

12^o
2 ej



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA
DE MEXICO

FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS

COLEGIO DE LETRAS MODERNAS

UNA NEGATIVA A LLORAR LA MUERTE:
EROTISMO, VIDA Y MUERTE EN LA POESIA DE
DYLAN THOMAS.

T E S I N A

QUE PARA OBTENER EL TITULO DE:
LICENCIADO EN LENGUA Y LITERATURAS
MODERNAS (INGLESAS)

P R E S E N T A :

MARIO MURGIA ELIZALDE



MEXICO, D. F.

1996

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

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

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

A Susana: Her flesh was meek as milk, but this skyward statue
With the wild breast and blessed and giant skull
Is carved from her in a room with a wet window
In a fiercely mourning house in a crooked year.

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

A César: After the first death, there is no other.

AGRADECIMIENTOS

A María, por ser mi hermana.

A la Yaya por querernos como a sus hijos y a Roberto por acompañarla siempre.

A Elvia y a René por ser la familia.

A los Rulz (¡son muchos!), en especial a doña Luz y a don Juan por tantos años.

A las Ortiz: Mónica (¡por supuesto!), Gabriela, Rocío, Ale y doña Josefina, por la gran amistad.

A Gabriel Linares: *'Twas a guajiro dream, dreamt by a guajiro dreamer, ooohh!*

A Patricia Ayala por los mejores chistes y a José por Colima.

A Francisco Javier Medina por el placer del reencuentro (Insisto).

A Nair Anaya porque el siglo XVIII es más que el Dr. Johnson.

Al señor White por la literatura medieval y por la siempre buena –aunque a veces demasiado Inglesa– disposición.

A Charlotte Broad por el agudo comentario feminista.

A Lourdes Domínguez y a Geraldine Gerling por la lengua.

A Guillermo Quintero por la traducción y a Federico Patán por Hamlet (To be!).

A Salvador, Joaquín, Cecl, Fernando, Pilar, Lupita y Laura por estar más allá de Chomsky.

A Rosa Burakoff por soportarme sin tener necesidad.

A Larisa Martínez por las aventuras en Italia: *siamo ancora troppo messicani, mi pare.*

A Viviana Díaz por la complicidad.

A Marlana Hinojosa: *Faraway, so close!*

A Ana Elena González por la invaluable asesoría.

A Juan Carlos Rodríguez por el arroz (¡de ley!), el sueño uzbeko y el gran cariño. ¿Cómo agradecerte tanto?

A Dylan por la poesía.

Y a Mario, por soportar a todos los anteriores y seguir vivo. *Truly Epicurean!*

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

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

O Earth, O Earth return!
Arise from out the dewy grass;
Night is worn,
And the morn
Rises from the slumberous mass.

Turn away no more:
Why wilt thou turn away
The starry floor
The watry shore
Is giv'n thee till the break of day.

William Blake, *Songs of Experience*, "Preface"

CONTENIDO

Introducción	vii
En el principio	1
Y la muerte no tendrá dominio	21
El deslumbrante lecho de Cristo	42
Conclusiones	59
Bibliografía	61

INTRODUCCIÓN

En cuanto Dylan Thomas comenzó a figurar en el mundo de la poesía contemporánea en lengua Inglesa, su poesía llamó inmediatamente la atención de críticos y lectores en general debido a su, digamos, "excentricidad". Y no faltan razones para considerar al poeta excéntrico o, por lo menos, diferente a otros poetas pertenecientes a la misma época. La mayoría de los críticos concuerdan en que la poesía de Thomas es oscura e incluso algunos han llegado a afirmar que resulta completamente impenetrable; coinciden en que está llena de recovecos lingüísticos, estilísticos y simbólicos que resultan, a veces, en la incomprensión y, si se es optimista, en una débil interpretación de sus poemas más representativos. Efectivamente, la realidad a la que se enfrenta el lector al toparse con el trabajo de Thomas parece no estar demasiado lejos de lo anterior. Sin embargo, es quizá esta naturaleza casi incognoscible lo que hace de la poesía de Thomas una opción invitante, ya que, a pesar de todo, se encuentra a mucha distancia de ser una mera y desorganizada agrupación de símbolos e imágenes sin sentido alguno. Su poesía refleja una visión propia del mundo contemporáneo y responde a la influencia que el modernismo inglés, la Biblia y su nación misma tuvieron sobre su agitada vida a través de una interacción constante entre la forma y el contenido de los poemas.

Desde el instante de su nacimiento en Swansea, Gales en el año de 1914, Dylan Marlais Thomas estaba ya internado en el camino de la literatura

y la poesía. Las historias de los bardos galeses del medioevo y de algunos antepasados casi poéticamente románticos (su tío abuelo había sido un predicador de la época victoriana al que le fueron retiradas sus facultades eclesiásticas por favorecer a campesinos pobres, en contra de los intereses de su comunidad religiosa) se mantuvieron presentes durante toda su niñez y determinaron, de alguna manera, lo que más adelante escribiría utilizando la lengua inglesa predominante en Gales moderna. Aquí encontramos una de las razones de la excentricidad poética de Thomas; estrictamente hablando, su poesía *no* es inglesa de la manera en que lo es la de T. S. Eliot, por ejemplo. A pesar de no conocer la lengua galesa, Thomas se encontró siempre rodeado por el espíritu de su patria de manera que su trabajo poético oscila entre lo cotidiano y lo inexplicable, lo cristiano y lo pagano, lo puramente galés y lo irremediablemente inglés.

La expresión de aquellas dicotomías implica dificultad debido, sobre todo, a la complejidad de las mismas así como de los temas desarrollados en cada poema. Thomas logra balancear sus inquietudes y el artificio de la poesía de manera que sus poemas expresen no sólo las contradicciones de su propia vida, sino también aquellas que presentan los procesos universales, la muerte y su relación con la experiencia erótica y los mitos cristianos. Todos estos temas son escabrosos, oscuros, y la poesía de Thomas refleja necesariamente su carácter complejo, así como la necesidad de explorarlos y plasmarlos. ¿En dónde reside pues la originalidad de Thomas si, dirán algunos, estos temas son comunes a la gran mayoría de los poetas modernos? El presente ensayo pretende demostrar que la importancia del trabajo de Thomas reside en la manera en que éste reconcilia la vida, la muerte, el erotismo y ciertos motivos judeo-cristianos, dando como resultado una comunión entre procesos universales paralelos

que, a su vez, conforman un gran ciclo vital del cual el poeta pretende ser el bardo visionario y totalizador que plasma la continuidad de dicho ciclo en sus poemas. Todo esto hace que Thomas se distinga entre los demás modernistas; para él, la visión terrena y fragmentaria del poeta se torna imposible al ser su deber retratar la vida en su abrumadora totalidad.

La elección de los poemas que dan lugar a este ensayo no está basada en razones de fama o representatividad, sino en la conveniencia que éstos presentan para el análisis de los temas antes mencionados. En cada capítulo se incluirá íntegramente el poema principal a tratar, y se discutirá de la manera más clara posible algunos de los temas recurrentes en los poemas de Thomas, dejando a un lado pretensiones intelectuales relacionadas con la naturaleza deliberadamente ininteligible de algunos de ellos. El tratamiento de estos aspectos por parte del que escribe no pretende ser definitivo y mucho menos contundente, sino que trata de ser una visión e interpretación personal de una pequeña parte del trabajo poético de Dylan Thomas. Todo esto con el mejor ánimo de arrojar un poco de luz sobre poemas que tradicionalmente han sido considerados como densos y oscuros. La poesía de Thomas es difícil, sí, pero de ninguna manera es el mero resultado del *dellirium tremens* de un poeta alcohólico; puede, por supuesto, comprenderse, interpretarse y, con seguridad, resultar interesante para el ávido lector de poesía.

EN EL PRINCIPIO

A poem is the image of life expressed in its eternal truth.

Percy Bysshe Shelley

Para Dylan Thomas, la experiencia erótica no representa únicamente la etapa final de un proceso erótico-amoroso, sino que resulta ser el comienzo de una experiencia creativa física, intelectual y, por supuesto, poética y literaria.¹ La experiencia erótica para Thomas no es sólo el contacto sexualmente placentero entre el hombre y la mujer cuyo objetivo es la procreación; es también el catalizador que desencadena un proceso vital que engloba la vida física y la muerte como experiencias mutuamente dependientes. El final de esta vida a la que hemos denominado *física*, sin embargo, no presupone la separación entre el cuerpo y el espíritu (alma inmortal) propuesto por la fe cristiana,² o por lo menos esta separación no es lo suficientemente clara como para ser considerada una propuesta de la poesía de Dylan Thomas. La vida y la muerte se encuentran entrelazadas

¹ Según George Steiner:

Eros y el lenguaje forman un engrane continuo. La cópula y la copulación, el libre curso y el discurso son categorías de la comunicación. Surgen de la necesidad que tiene el ser de salir de sí mismo y de comprender, intelectualmente y espacialmente, a otro ser humano. El sexual es un acto profundamente semántico. Al igual que el lenguaje está sujeto a la fuerza configuradora de las convenciones sociales, las reglas de los procedimientos y la influencia de los precedentes acumulados en el pasado. Hablar y hacer el amor equivalen a poner en juego una doble facultad universal: ambas formas de comunicación son inseparables de la fisiología humana y de la evolución social.

(Después de Babel, p. 57)

² El alma, con respecto a esto, es el espíritu inmortal en oposición al cuerpo. En el libro de Job: "Sólo él (el hombre) siente los dolores de su carne, sólo sobre sí llora el alma" (*Job*, 14:23); y en el evangelio según San Mateo: "No tengáis miedo a los que matan el cuerpo, que el alma no pueden matarla; temed más bien a aquel que pueda perder el alma y el cuerpo en la *gehenna*" (*Mateo*, 10:28). Así el alma es el soplo divino, desligado de la carne, que dota al ser de vitalidad y trascendencia. El cuerpo muere al encontrarse desprovisto de alma; sin embargo, la muerte propuesta por Thomas no contempla esta separación ya que, de llevarse a cabo, el proceso vida-muerte carecería de continuidad y dejaría de ser universal.

en un todo de manera que, irremisiblemente, una forma parte de la otra. La vida no sólo está directamente relacionada con el ser físico, sino también con los momentos anteriores y posteriores a ese estado del "ser" físicamente hablando. Así, Dylan Thomas desliga a la muerte de las ideas de decadencia y término, convirtiéndose en una parte de la existencia del ser. El concepto de vida sería simplemente inexistente sin la idea de muerte: no habría manera de distinguir a uno sin la presencia del otro, así como no habría la posibilidad de concebirlas sin la experiencia erótica que los desencadena y que, a su vez, forma parte de todo el proceso.

If I Were Tickled by the Rub of Love

If I were tickled by the rub of love,
A rooking girl who stole me for her side,
Broke through her straws, breaking my bandaged string,
If the red tickle as the cattle calve
Still set to scratch a laughter from my lung,
I would not fear the apple nor the flood
Nor the bad blood of spring.

Shall it be male or female? say the cells,
And drop the plum like fire from the flesh.
If I were tickled by the hatching hair,
The winging bone that sprouted in the heels,
The itch of man upon the baby's thigh,
I would not fear the gallows nor the axe
Nor the crossed sticks of war.

Shall it be male or female? say the fingers
That chalk the walls with green girls and their men.
I would not fear the muscling-in of love
If I were tickled by the urchin hungers
Rehearsing heat upon a raw-edged nerve,
I would not fear the devil in the loin
Nor the outspoken grave.

If I were tickled by the lovers' rub
That wipes away not crow's-foot nor the lock
Of sick old manhood on the fallen jaws,
Time and the crabs and the sweetheating crib
Would leave me cold as butter for the flies,
The sea of scums could drown me as it broke
Dead on the sweethearts' toes.

This world is half the devil's and my own,
Daff with the drug that's smoking in a girl
And curling round the bud that forks her eye.
An old man's shank one-marrowed with my bone,
And all the herrings smelling in the sea,
I sit and watch the worm beneath my nail
Wearing the quick away.

And that's the rub, the only rub that tickles.
The knobby ape that swings along his sex
From damp love-darkness and the nurse's twist
Can never raise the midnight of a chuckle,
Nor when he finds a beauty in the breast
Of lover, mother, lovers or his six
Feet in the rubbing dust.

And what's the rub? Death's feather on the nerve?
Your mouth, my love, the thistle in the kiss?
My Jack of Christ born thorny on the tree?
The words of death are dryer than his stiff,
My wordy wounds are printed with your hair.
I would be tickled by the rub that is:
Man be my metaphor.

En "If I Were Ticked by the Rub of Love",³ la experiencia erótica provoca que los procesos de la vida y la muerte encuentren una unidad tan estrecha que ambos se funden en uno solo. El proceso vida-muerte encuentra entonces su eje en el erotismo:

If I were tickled by the rub of love,
A rooking girl who stole me from her side,
Broke through her straws, breaking my bandaged string,
If the red tickle as the cattle calve
Still set to scratch a laughter from my lung,
I would not fear the apple nor the flood
Nor the bad blood of spring.

