



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS
COLEGIO DE LETRAS MODERNAS

Las voces del poema: retorno y reconciliación en
The Rime of the Ancient Mariner de Samuel Taylor Coleridge

T E S I S A

QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE
LICENCIADA EN LENGUA Y LITERATURAS
MODERNAS (LETRAS INGLESAS)

P R E S E N T A
PERLA ALICIA MARTÍN LAGUERENNE

ASESORA: ANA ELENA GONZÁLEZ TREVIÑO



MÉXICO, D. F.

2005.

m347751





Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

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

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

AutORIZO a la Dirección General de Bibliotecas de la UNAM a difundir en formato electrónico e impreso el contenido de mi trabajo recepcional.

NOMBRE: Perla Alicia Martín
Laquerenne

FECHA: 8-sept-2005

FIRMA: Laquerenne

*Dedico esta tesina a la memoria de Héctor Eliézer,
querido hermano mío en esta Tierra*

*Con profundo agradecimiento y amor a todos mis maestros,
a mi padre y a mi madre, a toda mi familia, mis amigos*

*A Ana Elena especialmente
por su apoyo incondicional*

*Que sirva para la generación de la armonía entre el hombre y la naturaleza
y la liberación de todos los seres de todos los reinos,
los vivos y los muertos*

Under the keel nine fathom deep,
From the land of mist and snow,
The spirit slid: it was he
That made the ship to go.

COLERIDGE, *The Rime of the Ancient Mariner*, vv. 377-380

Full fathom five thy father lies
Of his bones are coral made;
Those are pearls that were his eyes:
Nothing of him that doth fade
But doth suffer a sea-change
Into something rich and strange.

The Tempest, i, 2

... Is this thy body's end?
Then, soul, live thou upon thy servant's loss,
And let that pine to aggravate thy store;
Buy terms divine in selling hours of dross;
Within be fed, without be rich no more:
So shall thou feed on Death, that feeds on Men,
And Death once dead, there's no more dying then.

SHAKESPEARE, *Sonnet 146*

Índice

Prólogo	1
Las primeras ediciones	5
A. La caracterización medieval	
1. La balada	7
2. Los recursos métricos	11
3. El vocabulario y la ortografía arcaicos	13
B. Las voces del poema	17
1. El juglar	18
2. El marinero	20
a. La tripulación	23
b. El ermitaño	25
c. El piloto de la barca y el joven	27
3. Los espíritus	29
4. El invitado	31
5. El editor de la glosa	32
C. Los discursos principales del poema	
La naturaleza y lo sobrenatural	36
1. Los elementos. El color. Los astros	39
2. La interdependencia y la retribución de las acciones	43
3. Polifonía y diálogo	49
Conclusiones	53

**Las voces del poema: retorno y reconciliación en
The Rime of the Ancient Mariner de Samuel Taylor Coleridge**

La primera versión de *The Rime of the Ancient Mariner* apareció por primera vez en Inglaterra en septiembre de 1798, en un pequeño libro de poemas llamado *Lyrical Ballads*, del que se publicaron 500 copias anónimas. La realización de este compendio poético nació de una conversación sobre este poema en el verano del año anterior, mientras que los jóvenes poetas y amigos Samuel Taylor Coleridge y William Wordsworth caminaban por Quantock Hills y planeaban la manera de costear sus gastos para un viaje a Linton y Valley of Stones. El recuento de esto, junto con sus aspiraciones literarias, existe por parte de ambos poetas. Wordsworth nos dice: "In the course of this walk was planned the poem of the *Ancient Mariner*, founded in a dream, as Mr. Coleridge said, of his friend Mr. Cruikshank."¹ Y más adelante añade:

The *Ancient Mariner* grew and grew till it became too important for our first object, which was limited to our expectations of five pounds; and we began to think of a volume which was to consist, as Mr. Coleridge has told the world, of poems chiefly on supernatural subjects, taken from common life, but looked at, as much as might be, through an imaginative medium.²

Coleridge nos cuenta que en sus conversaciones con Wordsworth, con frecuencia hablaban sobre la poesía y sus poderes, sobre los que estuvieron de acuerdo: "the power of exciting the sympathy of the reader by a faithful adherence to the truth of nature, and the power of giving the interest of novelty by the modifying colours of imagination. [...] These are the poetry of nature. [...] In this idea originated the plan of the *Lyrical Ballads*."³ El amor por la naturaleza, lo sobrenatural y la imaginación -una herramienta capaz de hacernos conocer el

¹ William Wordsworth en Martin Gardner, *The Annotated Ancient Mariner*, p. 17.

² *Ibid.*, p. 18.

³ Samuel Taylor Coleridge, *Biographia Literaria*, p. 52.

universo de acuerdo con los románticos ingleses⁴ eran temas que en el siglo de las luces fueron desdeñados por el positivismo dominante, y por otro lado, la base de los poemas de estos dos poetas: una innovación reconocidamente trascendental para la poesía y la crítica literaria posteriores. Sin embargo, por su alejamiento con los ideales del neoclasicismo, el volumen no tuvo una buena recepción: "Although *Lyrical Ballads* eventually became one of the great milestones in English poetry, heralding the beginning of the Romantic movement, its sales were poor and its critical reception no better."⁵ Coleridge escribe su "poesía de la naturaleza" iluminando los movimientos invisibles que vinculan a la naturaleza, el hombre y lo sobrenatural, en un momento en que esta última esfera no formaba parte del gusto de la época. Pero el poeta tiene un propósito explícito, que es crear sobre estas bases personajes e incidentes sobrenaturales o simplemente románticos:

...my endeavors should be directed to persons and characters supernatural, or at least, romantic; yet so as to transfer from our inward nature human interest and a semblance of truth sufficient to procure for these shadows of imagination that willing suspension of disbelief for the moment, which constitutes poetic faith.⁶

Y con todo ello, el poeta provoca lo que considera un efecto importante de la poesía: "la suspensión intencional de la incredulidad", una suerte de confianza en la poesía que es incluyente y que nos invita a apreciar la belleza aún en sus formas "oscuras"⁷ o incomprensibles por no ser comunes, a generar un modo de

⁴ H. W. Piper menciona: "The central belief of the English Romantic Poets that the universe was a unity, knowable through the imagination." Véase del autor *Nature and the Supernatural in the Ancient Mariner*, p. 2.

