and delicacy in its apprehension. Acting, as it does as a kind of mirror of the trained self-consciousness, to force upwards into the light of its expression, the inchoate mass of vague awareness. Thanks to theoreticians like Freud and Jung, the degree of self-consciousness which we have already attained about our submerged selves is remarkable, perhaps frightening -one wonders where such exploration is going to end, if not in a blank limbo of unfruitful understanding. The language of poetry can perhaps act, in a strange way, as a kind of vitaliser of such understanding, as a means to keep it alive and kicking. Although, by its very nature, poetic language is bound to turn feeling into thought (...) when the process takes place in poetry, we retain the mysteriousness and the joyfully hidden quality which existed before the transformation; the sense of thoughts that do lie too deep for words, even though -by some miracle- we are reading those words on the printed page.<sup>50</sup>

<sup>50</sup> Bayley, *op. cit.*, p.145.

BIBLIOGRAFIA.

- ALONSO, Dámaso. (Introducción) *Antología de poetas ingleses modernos*. Gredos, 1962. Madrid.
- AUDEN, W.H. *The Dyer's Hand & Other Essays*. Faber & Faber, (1948) 1962, London.
- BERISTAIN, Helena. *Diccionario de retórica y poética*. Porrúa, 1985, México.
- BURDETTE, Robert K. *The Saga of Prayer: The Poetry of Dylan Thomas*. Mouton, 1972. The Hague.
- CHATMAN, Seymour & LEVIN, Samuel, (editors). *Essays on the Language of Literature*. Houghton Mifflin Company, Boston, 1967.
- COX, C.B. (editor). *Dylan Thomas: A Collection of Critical Essays*. Prentice-Hall International, (1966) 1987. Cambridge. Twentieth Century Views Series by Maynard Mack, Series Editor, Yale University.
- CRYSTAL, David. *Prosodic Systems and Intonation in English*. Cambridge University Press, (1969) 1975.
- DAICHES, David. *A Critical History of English Literature*. Volume II. Secker and Warburg, 1960, USA.
- ELIOT, T.S. *On Poetry and Poets*. Faber & Faber, London, 1957.
- FERRIS, Paul. *Dylan Thomas*. Penguin, (1977) 1978, Great Britain.
- FITZGIBBON, Constantine (Edition and comments). *Selected Letters of Dylan Thomas*. New Directions Books, (1965) 1966. New York.
- GARDNER, Helen. "Auditory Imagination" in *The Art of T.S. Eliot*. E.P.Dutton & Co. Inc. Great Britain, 1950.

- MAUD, Ralph and Talfan Davies, Aneirin (editors). *The Colour of Saying*. Everyman, London, 1963.
- MOYNIHAN, William T. *The Craft and Art of Dylan Thomas*. Cornell Paperbacks, Cornell University Press, (1966) 1968, Ithaca, New York.
- PUJALS, Esteban. *La poesía inglesa del siglo XX*. Planeta, 1973, Barcelona.
- READ, Bill. *The Days of Dylan Thomas* (with photographs by Rollie McKenna and others). Weidenfeld and Nicolson, (1964) 1965, Massachusetts.
- SPENDER, Stephen. — *World within World: The Autobiography of Stephen Spender*. Hamish Hamilton, 1951, London.
- THOMAS, Caitlin (with Tremlett, George). *Caitlin, Life with Dylan Thomas*. An Owl Book, Henry Holt and Co. (1966) 1987, New York.
- THOMAS, DYLAN. *Adventures in the Skin Trade*. New Directions Books, (1938) 1969, New York (14th Printing).
- *Collected Poems, 1934-1952*. New Directions Books, (1952) 1971, New York (14th Printing).
- *Letters to Vernon Watkins*. (Ed. and introd. by Vernon Watkins), Greenwood Press, (1957) 1982, Westport, Conn.
- *Portrait of the Artist as a Young Dog*. New Directions Books, (1940) 1955, New York (23rd Printing).
- *Selected Letters*. (Ed. and introd. by Constantine Fitzgibbon) New Directions Books, (1965) 1966, New York.



-*The Poems of Dylan Thomas*. (Ed. and introd. and notes by Daniel Jones). New Directions Books, (1952) 1971, New York.

-*Under Milk Wood: A Play for Voices*. New Directions Books, (1954), New York, (22nd Printing).

-*Quite Early One Morning*. New Directions Books, (1954) 1960, New York.