En "rooking girl" tenemos la imagen del elemento femenino misterioso y evidentemente activo: la muchacha-cuervo que comete un auto-robo al alejar de sí misma a este "yo" masculino y pasivo que se limita a anhelar la

³ Dylan Thomas, *Collected Poems*, p. 13. De aquí en adelante, todas las citas de los poemas de Thomas serán tomadas de la misma fuente.

caricia furtiva del amor —"the rub of love"— creadora de la vida y que se encuentra directamente relacionada con las acciones impulsivas y sensuales de la mujer-cuervo. Nótese que los verbos relacionados con ella indican una carga de actividad intensa; no sólo se hurtaría a sí misma, también *irrumpiría y rompería*, llevando así a cabo acciones de gran fuerza relacionadas, sobre todo, con el tacto y las sensaciones físicas. El erotismo en las acciones de esta "rooking girl" se expresa plenamente a través de la experiencia sensual que se traduce en "red tickle", la cosquilla roja que provoca la risa representativa de la vida: "Still set to scratch a laughter from my lung". Por otra parte, la presencia del *if* condicional da a esta sensualidad y sensorialidad un carácter hipotético: "(If a rooking girl) Broke through her straws, breaking my bandaged string/ (...) I would not fear the apple nor the flood/ Nor the bad blood of spring".

La curiosa imagen de "bandaged string" nos remite una vez más a la idea de un encuentro con la vida. A primera vista, la idea de una "cuerda vendada" parece no tener relación directa con este concepto, pero la similitud con el cordón umbilical aparece después de algunos minutos de reflexión. La cuerda se convierte en el centro de unión y su rompimiento provoca la entrada a este estado de ser y existir, ya que "el acceso al 'centro' equivale a una consagración, a una iniciación, a una existencia ayer profana e ilusoria, le sucede ahora una nueva existencia real, duradera y eficaz"⁴ que, por otro lado, no está exenta de dolor. El proceso de conocimiento provoca necesariamente dolor, una suerte de "dolor de la conciencia". Evidentemente, la presencia de la manzana se contrapone a la de la risa. Esto se debe a las implicaciones de los dos términos: si nos remitimos a la mitología judeo-cristiana, la manzana es la representación del

⁴ Mircea Eliade, *El mito del eterno retorno*, p. 25.

fruto prohibido, de la tentación dadora de conocimiento que, además, da el acceso a la existencia real, dolorosa, alejada del gozo ("laughter") paradisiaco. Este tipo de separaciones violentas son recurrentes en la poesía de Thomas. Por ejemplo, en "The Tombstone Told When She Died":

I died before bedtime came
But my womb was bellowing
And I felt with my bare fall
A blazing red harsh head tear up
And the dear floods of his hair.

Al momento de la muerte el útero da a luz, también de manera violenta al rasgar esta "áspera cabeza ardiente y roja" el cuerpo que la trae a la vida. El rasgamiento aquí, así como el rompimiento violento en "If I Were Tickedled..." son el símbolo de la transición a la vida; sin embargo, el carácter hipotético de este último lo asemeja a una especie de promesa que, de cumplirse, neutralizaría el temor provocado por las imágenes proféticas de destrucción y decadencia: "I would not fear the apple nor the flood / Nor the bad blood of spring". Esta neutralización conlleva pues una intención seductora que se hace patente gracias al carácter condicional de la estrofa: la joven-cuervo, al romper la cuerda vendada acabaría con el miedo a la destrucción, lo cual representa una invitación (e incitación) a la vida. Recordemos por un momento que detrás de este tipo de "invitaciones" seductoras existe generalmente una verdad oculta, una revelación que se traduce en conocimiento o experiencia. La seducción, el conocimiento y la promesa de una vida "eficaz", se vuelven así factores comunes del proceso vida-muerte.

En la Biblia, los conceptos anteriores aparecen estrechamente relacionados: "(...) La serpiente dijo a la mujer: 'No moriréis; sino que sabe

Dios que el día que comáis de él, serán abiertos sus ojos, y seréis como Dios, sabiendo el bien y el mal' ".⁵ Esta verdad es evidentemente dolorosa y presupone la *expulsión* hacia el mundo y la *separación* entre un estado previo de gozo espiritual y la vida física. La inquietud por esta transición a la vida física "verdadera" no es privativa de Thomas de ninguna manera. El ejemplo que viene a la mente en primera instancia es *Paradise Lost* de John Milton, en donde el mito judeo-cristiano del Árbol del Conocimiento es tomado íntegramente como fuente de la creación poética:

Empress of this fair world, resplendent Eve,
 Easy to me it is to tell thee all
 What thou command'st, and right thou should'st be obeyed,
 I was at first as other Beasts that gaze
 The trodden Herb, of object thoughts and low,
 As was my food, nor aught but food discerned
 Or Sex, and apprehended nothing high:
 Till on a day roving the field, I chanc'd
 A goodly Tree far distant to behold,
 Laden with fruit of fairest colours mixed,
 Ruddy and Gold. I nearer drew to gaze;
 When from the boughs a savoury Odour blown,
 Grateful to appetite, more pleas'd my sense
 Than smell Of sweetest Fennel or the Teats
 Of Ewe or Goat dropping with Milk at Ev'n,
 Unsucked of Lamb or Kid, that tend their play.
 To satisfy the sharp desire I had
 Of tasting those fair Apples, I resolv'd
 Not to defer; hunger and thirst at Once,
 Powerful persuaders, quick'n'd at the scent
 Of that alluring fruit, urg'd me so keen.⁶

El lenguaje aquí evoca gran sensualidad, y el llamado a los sentidos es igualmente explícito. Inmediatamente saltan a la vista los colores encendidos que la Serpiente utiliza para describir la manzana ("Ruddy and gold"), similares a los utilizados por Thomas en "The Tombstone..." ("blazing red") y, por supuesto, en "If I Were Tickled..." ("the red tickle"). Por supuesto,

⁵ *Génesis*, 3:4

⁶ John Milton, *Paradise Lost*, IX, vv. 568-88, p. 209.

el conocimiento de esta sensualidad y de la verdad oculta presuponen una separación o rompimiento violento con un orden establecido. Esta ruptura se llama pecado y es inducida por aquel Satanás miltoniano que goza de plenas características humanas. En el poema de Thomas, esta humanidad es, sin embargo, difícil de detectar. Lo tentador no está ahí como un ente personalizado capaz de expresarse con sensualidad y persuasión; es sólo una cosquilla, una caricia que ni siquiera parece encontrarse tan próxima como lo está la Serpiente con respecto a Eva.

Imágenes como "apple", "flood" y "bad blood of spring" evocan la concepción cristiana del pecado como aquello que provoca la destrucción, altera negativamente el curso de la vida y causa la muerte absoluta ante los ojos de Dios. En este caso, la promesa de la caricia del amor provoca el miedo que, sin embargo, no se manifiesta abiertamente debido al carácter condicional de la oración. La presencia del condicional en esta primera estrofa (y que luego se repetirá en las subsecuentes) establece una interdependencia incluso a nivel sintáctico entre la primera parte del poema (de la primera a la cuarta estrofas) y la segunda. Es conveniente retomar el carácter profético del condicional en el poema. Los críticos de Thomas han encontrado una oscuridad perenne en su poesía que, en la mayoría de las ocasiones, está ligada a la obsesión profética heredada de William Blake. Es harto conocida la influencia de Blake en generaciones subsecuentes de poetas y, si hemos de acercarnos a los procesos universales que Thomas explora, es necesario mencionar el desarrollo de estos en uno de sus predecesores más cercanos. A pesar de que la influencia romántica es perfectamente rastreable en Thomas, definitivamente su poesía se presenta como un paso adelante en el desarrollo del *insight* que caracterizó la búsqueda romántica del siglo XIX.

Blake, de hecho, inicia el movimiento y se adelanta hasta conseguir prefiguraciones de la "modernidad" que Thomas persigue. Tomemos como ejemplo un fragmento de "Night the Ninth Being the Last Judgement":

Regenerate She & all the lovely Sex
From her shall learn obedience and prepare for a wintry grave
That spring may see them rise in tenfold joy & sweet delight
Thus shall the male & female live the life of Eternity
Because the Lamb of God Creates himself a bride & wife
That we His Children evermore may live in Jerusalem
Which now descendeth out of Heaven a City yet a Woman
Mother of myriads redeem'd & born in her spiritual palaces
By a New Spiritual birth Regenerated from Death.⁷

La fuerza poética del fragmento es notable. Este es uno de los poemas de Blake que se desarrolla en un mundo totalmente mítico creado con base en figuras y símbolos judeo-cristianos. Esta cualidad está presente en la mayoría de los poemas de Blake, incluyendo, por supuesto, sus "Songs of Innocence and Experience", y este es precisamente uno de los aspectos sobre los cuales descansa también la poesía de Thomas: ambos recrean los procesos universales a través del lenguaje poético, y la oscuridad resultante no hace más que coadyuvar al efecto deseado. Nótese también el último verso: "(...) a New Spiritual birth Regenerated from Death". El proceso de la vida —no sólo espiritual sino igualmente física— parte también de la muerte, ocasionada por una separación cuya violencia es comparable a la expresada en "If I Were Ticked..."

D.W. Harding ha dicho que "one of the difficulties in coming to Blake's poetry is to know where to focus attention",⁸ y el mismo principio

⁷ William Blake, "Night the Ninth Being the Last Judgement" en *The Oxford Anthology of English Literature*, vol. II, p. 81.

⁸ D.W. Harding, "William Blake" en *The New Pelican Guide to English Literature*, vol. 5, p. 69.

puede aplicarse a la poesía de Thomas. Sin embargo, la visión pesimista de Blake (ver, por ejemplo, "London" contrasta profundamente con el optimismo de la mayoría de los poemas de Thomas, donde el colorido y la vida regenerada son siempre consecuencia de la oscuridad y la destrucción. La creación de mundos mítico-poéticos propios, así como la vida en sí misma y su relación con los procesos universales ofrecen una enorme gama de posibilidades interpretativas. Pero, una vez más, vida y muerte son una constante irremediable a través del nacimiento o renacimiento a partir de la destrucción, haciendo así al hombre una parte trascendente del cosmos.

Volviendo a "If I Were Tickled..." y a pesar de que las ideas de concepción y nacimiento ("Cattle calve"⁹ en la primera estrofa y "The Itch of man upon the baby's thigh" en la segunda) contrastan con las imágenes de temor y destrucción, existe un proceso de evolución y desarrollo del que la muerte y, por supuesto, el erotismo forman parte integral: "I would not fear the muscling in of love/ If I were tickled by the urchin hungers/ Rehearsing heat upon a raw-edged nerve." Aquí, la imagen erótico amorosa ("The muscling in of love"), activa y claramente expresada por el vigoroso amor dotado de poder muscular, sustituye a las imágenes que representan a la destrucción y se convierten en el medio que hace posible la visualización de un temor que puede evitarse. El amor, en toda su abstracción, se convierte en una expresión claramente física al estar dotado de un carácter muscular; lo abstracto se concretiza a través del lenguaje: "The flesh is word and the word flesh. The reification of word, or its incarnation, is to make of language an object or body to be set alongside

⁹ "Calve", literalmente, "dar a luz a la ternera".

other objects —something with shape, size, extention, and density.”¹⁰ Así, al convertirse la palabra en un *cuerpo físico* literalmente, Thomas da al poema una forma específica para ajustarlo a sus necesidades poéticas: la cláusula principal con *would*, segunda parte del condicional en la primera y segunda estrofas pasa al primer lugar y, a su vez, la cláusula subordinada con *if* se convierte en la segunda parte del condicional:

Primera estrofa

If I were tickled by the rub of love,
(...)
I would not fear the apple nor the flood
Nor the bad blood of spring.

Segunda estrofa

If I were tickled by the hatching hair,
(...)
I would not fear the gallows nor the axe
Nor the crossed sticks of war.

Tercera estrofa

I would not fear the muscling in of love
If I were tickled by the urchin hungers
Rehearsing heat upon a raw-edged nerve.

Esta inversión de los elementos es un paralelo de la comunión entre la vida y la muerte, y expresa asimismo la imposibilidad de una separación total entre ambas. Como se ha dicho antes, los conceptos de vida y muerte son mutuamente incluyentes y es la sustitución de términos en el poema lo que ilustra el concepto. Puede ser que la anterior aseveración provoque cierta sorpresa, pero la relación entre el proceso cíclico vida-muerte y la poesía de Thomas la justifica. Si echamos un vistazo a los *Collected Poems* encontraremos poemas que presentan patrones “cíclicos” similares o que,

¹⁰ John Wain, “Druid of Her Broken Body” en *Dylan Thomas. New Critical Essays*, p. 33.

a través de la forma, reflejan una idea de evolución. "Vision and Prayer" (donde los poemas, por cierto, tienen forma de rombo en la primera parte y de reloj de arena en la segunda) y "Altarwise by Owl Light" (que se discutirá más adelante), son un ejemplo de cómo la forma se encuentra directamente relacionada con el contenido al hablar de procesos. Estos, de manera más extensa que "If I Were Tickled..." muestran la evolución del proceso de la vida y la necesidad que tiene Thomas de que este proceso se convierta, al mismo tiempo, en una parte del proceso creativo de la poesía. En "The Seed at Zero", como ejemplo de un poema más breve en el que aquello se hace evidente, comenzamos con "The seed-at-zero shall not storm/ That town of ghosts, the trodden womb/ With the rampart to his tapping./ No god-in-hero tumble down (...)", y terminamos con "Man In seed, In seed-at-zero,/ From the star-flanked fields of space (...)".