⁵ Martin Gardner, *The Annotated Ancient Mariner*, p. 20.

⁶ Samuel Taylor Coleridge, *op. cit.*, p. 53.

⁷ La belleza que Coleridge expresa no es convencional, pues en ocasiones se acerca al terror y lo inexplicable. El poema fue calificado como bello, y "oscuro" o ininteligible, por Southey, Wordsworth y la crítica en general: "No reviewer perceived the greatness of *The Ancient Mariner* which opened it [the *Lyrical Ballads*]. Most critics complained that they couldn't understand the ballad. 'The extravagance of a mad German poet', said one. 'The strangest story... of unintelligible wildness and incoherence', said another." Robert Southey comentó: "Many of the stanzas are

reconocimiento y de respeto hacia los diversos seres de la naturaleza y a comprender la retribución de las acciones de un modo abierto y trascendente, y no ordinariamente limitado y racional. Sin embargo, hay que aclarar que en aquel entonces el significado de "romántico" no era muy preciso, aunque se le asociaba con lo opuesto a lo clásico, con la unión de cualidades opuestas, con una forma moderna de experimentar la realidad más que con un estilo moderno, y finalmente, con la manera de las composiciones poéticas antiguas.⁸ *The Rime of the Ancient Mariner* ayudó a consolidar los sentidos del término, pues Coleridge no sigue los lineamientos literarios canónicos de su tiempo. Además, se aparta de la oposición clásica entre lo natural y lo sobrenatural⁹: "the convencional opposition between naturalism and supernaturalism seems, so far as the poetry of the *Lyrical Ballads* concerns, to lose much of its points and trenchancy."¹⁰ Y por el contrario, el poeta establece una relación directa entre estas dos realidades que tradicionalmente se consideran excluyentes.

De este modo también, cualidades como la belleza y el terror, lo inexplicable y lo cotidiano, la vida y la muerte se conjugan sin por ello alejarse del hombre, su mundo y su historia. Al mismo tiempo, Coleridge elige una forma poética tradicional que sirve para su propósito poético, esto es, un vehículo apropiado para contar una historia excepcional: la balada, la cual renueva moldeando su forma y contenido, con la métrica, el lenguaje, la multiplicidad de voces poéticas y los discursos que diseña.

laboriously beautiful; but in connection they are absurd and intelligible." Véase para ambas citas Martin Gardner, *op. cit.*, p. 21.

⁸ Cfr. Stephen Prickett (ed.), *The Romantics*, p. 3.

⁹ Según el diccionario Larousse, sobrenatural es: 'lo que no sucede de acuerdo a las leyes de la naturaleza'. Y natural: 'conforme al orden de la naturaleza'. En realidad sus límites aún no han sido determinados. Coleridge considera que lo sobrenatural es de orden natural, al igual que las leyes invisibles que ordenan estos mundos a través de la conciencia. Una afirmación científica que corrobora esta propuesta poética es la del Dr. Alan Wallace (2005), miembro reconocido del Santa Barbara Institute for Consciousness Studies, en una de sus clases: "There is nothing more natural than consciousness." Y ya añadido, no hay nada más consciente que la naturaleza.

¹⁰ Sukumar Dutt, *The Supernatural in English Romantic Poetry*, p. 217.

Pero a pesar de que Coleridge regresa a los modelos de la Edad Media, el poeta utiliza recursos narrativos particulares que se analizarán con más detenimiento en los capítulos siguientes de este texto, y que son más complejos que los de sus antepasados: "The form adopted by Coleridge in *The Ancient Mariner* was also the old traditional one [...] he converts into a plastic and complex artistic medium which outgrows completely the narrative simplicity of his models."¹¹ Con estos recursos poéticos y narrativos, Coleridge crea una historia aparentemente antigua que repara no sólo en el hecho de que la naturaleza está viva, sino que también tiene conciencia y así los seres de diversa índole que la habitan y que en sí son ella misma, una historia que resalta el encanto por los lugares y el pasado distantes y que emerge de la libertad de expresar las emociones y de experimentar con nuevas formas poéticas.

The Rime of the Ancient Mariner es parte de la tradición inglesa de la poesía de lo sobrenatural y a la vez, el inicio de una nueva forma de hacer y concebir la poesía, y de hecho, de ver la realidad. La caracterización, el lenguaje, el alcance de las voces poéticas y los discursos principales, son los puntos convergentes en *The Ancient Mariner* que permiten que el poema, además de impulsar la recolección de las baladas populares (recitadas), y el surgimiento de las baladas literarias (escritas), sea uno de los elementos cruciales de *Lyrical Ballads*, es decir, del manifiesto del romanticismo que emergió en la isla británica a finales del siglo XVIII, una fuente importante de las formas y teorías literarias posteriores que abogan por los valores de originalidad, diversidad y tolerancia.