El principio es lo general, lo divino, lo fantasmagórico que evoluciona hasta convertirse en algo más físico, más palpable, como el hombre en la semilla. Este poema se encuentra también dividido en estrofas que representan diversas etapas del proceso y que muestran patrones sintácticos paralelos. Asimismo, el carácter profético ya mencionado aparece una vez más siguiendo así el ejemplo de la poesía de Blake y haciéndolo manifiesto a través de la celebración de una vida futura para un "hero in tomorrow". El proceso vida-muerte es tangible y notable, y a través de la poesía adquiere forma y se vuelve susceptible de ser percibido como una verdad universal: "The 'truth' of poetry (involves) the search by the poet (however imperfectly realized in those psychological or moral terms which might be applicable to the man himself) for a poetic self transcends the merely personal or social identity. It is also the search for a language which will impersonalize the poet and thus universalize the

poetry".¹¹ Y aquí la universalización es la clave: el poeta no es sólo un "yo" lírico, es también un "yo" visionario, profético, así como un ser con presencia ubicua en la poesía, un ser universal que se desarrolla con y en un proceso vital. Además, y aunque esta exploración y búsqueda constante de la verdad poética sean temas comunes en la poesía de otros poetas modernistas como Yeats¹² por ejemplo, Thomas encuentra una forma personal de tratarlos con su peculiar yuxtaposición de imágenes, intrincada sintaxis y continuidad temática.

En "If I Were Ticked...", el cambio en el orden de los elementos condicionales anuncia el comienzo de una nueva etapa del poema en la cual aquello que en las dos estrofas anteriores se encontraba en formación ("Shall it be male or female? say the cells"), experimenta ya el amor, el erotismo y la muerte, es decir, se anuncia un completo despertar a la vida: "I would not fear the devil in the loyn/ Nor the *outspoken grave*."¹³ La imagen de la tumba franca y sincera engloba la concepción de la vida como un todo completo y absoluta. Nótese la relación entre los prácticamente antagónicos "outspoken" y "grave"; el primer término relacionado con actividad y el segundo, evocador de la muerte y lo inanimado. Lo peculiar de esto es que la tumba no es ya el mero receptáculo para el cuerpo inerte, sino el punto de partida para el conocimiento de la vida y su relación con la experiencia erótica.

¹¹ Raymond Stephens, "Self and World —The Earlier Poems" en *ibid.*, p. 25.

¹² Con "modernista" traduzco el término "modern" que, por supuesto, no mantiene relación alguna con el modernismo en la tradición hispanoparlante.

Es necesario recordar que Yeats desarrolla toda una teoría al respecto, al idear su noción helicoidal de los procesos universales (*gyre* en "The Second Coming"). Por supuesto, la manera de Thomas de abordar estos temas contrasta profundamente con la de Yeats: mientras que al primero se le asocia tradicionalmente con la oscuridad poética como resultado de la manipulación de símbolos, metáforas y sintaxis, a Yeats se le relaciona con las alusiones directas que, una vez identificadas, arrojan gran cantidad de luz sobre sus poemas.

¹³ Mis cursivas

Conviene aquí hacer hincapié en la casi proverbial relación existente entre las imágenes del útero y la tumba en la poesía de Thomas. Esta interdependencia recurrente *womb-tomb* (establecida también por la similitud fonética (/wu:m/, /tu:m/)) constituye también un ejemplo de la interpolación de los conceptos vida y muerte de la que ya hemos hablado antes. Tomemos como ejemplo algunos versos del poema "A Process in the Weather of the Heart": "A process in the weather of the heart/ Turns damp to dry; the golden shot/ Storms in the freezing tomb." Este "proceso en el clima del corazón" tiene implicaciones de vida ligada naturalmente con la muerte. Términos como "damp" (húmedo y por lo tanto vital) y "dry" (seco, relacionado con la falta de vida en su sentido físico, por lo menos) están relacionados con la idea de "proceso" o evolución de lo que ha sido creado. Éste está presente también en "If I Were Tickled..."; sin embargo, en el caso de "A Process..." no es lo creado lo que protagoniza el poema, sino el proceso mismo, y el punto de vista del lector no se encuentra determinado por este "yo" omnisciente¹⁴ que encontramos en "If I Were Tickled...". Toda la atención se concentra no sólo en la idea de proceso, sino también en el momento de la concepción y, por supuesto, de la creación: "The golden shot;/ Storms in the freezing tomb". Encontramos que "the golden shot" ("el disparo dorado") es el elemento fecundador y portador de vida en el marco de una "tumba congelada y/o congelante" (*freezing tomb*). Ambos términos tienen implicaciones eróticas ligadas al momento del clímax sexual: "The golden shot" resulta ser el equivalente a la eyaculación y "the freezing tomb" se convierte en el receptáculo uterino

¹⁴ He decidido utilizar en este ensayo el término "yo poético" en lugar de "yo lírico" o "voz poética" a pesar de las inconveniencias que se puedan argüir. Esto porque considero que es mucho más específico que cualquiera de los otros términos y porque, al estar presente un tajante "I" en la mayoría de los poemas aquí analizados, se presta para establecer una relación más cercana entre Thomas y su obra.

que encerrará la vida misma. Debemos notar también el uso de la palabra "storm" para establecer la relación entre construcciones antagónicas como "golden shot" y "freezing tomb". La acción expresada por "storm" (que da la idea de irrumpir con la fuerza de una tormenta) es agresiva, sensual y, sobre todo, comunicativa: "El semen, las excreciones y las palabras son productos comunicativos. Son los mensajes que envía el cuerpo hacia la realidad exterior al ser cautivo en la cárcel del cuerpo".¹⁵ Por lo tanto, la lengua y la experiencia erótica se funden para crear un medio de comunicación y, así, de creación poética. Representa también un equivalente de sensaciones evidentemente físicas como "scratch" y "the muscling-in" que habíamos ya encontrado en "If I Were Tickled". Estas imágenes sensuales y eróticas relacionadas con la creación, se ven justificadas casi inmediatamente en la segunda estrofa del poema al hacerse visible y patente el momento del nacimiento, relacionado de manera causal con la muerte: "(...) and the womb/ Drives in a death as life leaks out". Así, mientras la vida "se escurre hacia afuera", el receptáculo identificado con la tumba (y ahora definido con claridad por la palabra "womb" (útero)), regresa a su estado de muerte después de literalmente haber dado a luz. Por lo tanto, "the outspoken grave", el concepto que engloba a la vida y la muerte en "If I Were Tickled..." encuentra un equivalente exacto en "the freezing tomb" que es el elemento muerto y al mismo tiempo contenedor de vida en "A Process..."

En la cuarta estrofa de "If I Were Tickled..." la cosquilla del amor adquiere una forma mucho más concreta y física que coincide con la aparición de esta "conciencia de la sexualidad" expresada en la tercera estrofa: "If I were tickled by the lover's rub/ That wipes away not crow's-foot

¹⁵ Steiner, *loc. cit.*

nor the lock/ Of sick old manhood on the fallen jaws". El contraste entre "the rub of love" y "the lover's rub" implica un proceso de materialización a partir de la experiencia erótico-creadora de la vida. Esta misma, que con anterioridad se hacía patente como una cosquilla provocada por algo Inmaterial y etéreo como el amor ("the rub of love"), se convierte ahora en la cosquilla de los amantes, relacionada directamente con la parte física de la relación amorosa ("the lover's rub").

Por otra parte, el papel de la cosquilla de los amantes es opuesto al de la cosquilla del amor porque "(the lover's rub) wipes away not crow's-foot nor the lock/ Of sick old manhood on the fallen jaws". El toque físico de los amantes carece de la tentación que implica "the rub of love" ya que no es capaz de borrar ni la imagen de la garra del cuervo, ni la de la "cerradura de la humanidad vieja y enfermiza" ("the lock of sick old manhood"), ligada con imágenes de muerte física y decadencia ("the fallen jaws", literalmente "las quijadas caídas" relacionadas con la rigidez de los cadáveres frescos). "The lover's rub" no invita a la vida ni representa la posibilidad de evitar la muerte total e inexorable que destruiría el proceso vital desencadenado por la experiencia erótica. En este sentido, el carácter invitante y seductor de las cláusulas principales en las tres primeras estrofas deja de surtir efecto. El condicional en esta última estrofa adquiere un carácter profético que augura la posibilidad de destrucción del proceso vital:

Cuarta estrofa

If I were tickled by the lovers' rub
That wipes away not crow's-foot nor the lock
Of sick old manhood on the fallen jaws,
Time and the crabs and the sweethearting crib
Would leave me cold as butter for the flies,
The sea of scums could drown me as it broke

Dead on the sweetheart's toes.

La cosquilla de los amantes se convierte entonces en la contraparte de la cosquilla del amor ya que implica perdición y decadencia absolutas.

Imágenes como "butter for the flies" ("mantequilla para las moscas") y "sea of scums" ("mar de escoria") incrementan la sensación de muerte que está relacionada con la idea de vida y que, por lo tanto, no es una muerte necesaria como está expresada en las estrofas previas. Hay que recordar que este cambio ha sido provocado por la conciencia de la experiencia erótica, la cual hace que esta estrofa enuncie una etapa de transición en el proceso evolutivo de lo que ha sido creado. La conciencia de la muerte se convierte, por lo tanto, en una etapa necesaria del proceso vital, y las conjeturas que sobre la muerte inexorable se hacen, se traducirán en una conciencia de la vida y de la experiencia erótica como elementos interdependientes. Sin embargo, esta conciencia presupone un miedo natural e inevitable: "Among the causes which thus tend to make us cowards may be numbered the spread of luxury and the doctrines of a gloomy theology, which by proclaiming the eternal damnation and the excruciating torment of the vast majority of mankind, has added incalculably to the dread and horror of death."¹⁶ El miedo a lo desconocido, o mejor dicho, el miedo a conocer lo que hasta el momento es desconocido es también parte esencial de la poesía de Thomas. La experiencia en la vida hace este horror casi necesario al momento del tránsito de un estadio a otro:

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

¹⁶ James George Frazer, *The Golden Bough*, p. 13.

Estos versos de "Do Not Go Gentle Into That Good Night" ilustran lo dicho anteriormente. La pérdida del ser físico, de lo ya creado, y la incertidumbre ante la "muerte de la luz" provocan invariablemente una reacción defensiva.

En "If I Were Tickled..." aquella reflexión ante el momento de pérdida de la vida física se da en la quinta estrofa y se traduce en una visión diferente entre el yo poético y el mundo. Ahora la vida es el mundo físico que ha dejado de ser una mera suposición y que se transforma en *la realidad* física concebida ya sin condicionales: "This world is half the devil's and my own./ Daft with the drug that's smoking in a girl/ And curling round the bud that forks her eye." Hay entonces una conciencia patente de la vida al reconocer que el mundo es "mitad del diablo y mitad mío", así como un reconocimiento continuo de la presencia femenina (en este momento simplemente "a girl"). Es la muchacha anteriormente calificada de "rookling", el elemento a través del cual se hace evidente la conciencia de la vida. En términos de Joyce,¹⁷ la muchacha experimenta una epifanía gracias al "botón" ("the bud"), ya que éste hace que su mirada

¹⁷ Ver *A Portrait of the Artist as a Young Man*, con respecto a una de las epifanías de Stephen Dedalus:

Her image had passed into his soul forever and no word had broken the holy silence of his ecstasy. Her eyes had called him and his soul had leaped at the call. To live, to err, to fail, to triumph, to recreate life out of life! A wild angel had appeared, the angel of mortal youth and beauty, an envoy to the fair courts of life, to throw open before him in an instant of ecstasy the gates of all the ways of error and glory. On, and on, and on, and on!

(p. 174)

Lo trascendental se revela a través de un acontecimiento en la vida cotidiana. En el caso del poema de Thomas, el casi insignificante "botón" es el catalizador de la epifanía. Es importante notar que también en Joyce muchas de estas revelaciones están de alguna manera relacionadas con un momento de profundo erotismo. Curiosamente, Thomas escribiría *A Portrait of the Artist as a Young Man*, que, si bien contiene gran carga lírica en el título, evoca también la creencia galesa de que ciertos perros, utilizados como rastreadores de trufas, poseen la cualidad de olfatear también la muerte. Ésta también parte de la revelación.

literalmente se desvíe en varias direcciones ("forks her eye") y perciba el proceso de la vida: nacimiento, desarrollo (físico e intelectual) y muerte:

(...) and the nurse's twist
Can never raise the midnight of a chuckle,
Nor when he finds a beauty in the breast
Of lover, mother, lovers, or his six
Feet in the rubbing dust.

Inmediatamente "the nurse's twist" y "his six feet in the rubbing dust", identificados con el nacimiento y la tumba, se encuentran balanceados en estos versos al darse una relación causal entre las imágenes antagónicas de esta penúltima estrofa.

Después, en la estrofa final encontramos la consecuencia directa de la epifanía y el reconocimiento: "And that's the rub, the only rub that tickles". Es decir, "the rub of love" no es otra cosa que esta conciencia de vida que tuvo su origen en la experiencia erótica misma. El amor y la vida se transforman en sinónimos y la ausencia de cláusulas condicionales ocasiona una aceptación absoluta del proceso vital, cuyas consecuencias ya no son cuestionadas en esta etapa. También en "From Love's First Fever to Her Plague":

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.

El crecimiento va de la mano con la revelación del proceso vital expresado en estos versos a través de la sinestesia "the light of sound" / "the sound of light." De igual manera, en este poema se propone cierta separación —y pluralización— como fuente reveladora: después de todo (y de manera

paralela a "If I Were Ticked..."") la mirada se divide, el viento que solía ser uno, y que ahora se transforma en cuatro, es el responsable de la iluminación y el conocimiento.

Sin embargo, aunque el reconocimiento del proceso vital y sus consecuencias no se encuentre en tela de juicio, la muerte como parte activa de aquél sí provoca un cuestionamiento que, por cierto, ocurre en la última estrofa de "If I Were Ticked...": "And what's the rub? Death's feather or the nerve?/ Your mouth, my love, the thistle in the kiss?/ My Jack of Christ born thorny on the tree?" Este cuestionamiento final pone en duda la naturaleza de "the rub of love" que se había manifestado en la estrofa previa. Pero esto de ninguna manera amenaza la certeza de una relación entre el amor y la conciencia de la vida; curiosamente ocurre lo contrario.

El cuestionamiento combina las tres etapas del desarrollo de "the rub of love", primero como expresión del amor, después como experiencia vital, y por último, como consecuencia de la muerte misma: "Death's feather or the nerve". Lo que antes había sido identificado como "*the urchin hungers*" (activo y energético) "rehearsing heat upon a raw-edged nerve", se relaciona ahora con la pluma de la Muerte, paradójicamente dadora de la cosquilla de vida.

Es notable que después de una evidente ausencia de condicionales, las últimas dos líneas del poema correspondan a una cláusula con "would", es decir, tenemos la presencia de una sola parte de la cláusula condicional completa: "I would be tickled by the rub that is:/ Man be my metaphor." La relación entre estas dos líneas y todos los condicionales anteriores puede establecerse de inmediato gracias a la ausencia del primer elemento condicional con una cláusula "if". Por otro lado la atención del lector se sitúa inmediatamente en la línea "Man be my

metaphor" donde los elementos de vida y erotismo desarrollados con anterioridad convergen y provocan una separación entre el yo poético y el ser físico del hombre.

Ahora queda la pregunta, ¿qué es la caríca y en dónde está? En Hamlet, por ejemplo, la respuesta está en el sueño y en su hermana, la muerte: "To die, —to sleep;—/ To sleep! Perchance to dream: — ay, there's the rub"(...)"¹⁸ La caríca¹⁹ está en el sueño y es la única que cosquillea; representa la vida y se llega Invariablemente con la muerte, con la conciencia de ese estado donde lo que trasciende no es el conocimiento del proceso sino el proceso vital mismo.

Al convertirse el hombre en una metáfora del yo poético mismo, se da por sentado el hecho de la vida no sólo como un proceso biológico, sino también espiritual y sobre todo intelectual. La naturaleza "neutra" de la voz poética permite así un análisis externo del proceso de la vida y, por supuesto, de su punto de partida en la experiencia erótica a través de la creación poética.

La experiencia erótica se convierte, por lo tanto, no sólo en el punto de partida de la vida física, sino también en el origen de la imaginación creativa de Thomas y en el punto donde la muerte y el erotismo encuentran caminos paralelos.

¹⁸ William Shakespeare, *Hamlet*, III, IV, 64-65.

¹⁹ Y además "la dificultad", si hemos de colocarnos estrictamente en la posición de Hamlet. En el caso de "If I Were Ticked...", el sentido se acerca más a la caríca, aunque al cuestionarse "What's the rub?", el eco shakespeariano se deja escuchar.

Y LA MUERTE NO TENDRÁ DOMINIO

*The Twelvemonth and a day being up
The dead began to speak:
'Oh who sits weeping on my grave
And will not let me sleep?'*

"The Unquiet Grave". Anonymous, c. 15th. century

Si bien ya se mencionó en el capítulo anterior el papel de la muerte como un constituyente de la vida, en este capítulo se dará relevancia a la relación de la primera con la experiencia erótica en la poesía de Thomas. El hecho de abandonar un estadio del ser para irrumpir en otro encuentra paralelos muy estrechos con el erotismo dentro de la relación sexual. Sin embargo, y debido al inevitable rompimiento con la existencia física, la muerte presupone necesariamente el fin de una etapa y la poesía de Dylan Thomas la retrata sin dejar de lado cierto carácter destructivo, relacionado con la decadencia y con el paso del tiempo. Parece extraño mencionar nuevamente esta naturaleza destructiva, sin embargo hay que recordar que la muerte en la poesía de Thomas es sinónimo también del inicio de un ciclo vital que comprende no sólo la vida humana, sino también el orden de la vida y la muerte en el cosmos. En este sentido, la muerte corresponde a una suerte de sacrificio que hace posible la continuidad del proceso:

Mediante el sacrificio el hombre entra a formar parte de la naturaleza, del orden del universo y se reconcilia o se amigra con los dioses (...) Como la situación del hombre moderno es la de la soledad, el aislamiento, consecuencia de vivir según la conciencia, nos figuramos que el sacrificio es una entrada al orden de la realidad.²⁰

Por supuesto, esta realidad no escapa a las aspiraciones de la poesía del

²⁰ María Zambrano, *El hombre y lo divino*, p. 38.

siglo XX. Definitivamente, el caso del tratamiento de la muerte por Thomas en particular presenta ciertos problemas. En primer lugar, nos encontramos una vez más con la intrincada imaginaria, y, por otra parte, debemos tener presente que la muerte es algo que no puede "vivirse", por así decirlo. Sin embargo, el poeta, como visionario y al mismo tiempo profeta, se adentra en un terreno tan escabroso para hacerlo parte de su creación.

When Once the Twilight Locks no Longer

When once the twilight locks no longer
Locked in the long worm of my finger
Nor damned the sea that sped about my fist,
The mouth of time sucked, like a sponge,
The milky acid on each hinge,
And swallowed dry the waters of the breast.

When the galactic sea was sucked
And all the dry seabed unlocked,
I sent my creature scouting on the globe,
That globe itself of hair and bone
That, sewn to me by nerve and brain,
Had stringed my flask of matter to his rib.

My fuses timed to charge his heart,
He blew like powder to the light
And held a little sabbath with the sun,
But when the stars, assuming shape,
Drew in his eyes the straws of sleep,
He drowned his father's magics in a dream.

All issue armoured, of the grave,
The redhaired cancer still alive,
The cataracted eyes that filmed their cloth;
Some dead undid their bushy jaws,
And bags of blood let out their flies;
He had by heart the Christ-cross-row of death.

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 screws were turned,
And mother milk was stiff as sand,
I sent my own ambassador to light;

By trick or chance he fell asleep
And conjured up a carcass shape
To rob me of my fluids in his heart.

Awake, my sleeper, to the sun,
A worker in the morning town,
And leave the popped pickthank where he lies;
The fences of the light are down,
All but the briskest riders thrown,
And worlds hang on the trees.

En "When Once the Twilight Locks No Longer" la imagen del ocaso se convierte en el símbolo del fin de un proceso vital que, sin embargo, encuentra continuidad en su propio final, es decir, en la muerte. El proceso de la muerte aquí va de lo particular con la decadencia del individuo, a lo general, ya que la imagen de la muerte es una constante que se convierte en la fuente de la imaginación creativa del poeta,²¹ así como en un recurso poético:

When once the twilight locks no longer
Locked in the long worm of my finger
Nor damned the sea that sped about my fist,

²¹ Esto tiene que ver, sobre todo, con la apreciación, asimilación y manejo de la realidad por parte del poeta. Thomas no pretende hacer un calco del entorno y trasladarlo a su poesía, sino recodificarla y plasmarla en el poema de manera que sus necesidades poéticas se vean satisfechas. El tema de la muerte es complicado y así lo será también la manera de tratarlo. Según Mary Warnock:

La imaginación (...) se encuentra en la parte puramente intelectual de nuestro conocimiento del mundo, es decir, la parte que consiste en que tengamos conceptos o pensamientos abstractos acerca de las cosas, y la parte puramente sensoria que (...) Kant considera como totalmente caótica y desorganizada si la consideramos en sí misma. Sin imaginación nunca podríamos aplicar conceptos a la experiencia sensoria (...) Y esto quiere decir, que sin los sentidos o sin el intelecto no podríamos experimentar el mundo como lo experimentamos. Los dos elementos no están automáticamente unidos en sus funciones. Necesitan otro elemento que los una y el elemento que los vincula es la imaginación; y su poder mediador consiste en que puede ordenar el caos de la experiencia sensoria de acuerdo con ciertas reglas, o en ciertas formas incambiables (...) Ha de construir nuestro mundo en objetos que existen independientemente de nosotros, que persisten a través del cambio y que manifiestan ciertos rasgos regularmente asociados. No importa cuáles sean estos rasgos particulares.

(*La imaginación*, pp. 44-45)

Frecuentemente esta "forma de construcción del mundo" ha sido considerada como surrealista a la cual él mismo objeta, arguyendo una organización intelectual que no existe en el surrealismo. Este aspecto de la imaginación creativa de Thomas se discutirá con más detalle posteriormente.

The mouth of time sucked, like a sponge,
The milky acid on each hinge,
And swallowed dry the waters of the breast.

La relación entre palabras como "twilight" ("ocaso") y "lock" (literalmente "encerrar" o "cerradura") indica el comienzo del proceso de morir. La relación de la muerte con la oscuridad y el sufrimiento es bien conocida. Dos siglos antes de Thomas, la decadencia ligada a la muerte obsesionaba ya a los llamados "Churchyard Poets", como Thomas Gray:

The boast of heraldry, the pomp of power
And all that beauty, all that wealth e'er gave,
Awaits alike the inevitable hour:
The paths of glory lead but to the grave.²²

Aquí el cementerio se convierte en la parte final de una etapa que carece de seguimiento y que termina en el frío espacio de una tumba. Esta obsesión por la muerte es seguida igualmente por Thomas aunque con matices francamente opuestos; el ocaso es únicamente la antesala de una etapa trascendental, y tanto la tumba como su cerradura se convierten en su vía de acceso. Cabe señalar que en la primera estrofa de "When Once...", la relación entre estos dos términos no es del todo clara a primera vista ya que no están unidos directamente de manera visual o conceptual. Además, la presencia del verbo "lock" —generalmente transitivo— sin un objeto que le corresponda, incluye tanto a la voz narrativa como al lector mismo en el proceso del poema, porque, después de todo, ¿a qué o a quién encierra el ocaso? Por otra parte, el uso de la palabra "lock" se presta a la ambigüedad, ya que su función podría ser también sustantiva. En ese caso "locks" tendría el significado de "cerraduras", y se relacionaría

²² Thomas Gray, "Elegy Written In a Country Churchyard", vv. 33-36.

Inmediata y semánticamente con la siguiente línea: "When once the twilight locks no longer/ Locked in the long worm of my finger (...)" Es decir, serían precisamente estas "cerraduras" las que habrían estado "encerradas en el largo gusano de mi dedo". Las cerraduras son importantes en los poemas de Thomas porque para él:

The universe is created when the waters of death are no longer confined within God. ("Locks" in Thomas, although Freudian in some cases, are better understood here in their literal sense of anything that holds or confines something.) Even calling God's finger a worm (from the pictorial representations of God by both Blake and Michelangelo perhaps) conveys the creator-destroyer meaning.²³

Dios tiene el control, Él encierra, libera, crea y destruye con Su dedo, que, además, resulta ser el dedo del yo poético mismo.

Aquel aprisionamiento recuerda ese "worm beneath my nail" ("gusano bajo mi uña") de "If I Were Ticked..." debido justamente a la presencia del gusano (relacionado con la descomposición corporal que provoca la muerte) en los dedos, los cuales, además, constituyen una zona erógena debido a su sensibilidad.²⁴ Es aquí donde las imágenes de la muerte y el erotismo convergen para convertirse en la razón de un proceso paralelo al de la vida. La primera estrofa introduce este proceso que, a diferencia de aquél desarrollado en "If I Were Ticked...", tiene su origen en el momento de la muerte.

Una vez que el ocaso "deja de encerrar" ("When once twilight locks no longer"), el tiempo, una vez más, se convierte en aliado de la muerte y su acción desencadena todo el proceso: "The mouth of time

²³ William T. Moynihan, *The Craft and Art of Dylan Thomas*, p. 232.

²⁴ Recuérdese también la analogía entre el dedo, el gusano y la serpiente, todos considerados tradicionalmente como símbolos fálicos.

sucked, like a sponge,/ The milky acid on each hinge,/ And swallowed dry the waters of the breast. En "la boca del tiempo" se ofrece una dicotomía que rescata nuevamente el concepto de la vida ligada al momento de la muerte y a sus consecuencias. Por una parte, nos encontramos con la imagen del tiempo que acaba con los rastros de vida física representados por "the waters of the breast" ("las aguas del pecho"), y por otra, las imágenes de la boca relacionadas con "milky" (vida, desarrollo) y "acid" (muerte, decadencia). Esto provoca un contraste entre los conceptos de vida y muerte, siendo la primera totalmente eclipsada cuando este "niño-tiempo" se traga las aguas del pecho hasta dejarlo seco ("And swallowed dry the waters of the breast"). En "The Force That Through the Green Fuse Drives the Flower" encontramos algo similar:

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

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

Aquí los labios del tiempo sustituyen la boca de "When Once..." y el efecto se torna mucho más agresivo. Esto debido a que la leche se convierte en sangre y los labios son identificados con sanguijuelas ("leech"). Advertimos también la presencia de la tumba y el gusano; ambos familiares ya en estos poemas. Es claro que la relación tiempo-tumba-gusano define un nuevo proceso, aquel que es paralelo al de la vida y que, a través de la decadencia y la putrefacción da paso a un nuevo estado de conciencia. Sin embargo, siempre existe una especie de impedimento para definir esto último. Nótese que "dumb" en este caso presenta una función parecida a

"lock" en el sentido de obstáculo o imposibilidad: el discurso de la poesía de Thomas expresa de alguna manera cierta incapacidad al comunicar la impresión que el tiempo y la muerte causan sobre el "yo" poético onisciente. Esta virtual imposibilidad comunicativa, sin embargo, resulta efectiva dentro del contexto de los poemas, ya que el silencio es una suerte de paralelo de la decadencia retratada en la poesía. Una vez más, la influencia romántica se hace presente; veamos algunos versos de Shelley:

You say that I am proud—that when I speak
My lip is tortured with the wrongs which break
The spirit it expresses... Never one
Humbled himself before, as I have done!
Even the instinctive worm on which we tread
Turns, though it would not—then with prostrate head
Sinks in the dusk and writhes like me—and dies?
No: wears a living death of agonies!
As the slow shadows of the pointed grass
Mark the eternal periods, his pangs pass
Slow, ever moving,—making moments be
As mine seem—each an immortality!²⁵

Shelley, el eterno inconforme del lenguaje, hace de Maddalo una víctima de esta imposibilidad de expresión que, de cualquier manera, provoca exabruptos dirigidos a nada más que la muerte. La muerte también significa liberación de una vida donde el paso del tiempo provoca pena y agonía. Después de haber hablado de toda la sensualidad en la poesía de Thomas parecerá extraña la comparación con Shelley; sin embargo, creo que Thomas está mucho más cerca de él que, digamos, de Keats. El espíritu heróico shelleyano se mantiene en el estio de Thomas ya que, lejos de seducirnos a través de los sentidos como lo haría Keats, nos agrade con toda su poco convencional imaginación de la muerte, con sus escandalosos colores y abruptos movimientos, y con el velado erotismo que se hace

²⁵ Percy B. Shelley, "Julian and Maddalo", vv. 408-18.

parte del momento mismo de la muerte. La impetuosidad de Shelley al pedir la muerte (y conseguirla finalmente a través de su propio suicidio) se conserva así en Thomas, al hacer de la muerte un vehículo para la exaltación del poeta y del hombre mismo. Y aun así, "Thomas is neither a whirling romantic nor a metaphysical imagist, but a poet who uses patterns and metaphor in a complex craftsmanship in order to create a ritual of celebration."²⁶

De esta manera se establece una relación entre el tiempo y la muerte, en donde la diferencia entre estos dos es casi imperceptible, debido a que es precisamente este tiempo personificado el que permite que el ser crezca y se desarrolle, pero que también ocasiona la sequedad del seno y la decadencia. Sin embargo, esta decadencia implica siempre la posibilidad de restauración o redención a través de la muerte misma; es decir, Thomas se encuentra aquí ante un proceso extraordinario, ante un orden que escapa a la vista y que alimenta la curiosidad y la imaginación del poeta: "Thomas's imaginative enthusiasms usually manifested themselves in his projecting onto ordinary events great cosmic, terrestrial, spiritual, or psychological significance, or in portraying ordinary events in the most extraordinary circumstances."²⁷ Es precisamente lo que encontramos en "When Once..." y "The Force...": la extraordinaria conjunción de lo físico y lo espiritual, de lo terrestre y lo cósmico, de lo poético y me atrevo a afirmarlo, de lo absurdo. ¿Qué es, después de todo, un "océano galáctico" sino una expresión del ciclo universal de la decadencia y la regeneración? Este proceso comienza a gestarse con la siguiente estrofa: "When the galactic sea was sucked/ And all the dry seabed unlocked/ I sent my creature

²⁶ David Dalches, "The Poetry of Dylan Thomas" en *A Collection of Critical Essays*, p. 16.

²⁷ Moynihan, *op. cit.*, p. 64.

scouting on the globe". Los primeros dos versos nos remiten inmediatamente a la imagen del tiempo como succionador de la vida y como causante universal de la decadencia. Por otra parte, el poema ha ido de lo particular a lo general una vez más, ya que en esta estrofa se advierte en primera instancia la imagen del universo como fuente de la leche vital en "el océano galáctico" ("The galactic sea"),²⁸

Es a partir del tercer verso que el poema da un giro importante. Para Dylan Thomas la muerte es un evento cíclico, pero este ciclo puede darse sólo en términos de una redención que tiene como antecedente directo el mito cristiano de la muerte y resurrección de Jesús para redimir al mundo del pecado y de la muerte que éste provoca: "I sent my creature scouting on the globe,/ That globe itself of hair and bone/ That, sewn to me by nerve and brain,/ Had stringed my flask of water to his rib". La imagen bíblica del redentor encuentra un paralelo en "my creature scouting on the globe", ya que esta criatura que "explora" el mundo se convierte en el ser que ha de morir para que con su propia muerte la vida y la muerte se fundan en un proceso completo que incluya también el perecer físicamente como una de sus etapas esenciales. Aquí viene a la mente el mismo tema en "The Waste Land";

April is the cruellest month, breeding
Lilacs out of the dead land, mixing
Memory and desire, stirring
Dull roots with spring rain.
Winter kept us warm, covering
Earth in forgetful snow, feeding
A little life with dried tubers.²⁹

²⁸ "Galactic", es decir, "galaxia" del latín *lac, lactis*. La Vía Láctea es parecida a un charco de leche porque se ve como una faja de luz blanca en el cielo nocturno y sólo con el telescopio se nota que está compuesta de estrellas independientes.

²⁹ T.S. Eliot, "The Waste Land", vv.1-7.

Aunque el principio es el mismo, existe un abismo que separa a Thomas de Eliot como poeta. Si bien Eliot es también complicado, está lejos de utilizar los aventurados y entusiastas recursos de Thomas. Sin embargo, la vida comienza en la poesía de ambos a partir de la muerte. Claramente:

There is a difference between Eliot's practice and Thomas's (...) Whilst Eliot short-cuts the reason by omission and juxtaposition, Thomas does it by a continuous intensification of statements that, if we could shed their accumulated load of metaphor and simile, would be easily comprehended by the reason. Whilst Eliot emphasizes the discontinuous nature of his physical and spiritual realities in the Humean fashion, Thomas, following Blake, underlines their essential continuity.³⁰

Nos encontramos aquí ante la encrucijada del poeta con visión fragmentada y el poeta con visión totalizadora. Evidentemente Eliot representa al primero, mientras que Thomas es el segundo. Esta continuidad de la que Dodsworth habla se traduce en los temas recurrentes de Thomas, siendo el de la muerte uno de los más importantes. Mientras que la poesía de Eliot imagina —e imaginiza— su realidad, digamos, al ras del sueño a través de un palpable Tiresias, la de Thomas se eleva hasta un yo poético que adquiere dimensiones supraterrenas e incluso divinas. La fragmentación de Eliot presupone, como lo establece él mismo en "The Waste Land", "a heap of broken images"; la manera humana y académica para retratar la decadencia del mundo moderno. Por otro lado Thomas, aunque igualmente afanado con la decadencia, encuentra para ella una complejidad poética diferente en una visión total e intrincada de los procesos universales. La poesía de Thomas parece violar los límites entre lo divino y lo terreno, y el poeta se atreve a afirmar que:

³⁰ Martin Dodsworth, "The Concept of the Mind and the poetry of Dylan Thomas" en *New Critical Essays*, p. 120.

I, In my intricate image, stride on two levels,
 Forged in man's minerals, the brassy anvil
 Lying my ghost in metal,
 The scales of this twin world tread on the double,
 My half ghost in armor hold hard in death's caridar,
 To my man-iron side.

El hombre y el yo son dos instancias separadas, si no absolutamente independientes, que se reconcilian para construir una continuidad en la poesía. La intrincada imagen de Thomas se consigue yuxtaponiendo no voces ni planos temporales; sino más bien uniendo planos de conciencia que se encuentran unidos entre sí en un ciclo inacabable, haciendo esto diferente a la poesía de Thomas en el contexto del modernismo. Thomas no sólo expone su visión poética, sino que la hace parte de los mismos procesos universales que explora y la convierte así en una visión unificadora de los mismos.³¹ Aun así, parece que ambos poetas convergen en un

³¹ La contraposición entre la visión fragmentaria y la visión totalizadora en la poesía es un problema que podría rastrearse hasta Platón y Aristóteles y que sería virtualmente imposible seguir en este ensayo. La comparación entre Thomas y Eliot pretende, sobre todo, llamar la atención hacia el carácter "aislada" de la poesía de Thomas en el siglo XX. La visión fragmentaria en la literatura se da en épocas de transición o crisis cultural (Chaucer, Shakespeare, Joyce y, por supuesto, Eliot son ejemplos claros) de las cuales el presente siglo es representante. Esto, creo yo, hace que Thomas sobresalga entre sus contemporáneos: su visión totalizadora se opone de manera evidente a las tendencias poéticas del movimiento modernista en inglés. Thomas, a este respecto, resulta el continuador de poetas como Spencer, Shelley y Blake, cuyos proyectos, por su carácter visionario, han quedado "aislados" de alguna manera, en la historia literaria inglesa por haber perdido fuerza la idea de una visión totalizadora en épocas subsecuentes. Al respecto, Robert Browning, en su "Essay on Shelley" dice:

I shall observe, in passing, that it seems not so much from any essential distinction in the faculty of the two poets (the objective and the subjective ones) or in the nature of the objects contemplated by either, as in the more immediate adaptability of these objects to the distinct purpose of each, that the objective poet, in his appeal to the aggregate human mind, chooses to deal with the doings of men, (the results of which dealing, in its pure form, when even description, as suggesting a describer, is dispensed with, is what we call dramatic poetry), while the subjective poet, whose study has been himself, appealing to himself to the absolutely Divine mind, prefers to dwell upon those external scenic appearances which strike out most abundantly and uninterruptedly his inner light and power, selects that silence of the earth and sea in which he can best hear the beating of his individual heart, and leaves the noisy, complex, yet imperfect exhibitions of nature in the manifold experience of man around him, which serve only to distract and suppress the working of his brain.

(From "Essay on Shelley" in *A Victorian Reader*, p. 132)

mismo punto. En palabras de Eliot, "we all understand, I think, both, the kind of pleasure that poetry can give, and the kind of difference, beyond the pleasure, which it makes to our lives. Without these two effects it simply is not poetry."³² Y son, en definitiva, este placer y este cambio en la vida del lector lo que la poesía de ambos, Eliot y Thomas, provocan a partir de la necesidad de explorar los efectos de la decadencia y la muerte en la propia vida.

La muerte es entonces definitivamente fértil: la muerte redentora evitará una muerte estéril (sin posibilidad de dar lugar a una vida consecuente). Por supuesto, la muerte es también fértil en la poesía de Thomas como fuente de imaginación creativa. Tomemos, por ejemplo, los dos primeros versos del soneto II de "Altarwise by Owl-Light": "Death is all metaphors, shape in one history;/ The child that sucketh long is shooting up, (...)". Al igual que en "When Once the Twilight...", la muerte se convierte en un recurso creativo, pero en este soneto la relación con el lenguaje es más clara: al tomar en cuenta que la Muerte es todas las metáforas ("Death is all metaphors"), la relación entre la vida, la muerte y la creación poética adquiere valor universal ya que la vida, que implica necesariamente un proceso creativo, encuentra un paralelo en la creación literaria. Ambas, la vida y la poesía, tienen su origen en la muerte, es decir, son creadas a partir de la destrucción, del sentimiento de ausencia que da lugar a la necesidad de crear.

Tenemos aquí al poeta hablando de poesía. Browning define —o por lo menos expone— su concepción de poesía fragmentaria (objetiva) y totalizadora (subjetiva) en este ensayo que, lejos de tener alguna relación con cualquier pretensión académica, se basa en la percepción del poeta mismo de dos posibilidades diferentes para la imaginación creativa. A pesar de la visión parcial que esto pudiera presuponer, me parece que las aseveraciones de Browning se acoplan eficientemente a la diferenciación que se hace aquí entre el trabajo poético de Thomas y el de algunos de sus contemporáneos más importantes.

³² Eliot, *On Poetry and Poets*, p. 18.

"Death is all metaphors" implica la unión entre la muerte y la vida del hombre. Recordemos el último verso de "If I Were Tickled...": "Man be my metaphor". Así, esta "criatura que explora el planeta" ("my creature scouting on the globe") se convierte en un equivalente de la muerte y del hombre al ser también una metáfora de la voz del yo poético-creador del poema. Después de todo, "He (Thomas) cannot settle whether the film director is a god of creative love, a divine poet as a myth-maker, or a God of a destructive historical time (...) In a real sense he becomes the divided god, both 'lover' and 'murderer'."³³ Es cierto, el yo thomasiano es indefinido y sin embargo tiene injerencia en los procesos de la muerte y la vida de tal manera que no sólo forma parte de ellos, sino que también los observa desde fuera.

La criatura redentora en "When Once the Twilight..." se encuentra siempre acompañada de imágenes representativas de la muerte y de la vida, dando lugar a una organización de símbolos peculiar pero poéticamente efectiva. Por ejemplo, la Introducción de partes animadas e inanimadas del cuerpo humano establece el vínculo central entre las imágenes de decadencia y vitalidad: "I sent my creature scouting on the globe./ That globe itself of *hair and bone*/That, sewn to my nerve and brain". Por una parte las imágenes de "hair and bone" ("cabello y hueso") nos remiten a la idea de muerte debido a su calidad inerte. En el caso del hueso la simbología es mucho más clara (por representar la muerte) como en un esqueleto. Por otra parte, puede observarse un contraste con las imágenes de "nerve and brain" ("nervio y cerebro"), el primero relacionado con las sensaciones físicas y el segundo con la actividad intelectual.

Es importante además notar que es el "globo" (en el sentido de

³³ Waln, *op. cit.* . p. 44.

"mundo") el que está representado por los objetos inanimados, mientras que el yo poético lo está por las imágenes de las sensaciones físicas y la vitalidad ("That globe itself of hair and bone/ That *sewn* to my nerve and brain"). De esta manera, la criatura es una suerte de mediador entre la muerte y la vida, dando lugar a una estrecha relación entre ellos, es decir, una como consecuencia directa de la otra. En algunos otros casos, la presencia de este "yo" mediador es sustituida por abstracciones igualmente interesantes, como en "In the Beginning":

In the beginning there was the word, the word
That from the solid bases of the light
Abstracted all the letters of the void;
And from the cloudy bases of the breath
The word flowed up, translating to the heart
First characters of birth and death.