A través de la manera orgánica en la que trabajan las partes componentes del poema y la interdependencia mostrada entre los diferentes personajes,

¹¹ *Ibid.*, p. 244.

Coleridge proyecta una de sus aspiraciones poéticas y metafísicas¹²: la reconciliación del hombre con la naturaleza.¹³ Esta inquietud es actual puesto que las preocupaciones básicas del poeta son las mismas que las del hombre contemporáneo que, haciendo de la materia un ídolo, niega la existencia de lo no material: la conciencia de la naturaleza y el mundo espiritual, y así se siente un fragmento y no una unidad con el universo. La historia de *The Ancient Mariner* conforma un mito que pone al descubierto la condición existencial que el hombre enfrenta ante su estado de finitud. El hombre que ama la vida, pero también es dominado por el instinto de aniquilar. Sin embargo, eventualmente puede que se arrepienta y emprenda una búsqueda: un camino hacia la liberación. He nombrado tanto al uso formal de Coleridge a los modelos del pasado como a su regreso al antiguo conocimiento filosófico y metafísico que fundamentó su texto de imaginación: el *retorno*. Y también *reconciliación*, porque tal es la propuesta representada por la búsqueda del marinero errante, y porque el poema es un modelo poético que ha encontrado su lugar aquí y ahora y en otras épocas y lugares distantes a los de su surgimiento.

Las primeras ediciones

Para entender la importancia de los elementos que conforman el poema, es necesario hablar un poco de las primeras ediciones que se hicieron mientras que el poeta vivió. Después de la versión de 1798, se publicó una segunda edición (1800) en la que, ante la insistencia de Wordsworth, Coleridge modifica parte de las

¹² "Coleridge's large poetic ambitions included the writing of a philosophic epic on the origin of evil, and a sequence of hymns to the sun, moon and elements. These high plans died, slowly but definitely, and were replaced by the dream of a philosophic *opus maximum*, a huge work of shyntesis that would reconcile German Idealist philosophy with the truths of Cristianity." Véase *The Oxford Anthology of English Literature, Vol II*, p. 235.

¹³ Véase M. H. Abrams, "La jornada circular: peregrinos y pródigos", *Supernaturalismo natural...*, p. 146.

palabras y ortografía arcaicas y la sintaxis no convencional (*turns of phrase*). Wordsworth, que no admiraba ni animaba el trabajo de su amigo¹⁴, también sugiere agregar al título: *A Poet's Reverie*, para enfatizar las cualidades dramáticas del poema y que el lector no identificara al marinero con el poeta. Para las siguientes ediciones de 1802 y 1805, la ortografía continúa modernizándose, si bien su estilo arcaico se conserva. Finalmente, *The Rime of the Ancient Mariner* se publica en un volumen aparte, *Sibylline Leaves* (1817)¹⁵. En esta versión, Coleridge añade un nuevo elemento: un discurso paralelo que no sólo ubica los hechos en el tiempo y espacio históricos, sino que también tiene la función de editor, es decir, la voz de la glosa. Esta nueva voz poética, la glosa marginal, le da al poema la apariencia de un raro manuscrito antiguo, que acentúa su impresión original de antigüedad.

La versión elegida para este trabajo es la que aparece en la antología de literatura inglesa publicada por The Oxford University Press, pues se trata de una fuente confiable que además incluye la glosa marginal. La manera en la que trabajan los elementos formales que conforman al poema es el objeto del siguiente capítulo.

¹⁴ “La poesía de Coleridge influyó la de Wordsworth y le ayudó a conseguir su estilo característico. No es muy atrevido decir que la poesía de Coleridge desapareció absorbida por la de Wordsworth. Hoy día recordamos *Lyrical Ballads* como obra de Wordsworth; sin embargo, un tercio de su contenido fue escrito por Coleridge. [...] Tampoco existen muchos testimonios de que Wordsworth admirase o animase la poesía de su amigo”. Tomado del prólogo de Harold Bloom en Samuel Taylor Coleridge, *La balada del viejo marinero*, p. 8.

¹⁵ Para consultar los años de publicación y sus cambios véase Paul H. Fry (ed.), *The Rime of the Ancient Mariner*, p. 12.

A. LA CARACTERIZACIÓN MEDIEVAL

Poet who hath been building up the rhyme
When he had better far have stretched
Beside a brook in a mossy forest
By sun or moon light to the influxes
Of shapes and sounds and shifting elements
Surrendering his whole spirit, of his song
And of his fame forgetful! So his fame
Should share in Nature's immortality,
A venerable thing! And his song
Should make all Nature lovelier, and itself
Be loved like Nature! But twill not be so;

The Nightingale, v.v. 24-34

1. La balada

El retorno a la antigüedad más evidente en el poema tiene que ver con su disposición gráfica, es decir, con la estructura de una balada. Como en ella se combinan lo visual y auditivo, ésta se vuelve un factor determinante para la ejecución y la interpretación poéticas. La balada es un poema narrativo que proviene de la tradición oral florecida en la Alta Edad Media, cuya recopilación e imitación literaria comenzó con el romanticismo. Son varias de sus cualidades las que Coleridge retoma en *The Ancient Mariner*. El comienzo abrupto es una de ellas:

It is an ancient Mariner
And he stoppeth one of three
"By thy long beard and glittering eye,
Now wherefore stopp'st thou me?"
(vv. 1-4)

Si vamos al pasado por ejemplo con *The Fair Flower of Northumberland*, comienza: "It was a knight in Scotland born". No es casual la similitud estructural de la

primera estrofa con la antigua balada de Sir Patrick Spence, que Coleridge nombra en su *Dejection: An Ode*:

The king sits in Dumferling toune,
Drinking the blude-reid wine:
"O whar willl get guid sailor,
To sail thi schip of mine?"
(vv. 1-4)

Las estrofas de *The Ancient Mariner* fueron editadas como se hacía antiguamente con la sangría del segundo y cuarto verso, pero sólo en la primera versión, que después se cambió a la representación más moderna de alineación constante a la izquierda. En cuanto a las figuras retóricas, el símil es otro recurso de las antiguas baladas, y uno muy común era el de "rojo como rosa"¹⁶ que Coleridge utiliza en el poema:

The bride hath paced into the hall,
Red as rose is she
(vv. 33-34)

La repetición es otro recurso característico tradicional. Por ejemplo, los ojos brillantes del viejo marinero, la agitación en los latidos del invitado, son elementos que ya han sido mencionados en versos de estrofas anteriores que más adelante, aparecen juntos en una misma estrofa:

The Wedding-Guest here bear his breast,
For he heard the loud bassoon.
(vv. 31-32)

¹⁶ Martin Gardner, *op. cit.*, p. 42.

Y unos cuantos versos después, nuevamente se mencionan:¹⁷

The Wedding-Guest he beat his breast,
Yet he cannot choose but hear;
And thus spake on that ancient man,
The bright-eyed Mariner.

(vv. 37-40)

La repetición también puede ser en escala, llamada entonces *incremental repetition*, y su función es intensificar el carácter lírico. Esta repetición de frases y motivos lingüísticos está presente en el poema y le da nitidez a las imágenes poéticas:

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

A speck, a mist, a shape, I wist!
And still it neared and neared:
As if it dodged a water sprite,
It plunged and tacked and veered...
(vv. 149-156)

La repetición funciona dentro de una misma estrofa:

Alone, alone, all, all alone,
Alone on a wide wide sea!
And never a saint took pity on
My soul in agony.
(vv. 232-235)

Estos versos enfatizan de manera conjunta el sentimiento de soledad del marinero, el olvido de los santos y la espaciosidad del océano. Otro recurso tradicional de la

¹⁷ Sobre los ojos relumbrantes y la antigüedad del marinero, véase la primera estrofa del poema que aparece en este texto, p. 6.

balada que Coleridge utiliza es la aliteración. Por lo general, su efecto es de eufonía o énfasis, es decir, que las palabras con sonidos semejantes se asocian a sentidos semejantes: "And they all dead did lie" (v. 237). En este verso la repetición del sonido "d" (en *and*, *death*, *did* y el cercano *they*), permite asociar a la muerte con la tripulación e incluso con el albatros. Así también funciona en versos como:

"A wicked whisper came, and made
My heart as dry as dust."

(vv. 246-247)

Estos versos tienen un matiz onomatopéyico. La repetición de sonidos semejantes en las palabras, por ejemplo en *wicked* y *whisper* sugiere la asociación de un tipo de encantamiento maligno con el susurro que surge del marinero cuando trata de rezar. Con la aliteración también se caracterizan algunos de los elementos concretos y algunos hechos. Por ejemplo en: "The water like the witch oils" (v. 129), asociamos el agua con aceites embrujados; en cuanto a los eventos de la trama: "The Albatross fell off, and sank/ like lead into the sea" (v. v. 290-291), la relación está entre el hundirse (*sank*) y el mar (*sea*).

La cercanía con la balada tradicional también es temática, ya que en sus primeras manifestaciones ésta hacía con frecuencia referencia a hechos sobrenaturales¹⁸, lo cual estuvo presente para la creación de *The Ancient Mariner* como una de las aspiraciones más importantes de su autor, que se revisará con más detalle en el apartado sobre los discursos principales.

¹⁸ Cfr. Thomas Percy, *Reliques of Ancient English Poetry*, p. 351.

2. Los recursos métricos

La estrofa básica que Coleridge utiliza es la de la balada tradicional, una variante del cuarteto, por lo general, de versos yámbicos tetrámetros¹⁹ que alternan con yambos trímetros con un esquema de rima *abcb*, que le dan un ritmo musical:

"The ship was cheered, the harbour cleared,	<i>a</i>
Merrily did we drop	<i>b</i>
Below the kirk, below the hill,	<i>c</i>
Below the lighthouse top.	<i>b</i>

(vv. 21-24)

Sin embargo, Coleridge introduce algunas variantes: quintetos y sextetos. De acuerdo con Coffin, que estudió el uso de estrofa de la balada en *The Ancient Mariner*, estas variantes tienen el propósito de avivar el significado de las palabras en un punto determinado: "It serves to make more poignant the meaning of words"²⁰. Sin sostener un patrón rígido y sin romper radicalmente con el esquema, encontramos en los quintetos una rima predominantemente *abcbb*, como en la siguiente estrofa, donde el segundo y quinto verso riman, y el tercero y el cuarto también:

With throats unslaked, with black lips baked	<i>a</i>
We could not laugh nor wail;	<i>b</i>
Through utter drought all dumb we stood!	<i>c</i>
I bit my arm, I sucked the blood,	<i>c</i>
I cried, A sail! a sail!	<i>b</i>

(vv. 162-166)

¹⁹ Un yambo tetrámetro es una medida para la poesía anglosajona que consta de un verso de cuatro yambos o pies de dos elementos fónicos que marcan el ritmo, uno débil y uno fuerte. Un yambo trímetro es un verso que consta de tres pies de este tipo. Véase Philip Hobsbaum, *Metre, Rhythm and Verse Form*, p. 52.