La palabra es entonces creadora y destructora, compartiendo así la naturaleza divinizada de un yo igualmente abstracto en el contexto de la poesía.

Si volvemos a "When Once..." las dos estrofas siguientes son particularmente interesantes desde el punto de vista de las imágenes que contrastan de manera visual. Tomemos los siguientes versos de la tercera estrofa como ejemplo: My fuses timed to charge his heart,/ He blew like powder to the light/ And held a little sabbath with the sun. Todas estas imágenes evocan la idea de la luz y la llegada al mundo de la criatura redentora. Sustantivos como "fuses" ("fusibles"), "powder" ("pólvora"), el explícito "light" ("luz") y, por supuesto, "sun" ("sol") aluden a una energía vital que será descargada en el momento de enfrentarse a un mundo inerte. Asimismo, el concepto se ve reforzado en las siguientes líneas, en el momento de encontrarse un correlativo universal al de la presencia de la

muerte creadora: "But when the stars, assuming shape, / Drew in his eyes the straws of sleep, / He drowned his father's magic in a dream." Además de haber una esperanza de vida para "el globo", también la hay para el resto del universo al tomar la forma de estrellas ("the stars assuming shape"). Podemos decir que estos tres versos son también la transición a la siguiente estrofa. Esto resulta claro al presentarse el sueño y la muerte. El hecho de que las estrellas "claven en sus ojos las pajas del sueño" ("drew in his eyes the straws of sleep") presupone un acto violento que, sin embargo, es el origen de una experiencia pre-onírica que posteriormente resultará en una muerte paralela a la del Redentor bíblico ("He drowned his father's magic in a dream"). Con la muerte por ahogamiento de la magia del padre está ya implícita y a su tiempo se completará con la muerte física de la criatura.

Las imágenes que se presentan en la siguiente estrofa son virtualmente opuestas³⁴ a las anteriores; al contrario de aquéllas, éstas se encuentran en relación directa con la idea de la muerte que carece de la luz y el colorido de la estrofa previa:

All Issue armoured, of the grave,
The redhaired cancer still alive,
The cataracted eyes that filmed their cloth;
Some dead undid their bushy jaws,
And bags of blood let out their flies;
He had by heart the Christ-cross-row of death.

Inmediatamente se nos remite a la imagen de la tumba y al mismo tiempo a la personificación del cáncer como un ser pelirrojo y lleno de vida. Es

³⁴ Oposición sin llegar a la neutralización o negación. Si bien el contraste entre las estrofas es notorio, la continuidad no se ve afectada de ninguna manera. Por contradictorio que pudiera parecer, es precisamente esta oposición la que da lugar a un desarrollo continuo del poema tanto en forma como en contenido. Este principio corresponde, por supuesto, a la oposición existente entre la vida y la muerte como instancias complementarias y mutuamente incluyentes.

paradójico que al cáncer se le personifique de esta manera ya que, tradicionalmente, la palabra "cáncer" es sinónimo de la muerte, el dolor y la decadencia física. Esta imagen —un oxímoron debido a la oposición entre los términos— da pie a imágenes subsecuentes de gran fuerza poética (debidá, en gran parte a la crudeza de las figuras, incluso grotescas) que llevan a un impactante retrato de la decadencia y el proceso de la muerte. La luz de la tercera estrofa es literalmente opacada por la sensación de ceguera que provoca la imagen de los ojos con cataratas ("the cataracted eyes"), y más adelante por "los muertos que soltaron sus pobladas mandíbulas" ("Some dead undid their bushy jaws"), además de las "bolsas de sangre (que) dejaron salir sus moscas" ("bags of blood let out their flies").

Curiosamente no son las imágenes de luz las más impresionantes en términos poéticos, sino son precisamente los últimos tres versos de la cuarta estrofa los que provocan una fascinación casi morbosa debido, al mismo tiempo, a su crudeza y a la imaginación creativa que Dylan Thomas aprovecha para retratar la muerte de la que se desprende la vida —y la redención— expresada en el último verso: "He had by heart the Christ-cross-row of Death". La imagen de Cristo, el redentor, y su conexión con la muerte es recurrente en la poesía de Thomas. Más adelante se analizará esta relación entre el mito cristiano, el erotismo y la muerte, y su importancia en el proceso creativo de su poesía.

Por otro lado, es conveniente notar que hasta el momento esta es la primera figura claramente cristiana en el poema, y que equivale a la "criatura" de la segunda estrofa por su misión purificadora a través de la muerte. Por otra parte, el poema no deja de lado las imágenes del tiempo, el sueño, la decadencia y la vida como consecuencia directa:

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.

Al tiempo que el "sueño navega las mareas del tiempo", "el sargazo seco de la tumba cede a sus muertos a tan agitado océano" y, por lo tanto, encontramos una dicotomía que tiene que ver con el encuentro entre la vida y la muerte. La imagen del sargazo — y con ella el concepto de la vida, una vez más— es el "contenedor" de los muertos y, por lo tanto, forma parte de la tumba misma; sin embargo, es importante notar el hecho de que el mar está "agitado" y se relaciona con los *lechos* donde el alimento de los peces se nutre de las sombras ("And sleep rolls mute above the beds/ Where fishes' food is fed the shades"). Aquí se establece nuevamente una paradoja entre los términos "tumba" y "lecho" estando esta última ligada a la experiencia erótica y, como consecuencia, con el momento de la concepción y la creación. Así, el contraste entre las dos imágenes opuestas funciona a la manera del oxímoron y este efecto se ve realizado por el hecho de que son precisamente las sombras (inanimadas) las que surgen como periscopio *a través de las flores* (animadas y vivaces) hacia el cielo. Así también en "Where Once the Waters of Your Face":

Dry as a tomb, your coloured lids
Shall not be latched while magic glides
Sage on the earth and sky;
There shall be corals in your beds,
There shall be serpents in your tides,
Till our sea-faiths die.

El paralelo entre la muerte y el océano es evidente. El efecto se da a través de la oposición una vez más; lo seco y lo húmedo, lo colorido y lo incoloro.

La fe y la muerte se acercan y convergen en el limitado espacio de una sola estrofa.

Podemos encontrar ecos de otros poemas de Dylan Thomas en esta estrofa. Tenemos, por ejemplo, dos líneas de la tercera parte de "I, In My Intricate Image": "Give over, lovers, locking, and the seawax struggle/ Love like a mist of fire through the bed of eels". Este "lecho de angulas" es paralelo a "the dry Sargasso of the tomb", ya que se identifica con el amor, el erotismo y la muerte. Sin embargo la relación con el erotismo es mucho más explícita en estas dos líneas de "I, In My Intricate Image" ("lovers", "a mist of fire" e incluso "the seawax struggle" son imágenes abiertamente sensuales), mientras que los versos de "When Once the Twilight..." tienen mucho más que ver con la muerte.

La siguiente estrofa es de transición, sin dejar de lado, por supuesto, su importancia para el desarrollo del poema; mantiene la línea poética de las estrofas anteriores con sus imágenes, especialmente con aquéllas de la estrofa inicial:

When once the twilight screws were turned,
And mother milk was stiff as sand,
I sent my own ambassador to light;
By trick or chance he fell asleep
And conjured up a carcass shape
To rob me of my fluids in his heart.

Se prepara aquí el despertar de la última estrofa al expresar el sueño que conjura la forma del cadáver ("conjured up a carcass shape"). Nótese las estructuras paralelas, tanto sintáctica como temáticamente, entre los dos primeros versos de ambas estrofas ("When once the twilight locks no longer" y "when once the twilight screws were turned"). A pesar de este paralelismo, en la estructura gramatical del primer verso de la sexta estrofa

no encontramos ambigüedad: "screws" es indudablemente un sustantivo. Así también es clara la relación entre la leche ("The milky acid on each hinge" y "And mother milk was stiff as sand") y las que se refieren a la sequedad ("And swallowed the dry waters of the breast" y "To rob me of my fluids in his heart"). Sin embargo existe aquí una imagen que diferencia las dos estrofas: el Redentor, que, a pesar de haber sido una "criatura exploradora" anteriormente, ahora se convierte en un embajador del yo poético ("I sent my own ambassador to light") y da pie a la estrofa final.

Esta última es contundente en cuanto a la muerte y sus consecuencias en la creación:

Awake, my sleeper, to the sun,
A worker in the morning town,
And leave the poppled pickthank where he lies;
The fences of the light are down,
All but the briskest riders thrown,
And worlds hang on trees.

Se le pide al redentor que despierte de su sueño de muerte y al mismo tiempo se da una separación entre éste y su cuerpo muerto que no es más que un "parásito intoxicado" ("the poppled pickthank"). Su sueño provoca la vida y ésta se expresa a través de aquellos mundos que cuelgan de los árboles, como manzanas que cuelgan del árbol de la sabiduría, del bien y del mal ("And worlds hang on trees"). Esto queda también manifestado en "I Dreamed My Genesis", por ejemplo:

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

From limbs that had the measure of the worm, shuffled
Off from the creasing flesh, filed
Through all the irons in the grass, metal

Of suns in the man-melting night.

Una vez más el sueño, preludio de la muerte, es también el acceso a la liberación total que, a su tiempo, sobrevendrá al llegar aquélla. Así también, el yo poético delicado se torna el creador de su propia existencia al soñarse él mismo creado y siendo creado a partir de la innegable decadencia causada por el tiempo ("shuffled off from the creasing flesh"). El durmiente de "When Once..." y el yo de "I Dreamed..." representan esta transición que, aunque dolorosa, se vuelve necesaria para mantener un equilibrio universal, y poético al mismo tiempo, que se traduce en el momento de la muerte, es decir, el sueño más trascendental que inquieta al poeta visionario:

It (Thomas's poetry) is the very centre of those concerns (the Modernists'): the rediscovery and reaffirmation of the wholeness of man, the painfully conscious realization and confrontation of the mystery and responsibility of that wholeness. This awareness does not separate body and soul, but must always remember that they are united. There is really no escape when the visionary state unites unconsciousness *and* consciousness. And in what seems to be merely a shrugging resignation there is actually a faith or a hope that is suffered for and therefore good humoured.³⁵

Y es esta conciencia de la continuidad lo que hace a Thomas separarse de la visión fragmentaria de otros poetas modernos. La totalidad para Thomas representa la manera más efectiva de comprender el papel del hombre en procesos universales como el de la muerte, haciendo así necesaria la presencia de una voz unificadora y delicada, capaz de intentar una exploración de las posibilidades de estados tan incognoscibles como el de la muerte misma.

³⁵ Robert K. Burdette, *The Saga of Prayer*, p. 154.

Así la muerte muestra diferentes facetas en "When Once the Twilight..." y, en general, en otros poemas en los que Dylan Thomas desarrolla sus habilidades poéticas. Por una parte, la muerte es aquella decadencia física que guía todo lo vivo hasta la tumba y que es compañera incondicional del tiempo destructor; pero además, la tumba es el lecho donde la vida encuentra su origen y donde, por lo tanto, la muerte se convierte en la magia creadora, la tumba en la matriz del universo, y la transición entre la vida y la muerte en el momento erótico que permite la penetración al espacio creativo de la experiencia sensual y de la experiencia poética.

EL DESLUMBRANTE LECHO DE CRISTO

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

*He stuffed into man the tail half
With the wounded end hanging out.*

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

Ted Hughes, "A Childish Prank"

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

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

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

La religión como fuente de mitos se manifiesta particularmente en la poesía del siglo XX, siendo T.S. Elliot uno de los primeros poetas ingleses en

desarrollar y explorar imágenes míticas cristianas dándoles nuevas posibilidades en el lenguaje poético. Dylan Thomas no escapa al uso de símbolos religiosos que caracteriza el estilo de la poesía moderna. Sin embargo, el tratamiento que Thomas da a las figuras de la mitología judeo-cristiana representa notablemente no sólo el lenguaje introspectivo que propone la literatura de este siglo, sino también el entendimiento y la asimilación del vínculo existente entre el hombre y el universo. El mito cristiano representa para Thomas la síntesis de los procesos de la vida, de la muerte y de su naturaleza erótico-amorosa, determinante de su continuidad. En "Altarwise by Owl Light", una serie de diez sonetos, Dylan Thomas utiliza profusamente imágenes relacionadas con mitos judeo-cristianos, así como alusiones veladas a ellos, que originan un acercamiento a los conceptos de creación y redención opuestos, como ya se ha dicho antes, a la idea de una muerte estéril y vacía. Al hablar de sonetos, tenemos que pensar, claro está, en la importancia de la forma. En realidad los sonetos de "Altarwise by Owl Light" pueden llamarse así sólo por estar compuestos de catorce versos; únicamente el primero presenta la forma inglesa tradicional³⁶ y, aun así, las rimas no se respetan al final de cada verso. Por otro lado, en el décimo soneto de esta serie pueden notarse ciertas peculiaridades que, de alguna manera, parecen acercarlo más a esta forma poética. Este soneto tiene catorce versos que están divididos en dos cuartetos y dos tercetos a la manera italiana; sin embargo, el orden se encuentra invertido: los dos tercetos están al principio y los dos cuartetos se localizan al final. Además, Thomas parece usar el pentámetro tradicional inglés en oposición a la peculiar forma del soneto:

³⁶ Con esto me refiero, por supuesto, a la forma desarrollada por Shakespeare para el soneto en lengua inglesa (rimado abab cdcd efef gg) con posibles variaciones que, sin embargo, no alteran demasiado la organización del soneto.

Let the tale's sailor from a Christian voyage
 Atlaswise hold half-way off the dummy bay
 Time's ship-racked gospel on the globe | balance:
 So shall winged harbours through the rock-birds' eyes
 Spot the blown word, and on the seas | image
 December's thorn screwed in a brow of holly.
 Let the first Peter from a rainbow's quayrail
 Ask the tall fish swept from the bible east,
 What rhubarb man peeled in her foam blue channel
 Has sown a flying garden round that sea-ghost?
 Green as beginning, let the garden diving
 Soar, with its two bark towers, to that Day
 When the worm builds with the gold straws of venom
 My nest of merces in the rude, red tree.

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

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

Como es común en la poesía de Dylan Thomas, la peculiar sintaxis del poema contribuye con este efecto al presentar un uso extensivo del hipébaton, dando así una sensación de aparente caos que, sin embargo, tiende a adquirir forma definida al finalizar cada segmento del poema. Tenemos nuevamente el primer terceto como ejemplo: "Let the tale's sailor

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

paganos en combinación. Aquí el altar como símbolo es la clave:

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

Paradoxically, Thomas depended for his new symbolic universe on a structure he rejected —the Chapel. Although he rejected the message he did not reject the terms of that message. Nor did he believe in the definitions usually given the words, but he believed in the words. God-devil, heaven-hell, spirit-flesh, preacher-sermon, message, dogma, word —these, among all the sense of dichotomy imparted by the first of these terms, are the cells out of which Thomas's designation developed. The terms are often viewed as symbols, that is, as representations of unseen and incomprehensible forces.³⁷

Efectivamente, la construcción a partir de la reconciliación entre lo físico y lo metafísico, el espíritu y la carne, define la idea de Thomas de lo que la labor del poeta debe ser: "To me, the poetical 'impulse' or 'inspiration' is only hidden, and generally physical, coming of energy to the constructional craftsman's ability."³⁸ Si bien el principio no es innovador, la forma de desarrollarlo es bastante original en sí. Es interesante observar que trescientos años antes, George Herbert proponía algo similar en su poesía mística. Series como *The Temple*³⁹ representan este eslabón entre lo espiritual, lo puramente físico y las creencias religiosas que, en el caso de Herbert, ocupan todo su quehacer poético. Evidentemente, las diferencias entre él y Thomas son diametrales. Mientras que Herbert basa sus poemas en su apasionada fe cristiana, Thomas diluye esta pasión en la intrincada forma de sus sonetos. Herbert toma intactas la mitología y simbología del cristianismo y convierte y construye, en toda la extensión de la palabra, una

³⁷ Moynihan, *op. cit.*, p. 30.

³⁸ Andrew Sinclair, *Dylan Thomas. Poet of His People*, p. 219.

³⁹ Ver George Herbert, "The Church" en *The Temple*.

especie de templo poético, del que cada poema constituye una parte esencial. "The Church" se conforma de elementos arquitectónicos, teológicos y filosóficos que van desde el altar y el sacrificio hasta la muerte y el amor; todos ellos perfectamente reconocibles y organizados en una secuencia casi natural y previsible. Los sonetos de "Altarwise", aunque similares en esencia, presentan otros problemas. A pesar de que ambos poetas coinciden en la idea de construir a partir de la imaginación poética —y creo que la influencia es evidente—, Thomas dista mucho del uso transparente de la simbología judeo-cristiana o de la noción de continuidad previsible que permea el quehacer poético de Herbert. En palabras de W.T. Moynihan, uno de los críticos más importantes de Thomas:

The "Altarwise" sonnets are Thomas's most complete depiction of the fallen world, the world of exodus and wilderness, the world of the lost wanderer, the outcast voyager. The sonnets are also the epitome of Thomas's obscurity. The whole sequence, and every word within it, is intended to be meaningful on so many different levels that the ambiguity itself is an image of the fallen world which it depicts.⁴⁰

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

⁴⁰ Moynihan, *op. cit.*, p. 254.

Si regresamos al primer terceto y lo retomamos a partir de la ambigüedad propuesta por Moynihan, veremos que presenta de manera complicada, una condición que ha de resolverse a continuación y cuyo desenlace se presenta ordenada y claramente en el segundo terceto, separado evidentemente del primer cuarteto por un punto que resulta determinante. Antes de proseguir con los cuartetos, es necesario detenerse a analizar de cerca los símbolos en los tercetos previos, y sobre todo el uso de adjetivos para crear dicha simbología. Tenemos como ejemplos las siguientes: "dummy bay" y particularmente "ship-racked gospel". Al igual que la sintaxis, la aparente arbitrariedad en el uso de adjetivos es francamente confusa. Estos versos son visualmente impresionantes y hasta cierto punto difíciles de comprender por ser muy elaborados;⁴¹ y sin embargo funcionan perfectamente en el contexto del soneto: la complejidad (incluso la falta aparente de coherencia) es intencional en la poesía de Thomas e implica la conciencia del poeta sobre su obra; es decir, la imagen está siempre en función de la relación existente entre sentimiento

⁴¹ Aunque no forzados. Thomas ha sido frecuentemente acusado de ser una especie de heredero de los metafísicos, posición que ha sido llevada al extremo y, creo yo, no sin algo de razón. Sin embargo, se debe tener cuidado con una aseveración de tal magnitud. Samuel Johnson, por ejemplo, definió así a los metafísicos:

The metaphysical poets were men of learning, and to shew their learning was their whole endeavour; but unluckily resolving to shew it in rhyme, instead of writing poetry, they only wrote verses, and very often such verses as stood the trial of the finger better than of the ear; for the modulation was so imperfect, that they were only found to be verses by the counting of syllables (...) Those however who deny them to be poets, allow them to be wits. Dryden confesses of himself and his contemporaries, that they fall below Donne in wit, but maintains that they surpass him in poetry.

(Johnson (1779) *apud* en *Songs and Sonnets; A Casebook Series*, p. 63)

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

e imaginación, sin la cual la poesía no sería posible: "Así, la imaginación en su papel estético sigue siendo representativa: es decir, sigue siendo la misma facultad que puede crear imágenes"⁴² y es esta representatividad la encargada de reconciliar la religión y el erotismo; tanto la "bahía falsa", como los "muelles alados" y el "evangelio torturado en el barco" conjuntan elementos perfectamente reconocibles ("bay", "harbours" y "gospel") matizados poéticamente por sus adjetivos correspondientes. Nos encontramos después de todo en un viaje cristiano de redención, de búsqueda y, sobre todo, de creación a partir de la destrucción: "(...) and on the seas | Image/ December's thorn screwed in a brow of holly". Una vez nos encontramos con este "yo" creador visualizador de la "espinas de diciembre" y responsable de este "balance" evangélico evocado en el poema. Pero, nuevamente la pregunta es inevitable, ¿quién es este "I" y, sobre todo, cuál es su relación con la imaginación y la atmósfera erótico-cristianas del soneto? Según la clasificación T.S. Eliot, este yo se inscribe en la primera categoría de la voz poética en la que el "yo" comprende al poeta mismo (responsable, por supuesto, de la creación del poema como tal); y al "yo poético", que a su vez, es una creación del primero.⁴³ La voz poética se dirige a ella misma y no existe alguien más —por lo menos dentro del poema— a quien dirigirse. La voz, balancea e imagina (en el sentido particular de "imagen") su propio *ser* dentro del poema y, por lo consiguiente su interdependencia con las imágenes, figuras y ritmo del mismo. Recordemos por un momento aquel "yo" en "When Once the Twilight..." que se identifica de lleno con el Creador —así, con mayúscula, artífice y hacedor divino— de la mitología cristiana. A diferencia de éste, el

⁴² Warnock, *op. cit.*, p. 79.

⁴³ Ver Eliot, *On Poetry and Poets*, p. 89.

"yo" del soneto es completamente ambiguo; no se identifica a sí mismo con la figura divina y tampoco forma parte del mito, sino que depende de éste y de sus componentes para la creación de su "nest of mercies in the rude, red tree". Una vez más, el problema del yo surge como un constituyente que difiere entre el trabajo de Thomas y sus contemporáneos. Sin embargo, las diferencias no obstaculizan la admiración e interés de unos con respecto a otros. Por ejemplo, Thomas sentía gran admiración por la poesía de W.H. Auden a pesar de tener visiones poéticas virtualmente opuestas. La comunión entre el "yo" divino poético de Thomas y su propia voz es imposible para Auden. Tomemos como ejemplo algunos versos de "In Time of War":

They died and entered the closed life like nuns:
Even the very poor lost something, oppression
Was no more a fact; and the self-centered ones
Took up an even more extreme position.⁴⁴

Estos versos tienen un estilo digamos narrativo mucho más evidente que cualquiera de los poemas de Thomas; la sucesión de eventos se da a través de una voz difusa, impersonal, alejada del "yo", que, aunque igualmente abrumada por la muerte, no la explora en sí misma sino que sólo la atestigua. A este respecto, Auden está más cerca de la visión fragmentaria de Eliot con su apreciación terrena, aunque no menos visionaria, de los eventos que construyen su poesía.⁴⁵ En los poemas de Auden todo lo

⁴⁴ W.H. Auden, "In Time of War" en *Selected Poems*, p. 69.

⁴⁵ Y aun así, las diferencias entre los tres poetas son radicales. El empirismo que Auden sigue se presenta mucho más nórdico, más germánico que el empirismo permeado por el racionalismo francés de Eliot. Según Edward Mendelson en su prefacio a *Selected Poems* de Auden:

Auden was the first poet in English who felt at home in the twentieth century. He welcomed in his poetry all the disordered conditions of his time, all its variety of language and event. In this, as in almost everything else, he differed from his modernist predecessors such as Yeats, Lawrence, Eliot or Pound, who had turned

vemos desde fuera, como se vería una película, sin una intervención directa de la voz del poeta, provocando así una especie de separación, casi dramática, entre el poeta y su poema. En "Fern Hill", considerado uno de los poemas más "transparentes" y maduras de Thomas se detectan dejos de una actitud que se acerca a esta visión de Auden de lo real:

Now as I was young and easy under the apple boughs
About the lilting house and happy as the grass was green,
The night above the dingle starry,
Time let me halt and climb
Golden in the heydays of his eyes,
And honoured among wagons I was prince of the apple towns
And once below a time I lordly had the trees and leaves
Trail with daisies and barley
Down the rivers of the windfall light.

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

nostalgically away from a flawed present to some illusory Eden where life was unified, hierarchy secure, and the grand style a natural extension of the vernacular. All this Auden rejected (...) Everything that is most distinctive about Auden can be traced to his absorption in the present: even, in what might seem a paradox, his revival of the poetic forms and meters that modernism had pronounced dead a few years earlier.

Y es aquí donde Thomas y Auden coinciden. Esta visión optimista y revivificadora del pasado —que los aparta del modernismo puramente inglés de Eliot— se manifiesta en el interés por las formas germánicas en la poesía por parte de Auden, así como en la idea de la poesía según Thomas: poesía concebida por el bardo de visión global característico de la antigüedad galesa.

Todo esto plantea dicotomías interesantes entre los poemas que hemos revisado, y particularmente entre el "yo" de "When Once the Twilight..." y el soneto de "Altarwise..." En el primero, la polaridad del "I" omnipresente y etéreo y su "criatura" humana hacen pensar en el mito cristiano de la Trinidad, cosa que de ninguna manera está presente en el "soneto X". La relación del "yo" poético del soneto y el mito cristiano se encuentra en función de la simbología del poema a la cual este "yo" Imaginador se amalgama, al depender su percepción del "viaje cristiano" ("Christian voyage") y, por supuesto, que el "primer Pedro" debiera formular.⁴⁶ Es a partir de esta cuestión que el yo poético comienza a fundir símbolos cristianos con símbolos erótico-míticos muy específicos:

Let the first Peter from a rainbow's quay rail
 Ask the tall fish swept from the bible east,
 What rhubarb man peeled in her foam blue channel
 Has sown a flying garden round that sea-ghost?

Nótese "*tall fish*" ("pez alto") y "*rhubarb man peeled*" ("rubarbo pelado por el hombre") relacionados con "the bible east" ("el este bíblico"). El rubarbo —símbolo fálico por su forma— se convierte en la imagen unificadora del

⁴⁶ Debemos tener cuidado aquí con *símbolo* diferente a *metáfora*. Este último término resulta insuficiente al hablar de recursos en la poesía de Thomas ya que:

If we take metaphor as the substitution of names made warrantable by a resemblance between the things signified by the names (...) we can scarcely suppose that Thomas' lines are metaphorical.

An atlas of maps does not much *resemble* the world. A person unacquainted with maps would be quite baffled with one, I think, until he had some instruction in the conventions of cartography (...) A metaphor, then, involves verbal substitution merely, whereas in these lines we have the *idea* of atlas substituted for the *idea* of the world because an atlas is a cartographic representation of the world; the sense of the word is merely a consequence of conceptual substitution which has already occurred. In short, we have here, not metaphor, but symbolism.

(Elder Olson, "The Poetry of Dylan Thomas" en *A Collection...*, pp. 4-5).