²⁰ Coffin en Martin Gardner, *op. cit.*, p. 44.

Por otro lado, en los sextetos encontramos esquemas rítmicos más variados y flexibles y en ellos la intensidad de los pasajes también se incrementa. Algunos son radicalmente distintos pero la armonía se conserva. Por ejemplo:

We listened and looked sideways up!	<i>a</i>
Fear at my heart, as at a cup!	<i>a</i>
My life-blood seemed to sip!	<i>b</i>
The stars were dim, and thick the night,	<i>c</i>
The steersman's face by his lamp gleamed white;	<i>c</i>
From sails the dew did drip-	<i>b</i>

(vv. 203-208)

Y en contraste un esquema diferente es:

An orphan's curse would drag to hell	<i>a</i>
A spirit from on high;	<i>b</i>
But oh! more horrible than that	<i>c</i>
Is the curse in a dead man's eye!	<i>b</i>
Seven days, seven nights, I saw that curse,	<i>d</i>
And yet I could not die.	<i>b</i>

(vv. 257-262)

Además Coleridge crea un efecto musical con la rima interna, donde la última palabra rima con otra palabra intermedia del mismo verso:

The fair breeze <i>blew</i> , the white foam <i>flew</i> ,	<i>a</i>
The furrow followed free:	<i>b</i>
We were the <i>first</i> that ever <i>burst</i>	<i>c</i>
Into that silent sea.	<i>b</i>

(vv. 103-106)

Coleridge utiliza diversos modos de rima, rompe con la monotonía y crea un ritmo particular, combinado, 'sprung verse' o 'sprung rhythm': "two rhythms,

apparently at one and the same time, in a kind of counterpoint"²¹, un patrón que más tarde retomó Sir Walter Scott. El poeta utiliza los recursos de ritmo y rima de la balada extendiendo sus alcances literarios: "those opportunities for pararhyme that were ignored in the simple directness of the old ballads are here fully exploited"²², logrando así la unión armónica entre el pasado y el presente. Para su época, estos recursos poéticos eran poco convencionales: "Coleridge burst forth into tetrameters which [his] eighteenth-century predecessors would have found unorthodox."²³

De este modo, Coleridge rescata y le da frescura al antiguo arte de los poetas medievales o *minstrels*. A su vez, ellos fueron los herederos de la tradición oral de los antiguos bardos ingleses, que como a los *skalds* podemos reconocer como: 'smoothers or polishers of language.'²⁴ Finalmente, el poeta romántico genera las condiciones para que el poema, considerado "the most astonishing imitation of ballad form,"²⁵ perdure a través del tiempo.

3. El vocabulario y la ortografía arcaicos

En la "advertencia" de *Lyrical Ballads*²⁶ escrita por Wordsworth, se justificó el uso de las palabras arcaicas y la rareza de *The Ancient Mariner*, que podrían causar la confrontación del lector con sus propios códigos preestablecidos de juicio: "if the answer is favourable to the author's wishes, [...the reader] should be pleased in

²¹ Philip Hobsbaum, *Metre, Rhythm and Verse Form*, p. 54.

²² *Ibid.*, p. 68.

²³ *Ibid.*, p. 140.

²⁴ Thomas Percy, *op. cit.* p. 351.

²⁵ Philip Hobsbaum, *op. cit.*, p. 141.

²⁶ "Advertisement" de *Lyrical Ballads* (1798).

spite of that most dreadful enemy to our pleasures, our own pre-establish codes of decisión."²⁷ Y luego añade:

The Rime of the Ancyent Marinere was professedly written in imitation of the *style*, as well of the spirit of the elder poets; but with a few exceptions, the Author believes that the language adopted in it has been equally intelligible for these three last centuries. Readers [...] will perhaps frequently have to struggle with feelings of strangeness and aukwardness.²⁸

Coleridge evoca el pasado imitando el estilo de los poetas antiguos a través del uso del vocabulario, ortografía y formas sintácticas arcaicas, que según sus consideraciones, no representarían ningún problema significativo para el lector. Sin embargo, algunos de sus contemporáneos se quejaron de la oscuridad o incomprendibilidad del poema, que no es del todo un efecto negativo. Susan Wolfson señala que precisamente, "in leaving its reader so 'struggling with feelings of strangeness and aukwardness', *The Rime of the Ancient Mariner* achieves one of the most revolutionary goals of the *Lyrical Ballads*."²⁹ El arcaísmo y la rareza del registro lingüístico causan la extrañeza del lector moderno y también del contemporáneo de *Lyrical Ballads*, y esto es parte de su objetivo y también de su gran atractivo.

Muchas de las formas lingüísticas "son diferentes registros dialectales de Inglaterra."³⁰ Haciendo un recuento de los arcaísmos, encontramos un total de sesenta y siete palabras, como: *ancyent, beforne, clifts, doth, emerauld, gramercy, hoar, loveth, may'st, neres, oftimes, prayeth, quoth, steerd, uprose, ween, yspread*. De hecho, en su primera edición el poema se intituló *The Rime of the Ancyent Marinere*. Luego la

²⁷ William Wordsworth y Samuel Taylor Coleridge, "Advertisement", *Lyrical Ballads*, p. 33.

²⁸ *Ibid.*, p. 34.

²⁹ Susan Wolfson en Arden Reed (ed.), *Romanticism and Language*, p. 31.

³⁰ Véase José Luis Chamosa (trad.) en William Wordsworth y Samuel Taylor Coleridge, *Baladas Líricas*, p. 62.

sintaxis y la ortografía de varios versos se modificaron. Un ejemplo es la siguiente estrofa, de la primera y la última edición³¹ supervisadas por Coleridge:

(1798)
The Rime of The Ancyent Marinere
He holds him with his skinny hand,
Quoth he, there was a Ship-
"Now get thee hence, thou grey-beard Loon
"Or my Staff shall make thee skip.
(vv. 13-16)

(1816)
The Rime of The Ancient Mariner
He holds him with his skinny hand,
"There was a ship, quoth he,
"Hold off! unhand me, grey-beard loon!
Eftsoons his hand dropt he.
(vv. 9-12)

Coleridge suprimió algunos versos y añadió otros, y por eso la disposición de los versos de las diferentes versiones no corresponde. Sin embargo, a pesar de las modificaciones, el poema conserva su esencia: la historia, la apariencia antigua, su rareza. En realidad, los cambios en la ortografía fueron sutiles: *thro'* por *through*, *averr'd* por *averred*, *unslack'd* por *unslacked*, que en otras ocasiones no se aplicaron. Permanecieron palabras como *look'st*, *ne'er*. En la última versión apareció el arcaísmo *eftsoons*, que quiere decir inmediatamente. También hay algunas palabras que aunque se escriben de forma moderna, toman un sentido pasado, por ejemplo *free* que aquí significa: *bold, licentious*.³²

Partes del léxico y su morfología son diferentes del inglés moderno e incluso de la lengua inglesa estándar de finales del siglo XVIII, aunque el propósito de *Lyrical Ballads* -expresado por Wordsworth- es utilizar el lenguaje cotidiano: "The majority of the following poems are to be considered as experiments. They were written chiefly with a view to ascertain how far the language of conversation in the middle and lower classes of society is adapted to the purposes of poetic

³¹ Versiones tomadas de Paul H. Fry (ed.), *The Rime of the Ancient Mariner*, pp. 28-29. En esta edición están publicadas las dos versiones de 1798 y 1816. Sin embargo, en la versión de *The Oxford Anthology of English Literature, Vol. II* (1973), la ortografía se encuentra algunas veces modernizada. Por ejemplo utiliza *choose* por *chuse*, y *dropped* en lugar de *dropt*.

³² Frank Kermode (ed.), *The Oxford Anthology of English Literature, Vol. II*, p. 239.

pleasure.”³³ Ésta es la explicación que Wordsworth incluye en el extenso prefacio a la segunda edición, pero se ha llegado a pensar que “si tomamos una estrofa de cualquiera de las composiciones de Coleridge, deja de cumplirse de forma automática el principio del empleo del lenguaje cotidiano propugnado por Wordsworth.”³⁴ Sin embargo, Coleridge expresa en su respuesta una visión diferente:

In this form the *Lyrical Ballads* were published; and were presented by him, as an experiment, [where] subjects, which from their nature rejected the usual ornaments and extracolloquial style of poems in general, might not be so managed in the language of ordinary life as to produce the pleasurable interest, which is the peculiar business of poetry to impart. [...] He was understood [...] to reject as vicious and indefensible all phrases and forms of style that were not included in what he (unfortunately, I think, adopting an equivocal expression) called the language of real life.³⁵

El vocabulario, la ortografía y las expresiones arcaizantes que representan formas dialectales antiguas, no son parte del lenguaje cotidiano de la época de Coleridge. Lo que es cierto es que el lenguaje no tiene un exceso de ornamentos, lo cual preserva la forma sencilla y directa de las baladas tradicionales. En todo caso, estos recursos literarios producen efectos particulares en cada autor, pues si bien el proyecto de la antología *Lyrical Ballads* fue planeado en conjunto, las perspectivas de los dos poetas no se integraron totalmente y por fortuna, resultaron en dos estilos poéticos únicos. La caracterización gráfica, visual y acústica del poema es un retorno a la antigüedad y también la base sobre la que se despliegan las múltiples voces del poema que, a pesar de ello, se expresan desde una perspectiva nueva, original y revolucionaria.

³³ William Wordsworth *et al*, *Lyrical...*, p. 35.

³⁴ José Luis Chamosa (trad.) en William Wordsworth *et al*, *Baladas líricas*, p. 61.

³⁵ Samuel Taylor Coleridge, *Biographia Literaria*, p. 53.

B. LAS VOCES DEL POEMA

And so, poor wretch! Filled all things with himself
And made all gentle sounds tell back the story of his own sorrows...
The Nightingale, vv. 20-21

Una de las características de la balada tradicional es que en ella aparecen varias voces: la voz poética que narra y las voces directas de algunos personajes. En *The Rime of the Ancient Mariner* también se distinguen varias voces. Una de ellas es la voz del poeta que canta la balada, y aunque es una voz poética omnisciente, la voz principal es la que nos cuenta los hechos directamente, no sólo como testigo, sino también como protagonista: ésta es la voz del marinero. El viejo marinero cuenta su historia a un joven invitado a una boda (Wedding-Guest), que se vuelve su interlocutor brevemente. Existen otras voces, que son menores o que emergen dentro de la voz del marinero: las voces de la tripulación, el ermitaño, el piloto y un joven, y también, de modo relativamente insubordinado, las voces de los espíritus. Por último, hay una voz paralela que describe los eventos ubicándolos en el tiempo y el espacio históricos y que cumple la función de editor, es decir, la voz de la glosa que Coleridge añade casi veinte años después de la primera edición.