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

"Jardín volador" y "el océano fantasma" al "coserlos" el uno al otro. Una vez más, las imágenes de la vida ("flying garden") y de la muerte ("that sea-ghost") se encuentran unidas a través de lo erótico. Ahora bien, ¿cuál es la importancia de la fusión de símbolos judeo-cristianos e imágenes eróticas en el soneto y en la poesía de Thomas en general? Tanto la mitología cristiana como la simbología erótica representan dos procesos recurrentes que se expresan dentro del poema y que, además, presuponen un carácter cíclico. Por otra parte, tenemos la idea pecado-muerte-sacrificio-redención que representa la base del mito cristiano que permea tanto al soneto X en particular como a "Altarwise..." en general. Por otro lado, el "viaje cristiano" ("Christian voyage") de salvación presupone un *encuentro* con la *pasión* —ambos sentidos religioso y erótico— del redentor representado por el ἵχθῦς erecto, así como un enfrentamiento con el "gusano" ("worm") que, aunque identificado con la serpiente del pecado "builds with the gold straws of venom/ My nest of mercies in the rude, red tree". Estos dos últimos versos establecen el contacto entre lo mítico y lo erótico, porque el símbolo del pecado destructor (the worm) es también el responsable de la construcción del "nido de misericordias" ("nest of mercies") en un árbol rojo y rudo que, nuevamente, nos remite a la imagen fálica del rubiarbo. Asimismo, el movimiento expresado en el soneto es indicativo de la idea de continuidad cíclica: "Green as beginning, let the garden diving/ Soar, with its two bark towers, to that Day". Nótese la paradoja entre "diving" —con la impresión de movimiento "hacia abajo"— y "soar" —movimiento hacia arriba—. Prácticamente el Jardín debe hacer ambas cosas al mismo tiempo, completando así un ciclo que culmina en "ese Día", cuando finalmente el caos y la confusión se disiparán y "las misericordias" serán construidas. Claramente, la conjunción de símbolos

crístianos e Imaginería erótica dan como resultado un poema de gran dificultad que incluso ha provocado que la mayoría de los críticos consideren "Altarwise..." como uno de los ejemplos más evidentes de la poesía oscura de Thomas. Y, sin embargo, ¿qué es oscuridad en la poesía de Thomas? Él mismo comenta: " 'Simplicity' to me is the best way of expressing things, and the ultimate expression may still be obscure as D.H. Lawrence's Heaven. 'Obscurity' is the worst way"⁴⁷ Pero su aseveración se torna difícil de creer después de leer su poesía. Además, su concepto de "simplicidad" es tan oscuro como la referencia a D.H. Lawrence. A pesar de estas contradicciones podemos decir que la oscuridad se debe a la naturaleza oscura e incognoscible de la mayoría de sus temas y *no* se traduce en la total incomprensión de su obra poética. A través de esta oscuridad, la preocupación por la vida, la muerte y el erotismo se torna bastante transparente. Thomas por consiguiente, no fuerza al lector a adentrarse en la comprensión o interpretación de un significado específico, sino que le permite tomar sus propias decisiones con respecto al sentido de su poesía. La oscuridad, por otro lado, no depende completamente de la elección y desarrollo de los temas. La Imaginería erótico-religiosa había sido utilizada antes, si bien con resultados menos oscuros, no sin recepciones menos polémicas. Y me refiero a los tan criticados metafísicos, en especial a John Donne. Menciono aquí a Donne por el aparente esfuerzo de que ambos hacen gala al poner en el mismo plano lo meramente físico e inmediato y lo metafísico. Según John Ackerman:

Thomas, like Donne, speaks with directness and passion on the theme of sex. His work shows the same mingling of sexual and religious themes, which results in a mingling of sexual and religious imagery. In both

⁴⁷ Thomas, *apud*, en Wain, *loc. cit.*

poets there is an intense consciousness of Death.⁴⁸

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

Bother my heart, three-personed God; for you
As yet but knock, breathe, shine, and seek to mend;
That I may rise, and stand, o'erthrow me and bend
Your force to break, blow, burn, and make me new:
I, like on usurped town, to another due,
Labour to admit you, but oh, to no end,
Reason, your viceroy in me, me should defend,
But is captiv'd, and proves weak or untrue,
Yet, dearly I love you, and would be lov'd fain,
But am betroth'd unto your enemy,
Divorce me, untie, or break that knot again,
Take me to you, imprison me, for I
Except you enthrall me, never shall be free,
Nor ever chaste, except you ravish me.

Si bien el soneto de Donne es mucho menos oscuro —en términos lingüísticos, por lo menos— que el de Thomas, no podemos decir que carezca de complejidad poética. En este caso nos encontramos con un soneto clara y estrictamente italiano con rima ABBA ABBA CDC DFF, y cuya dificultad no se encuentra en la manera de usar las palabras, sino en los conceptos ("conceits") metafísicos del poema. Nótese que en el caso de Thomas la oscuridad está dada no sólo por la rebuscada sintaxis; también se encuentra en la relación sustantivo-adjetivo —dos términos perfectamente reconocibles se unen en una combinación poco usual— y el concepto que esta relación representa. En el caso de Donne, el "salto conceptual" está

⁴⁸ John Ackerman, "The Welsh Background" en *A Collection...*, p. 86.

dado por la relación entre lo espiritual y lo físico al convertirse Dios en, literalmente, un violador: "For I / (...) never shall be free/ Nor ever chaste, except you ravish me". Donne construye sus conceptos con base en opuestos, creando así una continuidad poética basada en imágenes oximorónicas. El Dios de amor se torna así el responsable de una pasión —y purificación— física que se convierte en evitable para alcanzar una completa identificación con Él. El principio es el mismo que Thomas maneja en el soneto de "Altarwise...": las imágenes de la pasión física y erotismo se transforman en símbolos de la mitología cristiana. Sin embargo, los conceptos de Thomas van más allá de la yuxtaposición de lo físico y lo espiritual ya que la imaginaria y la simbología cristianas están subordinadas a su imaginación y le permiten crear una mitología propia. Mientras que en el soneto de Donne los planos espirituales y físicos se conjugan en la violencia divino-sexual que se expresa en verbos como *break*, *blow*, *burn*, *imprison*, sobre todo, *ravish* (por cierto, contrastado en la misma línea con *chaste*; la "violación" de Dios provoca la "castidad" de la voz poética), en Thomas éstos se unifican gracias a los símbolos erótico-míticos creados por el propio poeta.

Asimismo —y a pesar del evidente proceso de purificación presente en los dos poemas— el soneto de "Altarwise..." encierra este proceso en un estadio cíclico que el poema de Donne no presenta. Esto responde, por supuesto, al nivel de interiorización que Thomas desea alcanzar. Su carácter moderno es la explicación: la exploración y creación de mitos propios, la selección de imágenes poéticas e incluso la oscuridad misma delatan la injerencia del interés psicológico⁴⁹ y artístico propio de los

⁴⁹ Alguna vez, al ser entrevistado con respecto a la psicología en relación con su poesía, Thomas afirmó haber leído sólo una obra de Freud en su vida: *La interpretación de los sueños*. También mencionó no haber sido influido por ella en ningún momento.

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

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

Una vez más, a Thomas se le siente poco sincero. La influencia de Freud y de los descubrimientos psicológicos de este siglo son innegables en toda la literatura. En este caso, Thomas tiene la intención, creo yo, de satisfacer al entrevistador más que revelar las posibles influencias que el proceso creativo de su poesía pudiera haber tenido. El "yo" poético del que se ha hablado con anterioridad es una prueba contundente de esto.

CONCLUSIÓN

ESTA TESIS NO PUEDE
SALIR DE LA BIBLIOTECA

Es indudable que el intento por poner cierto "orden poético" en los procesos universales que Thomas decidió explorar implica cierto grado de confusión necesario para arribar a la organización dada por el lenguaje poético. Es precisamente de esta confusión de donde Thomas obtiene el material de su creación, así como la llave que le permitirá el acceso al cosmos de la vida y de la muerte. Es en el caos donde el poeta encuentra la "semilla central" de la creación y la destrucción. La poesía de Thomas está constituida por contrapartes que se unen por una visión poética universalmente unificadora. Cada palabra dentro de un poema encierra sus propias significaciones y recreaciones que, al interactuar, dan lugar a una simbología deslumbrante y cautivadora, dadora de sentido y expresión.

La mayoría de los símbolos de Thomas corresponden a su concepción de la experiencia erótica como el acto creador supremo y de la muerte como el clímax del proceso de la vida. El momento erótico y el momento de la muerte son pues equivalentes para Thomas porque ambos permiten que el hombre en particular, y el cosmos en general continúen existiendo como tales. Por lo tanto, la muerte resulta ser el acto creador final, la cúspide de la vida física y el momento de revelación ante Dios y el universo. La vida se encuentra sólo determinada por la muerte y por tanto, la medida del tiempo no es la vida del todo, sino la muerte misma: la verdad más grande es que la muerte es de hecho el fin del ciclo vital, pero la vida incluye también la juventud, las experiencias eróticas y, por supuesto el Interés —o por lo menos la curiosidad— religiosa. Todo esto se traduce en

recursos para crear una intrincada trama de imaginaria erótico-religiosa relacionada asimismo con la poesía como proceso creativo.

En resumen, la poesía de Thomas está siempre determinada por un balance entre lo creativo y lo destructivo, balance que se traduce de manera similar en el universo del cual el hombre forma parte. Thomas no está interesado en la mortalidad como el final de la vida, sino en la posibilidad de que a través de la muerte se pueda alcanzar la trascendencia. Así, el momento de la creación de la vida se convierte en el símbolo del momento de la muerte; hombre y mujer dejan a un lado su individualidad en el momento del erotismo, y de igual manera el hombre se aparta de su espíritu en el momento de la muerte:

We will ride out alone, and then,
Under the stars of Wales,
Cry, Multitudes of arks! Across
The Water lidded lands,
Manned with their loves they'll move,
Like wooden Islands, hill to hill.
Hullo, my prowed dove with a flutel
Ahoy, old, sea legged fox,
Tom tit and Dai mouse!
My ark sings in the sun
At God speeded summer's end
And the flood flowers now.

BIBLIOGRAFÍA

- AUDEN, W.H. *Selected Poems*, edit. por Edward Mendelson, Faber and Faber, Londres, 1979.
- BAYLEY, John. *The Romantic Survival*, Constable, Londres, 1957.
- BERISTÁIN, Helena. *Diccionario de retórica y poética*, Porrúa, México, 1988.
- BLAKE, William. *Blake's Poetical Works*, edit. por John Sampson, Clarendon Press, Oxford, 1905.
- BROWNING, Robert. "From 'Essay on Shelley'" en *A Victorian Reader*, edit. por Peter Faulkner, B.T. Brasford, Londres, 1989, pp. 129-34. (Key Documents in Literary Criticism)
- BURDETTE, Robert K. *The Saga of Prayer*, Mouton, La Haya, 1972.
- CERF, Bennet A. (ed.) *The Collected Poems of Keats and Shelley*, The Modern Library, Nueva York, 1945.
- COX, C.B. (ed.) *Dylan Thomas. A Collection of Critical Essays*, Prentice Hall International, Cambridge, 1987.
- DAVIES, Walford (ed.) *Dylan Thomas. New Critical Essays*, J.M. Dent and Sons, Londres, 1972.
- ELIADE, Mircea. *El mito del eterno retorno*, Alianza/Emecé, México, 1990.
- ELIOT, T.S. *On Poetry and Poets*, Faber and Faber, Londres, 1971.
- _____. *The Use of Poetry and the Use of Criticism*, Faber and Faber, Londres, 1980.
- _____. *The Waste Land and Other Poems*, Faber and Faber, Londres, 1988.
- FITZGIBBON, Constantine. *The Life of Dylan Thomas*, J.M. Dent and Sons, Londres, 1965.
- FORD, Boris (ed.) *The New Pelican Guide To English Literature, Volume 5. From Blake to Byron*, Penguin Books, Londres, 1982.
- FRAZER, James George. *The Golden Bough*, Macmillan, Londres, 1930.

- GONZÁLEZ, Ana Elena. *Sonido y sentido en los primeros poemas de Dylan Thomas*, tesina de licenciatura, UNAM, 1991.
- HERBERT, George. "The Temple" en *The English Poems of George Herbert*, edit. por C.A. Patrides, Everyman, Londres, 1991, pp. 29-193.
- JENNINGS, Elizabeth. "The Unity of Incarnation" en *Gerard Manley Hopkins. Poems*, edit. por Margaret Bottrall, The Anchor Press, Tiptree, Essex, 1975, p. 187. (A Casebook Series)
- JOYCE, James. *A Portrait of the Artist as a Young Man*, Signet Classics, Nueva York, 1991.
- KERMODE, Frank and John Hollander (ed.) *The Oxford Anthology of English Literature*, vol. II, Oxford University Press, Nueva York, 1973.
- LOVELOCK, Julian (ed.) *Donne. Songs and Sonnets*. The Anchor Press, Tiptree, Essex, 1979. (A Casebook Series)
- MILTON, John. *Paradise Lost*, Penguin Classics, Londres, 1989.
- MOYNIHAN, William T. *The Craft and Art of Dylan Thomas*, Cornell University Press, Ithaca, EUA, 1968. (Cornell Paperbacks)
- OLSON, Elder. *The Poetry of Dylan Thomas*, The University of Chicago Press, Chicago, 1954.
- POUND, Ezra. *Literary Essays*, edit. por T.S. Eliot, Faber and Faber, Londres, 1960.
- Santa Biblia*, Sociedades Bíblicas Unidas, México, 1989.
- SHAKESPEARE, William. *Hamlet*, edit. por Bernard Lott, Longman, Harlow, 1968. (New Swan Shakespeare Advanced Series)
- SINCLAIR, Andrew. *Dylan Thomas, Poet of His People*, edit. por Michael Joseph, Londres, 1975.
- STEINER, George. *Después de Babel: aspectos del lenguaje y la traducción*, trad. del inglés de Adolfo Castañón, FCE, México, 1980.
- THOMAS, Dylan. *The Collected Poems 1934-1952*, New Directions, Nueva York, 1971.
- WARNOCK, Mary. *La imaginación*, trad. del inglés de Juan José Utrilla, FCE, México, 1981.
- ZAMBRANO, María. *El hombre y lo divino*, FCE, México, 1955. (Breviarios, 103)