Las voces poéticas que confluyen en el poema para dar forma a la balada pertenecen a diferentes niveles narrativos y tienen una perspectiva y función particulares. Estas voces por separado son la materia de los siguientes apartados, si bien todas ellas son las partes constitutivas e interdependientes de esta unidad poética, orgánica e imaginaria, llamada en palabras del poeta, "a work of pure imagination."³⁶

³⁶ Samuel Taylor Coleridge en Frank Kermode (ed.), *op. cit.*, p. 238.

1. El juglar

Dentro del poema hay una voz omnisciente y exterior, es decir, que no tiene restricción alguna en el conocimiento de la historia y se encuentra fuera de ella. Su voz directa aparece brevemente al principio, en medio y al final de la historia, aunque de ella surgen todas las voces del poema: "the supernatural of *The Rime* pulls not rabbits out of hats but voices out of voices."³⁷ Por su estilo, la historia y el tipo de dicción, a esta voz origen se le ha identificado con un juglar de la Edad Media: "we can surely identify him with the school of ballad-making that improvised heroic narratives in the formalized phrasing that oral composition depends on and in a diction untouched by either slang or learning. He was a real minstrel, and belonged to a distinctly medieval profession."³⁸ El juglar utiliza diferentes registros del habla, sin ser en extremo culto o común. Su función, como en las baladas tradicionales, es la de presentar a los interlocutores aunque los personajes van delineándose con más detalle a través de sus propias voces.

Del juglar anónimo, sólo sabemos su estrecha relación con el marinero y el invitado, evidente por la disposición gráfica de sus voces. En tres de siete estrofas en las que aparece el baladista, sus voces aparecen juntas:

He holds him with his skinny hand,	>voz del baladista
'There was a ship', quoth he.	>voz del marinero y el balad.
'Hold off! Unhand me, grey-beard loon!'	>voz del invitado
Eftsoons his hand dropped he.	>voz del baladista

(vv. 9-12)

La presencia permanente del marinero en la mente del juglar, está sugerida por el tiempo presente en el que se expresa sobre él, desde el primer verso hasta el

³⁷ Susan Eilenberg, "Voice and Ventriloquy in *The Rime of the Ancient Mariner*" en Paul H. Fry (ed.), *The Rime of the Ancient Mariner*, p. 282.

³⁸ Huntington Brown, *The Gloss to The Rime of the Ancient Mariner*, p. 319.

último: "The Mariner, whose eye is bright" (v. 618). El juglar también enfoca su atención en las emociones del invitado, sin hacer juicios ni comentarios: "The narrator seems determined to remain faceless: he refuses all comments, withholding any hint of judgement. [...] He avoids the creation of critical distance throughout the poem."³⁹ Pero al final, sentencia que, después de escuchar la historia, el invitado es un hombre con cierta tristeza, y aún, con sabiduría:

A sadder and a wiser man,
He rose the morrow morn.

(vv. 624-625)

Por su afinidad lingüística, Susan Wolfson encuentra una continuidad en el flujo de las voces del invitado y el baladista: "The [balladeer's] opening two lines flow immediately into a question [made by the Wedding-Guest], in which the pattern of meter and rhyme [...] create the sense of a single mind moving from observation to speech"⁴⁰, y propone que a la manera del baladista, quizá el invitado tenga que contar la historia que se ve forzado a escuchar, motivado por la misma fuerza que hace al marinero contar su penosa y misteriosa experiencia: "The Wedding-Guest, now possessed with the *Rime*, may have found a motive for narrative similar in power to that which possesses the Mariner with his ordeal."⁴¹ El poema deja esta pregunta abierta, si bien al presentador le es dada una identidad definida, asociada con una época determinada en la historia de la imaginación a través de la transformación del lenguaje natural en uno poético, que aunque es escrito representa al lenguaje oral.

³⁹ Paul H. Fry (ed.), *The Rime of the Ancient Mariner*, p.p. 17-18.

⁴⁰ *Ibidem*.

⁴¹ Susan Wolfson en Arden Reed (ed.), *Romanticism and Language*, p. 30.

2. El marinero

La voz del marinero es el habla directa en primera persona del personaje protagónico que cuenta al invitado su historia ulteriormente, es decir, una vez que ya todo ha ocurrido al momento de comenzar su relato. Esta voz, que ocupa en extensión la mayoría de las estrofas del poema, hace el recuento de una rara experiencia ocurrida durante un viaje al Polo Sur. Su función es la exponer los hechos, así como su percepción de los seres de otros reinos, uno orgánico y otro sutil. Los acontecimientos de la historia están relacionados con los animales y los espíritus, criaturas vivientes de la región polar en la que el marinero se interna. Cuando él y la tripulación navegan hacia el Antártico, un ave de gran tamaño se acerca al barco, un albatros que entre las enormes formas de hielo y la niebla se acerca a saludar:

At length did cross an Albatross,
Thorough the fog if came;
As if it has been a Christian soul,
We hailed it in God's name.

(vv. 63-66)

Sin embargo, pasan algunos días y el marinero dispara su ballesta para matar al ave. El marinero no habla de sus motivaciones y sólo sabemos, por sus expresiones posteriores de lamento, que se siente culpable, y que pertenece a una época en la que la fe religiosa no era la misma que la de los lectores contemporáneos de Coleridge: "There is in his language a great deal of pre-Reformation religion (with Jesu, the saints and Mary at every turn), which the Church of England reader of Coleridge's time can scarcely be expected to share."⁴² Y con ello queda claro que el marinero pertenece a una época pasada, tal vez

⁴² Paul H. Fry (ed.), *op. cit.*, p. 17.

anterior al descubrimiento de América, si tratamos de ubicarlo en la historia.⁴³ Antiguamente, el albatros podía ser visto como un ave de buen o mal agüero, pero a los marineros nada les impedía atraparlos o matarlos⁴⁴. La tripulación concuerda con el marinero, pero luego lo condenan y le cuelgan al albatros muerto en el cuello:

Instead of the cross, the Albatross
About my neck was hung.
(vv. 141-142)

Al paso de los días, la tripulación es atormentada por espíritus y todos los hombres, menos el marinero, mueren. La agonía y sufrimiento del marinero son evidentes, e indudablemente intensos. Cuando trata de rezar, sólo un amargo susurro llega a su boca:

I looked to heaven and tried to pray;
But or ever a prayer had gusht,
A wicked whisper came, and made
My heart as dry as dust.
(vv. 244-247)

Sin embargo, más adelante el marinero observa lleno de júbilo a las serpientes marinas y al contemplar su belleza "las bendice sin darse cuenta", en un acto gozoso e involuntario de reivindicación:

O happy living things! no tongue
Their beauty might declare:
A spring of love gushed from my heart,
And I blessed them unaware:

⁴³ Cfr. Huntington Brown, *The Gloss to The Rime of the Ancient Mariner*, p. 319: "The action presumably occurred somewhat later than the time of Columbus. It certainly occurred while the religion of the homeland was still Roman Catholicism".

⁴⁴ Cfr. Martin Gardner, *The Annotated Ancient Mariner*, p. 49.

Sure my kind saint took pity on me,
And I blessed them unaware.
(vv. 282-287)

Simultáneamente, el albatros cae al fondo del mar y el marinero nuevamente puede rezar y descansar:

Oh sleep! it is a gentle thing,
Beloved from pole to pole!
To Mary Queen the praise be given!
She sent the gentle sleep from Heaven,
That slid into my soul.
(vv. 292-296)

La liberación del marinero no es completa, puesto que queda condenado a vagar y a contar su historia cada vez que la angustia lo invade, con el don de la elocuencia, aunque también del discernimiento, que después de todo adquiere:

I pass, like night, from land to land;
I have strange power of speech;
That moment that his face I see,
I know the man that must hear me:
To him my tale I teach.
(vv. 586-590)

En la voz del marinero queda delineada su naturaleza dual y misteriosa, lo mismo que su historia y su discurso. El marinero puede matar pero también bendecir, puede tener un discurso de amor aunque su apariencia es la de un tipo de vampiro: "the Mariner is doomed to eternal exclusion from the love and prayer he preaches. Ironically, he isolates and terrifies his auditors more than he consoles them with any sense of God's inclusive love."⁴⁵ De su voz surgen las voces de los otros personajes: la tripulación, el piloto y su niño, el ermitaño y las voces de los

⁴⁵ Susan Wolfson, *op. cit.*, p. 26.

seres sobrenaturales. Estos seres, los espíritus, primero son citados por el marinero en su retrospectión, pero después, aparecen dramáticamente en la sexta parte del poema, en donde cobran una voz propia sin introducción previa de ninguna otra voz poética, lo que les da entonces una identidad en el mismo nivel de existencia que la del protagonista.

a. La tripulación

En la primera parte del poema aparece brevemente la voz directa de la tripulación que acompaña al marinero. Su función es la de confrontar al marinero con el dolor de la muerte. Sintetizada en una sola voz, la tripulación adopta varios puntos de vista. Primero le reprocha al marinero que haya matado al ave que hacía soplar la brisa:

Ah wrecht! said they, the bird to slay,
That made the breeze to blow!
(vv. 91-96)

Pero después, los navegantes piensan que gracias a ello el clima mejora y aprueban el crimen contra el albatros, volviéndose cómplices del marinero:

'Twas right, said they, such birds to slay,
That bring the fog and mist.
(vv. 101-102)

El barco no se mueve, el viento no sopla, no hay agua para beber y los navegantes sufren una agonía intensa. Llenos de angustia, le reclaman al marinero con la mirada, pues de repente se vuelven incapaces de hablar:

And every tongue, through utter drought,
Was withered at the root:
We could not speak, no more than if
We had been choked with soot.
(vv. 135-138)

La tripulación sueña con el espíritu que los atormenta y poco después sus cuerpos caen sin vida, sin decir palabra alguna. El marinero observa y escucha la partida de sus almas, como el sonido de su ballesta, objeto relacionado con la muerte:

The souls did from their bodies fly, —
They fled to bliss or woe!
And every soul, it passed me by,
Like the whizz of my cross-bow!
(vv. 216-220)

Todos los hombres del barco atraviesan por una transición: la tripulación por la muerte, y el marinero por un cambio interno o de percepción, detonado por viajar con una tripulación que ve morir uno a uno, entre ellos a su sobrino, que también puede ser en sí, un símbolo de la juventud de ciertos tripulantes:

The body of my brother's son
Stood by me, knee to knee
(vv. 341-342)

Al verlos a todos yacer sin vida, el marinero se da cuenta del aprecio que les tiene, de lo valioso de la vida humana y la de todos los seres de la naturaleza. Cuando eso sucede, la tripulación se levanta, y todos toman sus antiguos puestos para dirigir el barco. No hablan pero 'gruñen y gimen' al levantarse: "They groaned and stirred, they all uprose" (v.131). El marinero ahora se da cuenta de que se trata de espíritus benditos, de cuyas bocas salen dulces sonidos al momento de alejarse:

Sweet sounds rose slowly through their mouths,

And from their bodies passed.
(vv. 251-252)

En estos nuevos cuerpos de luz, los serafines se despiden ondeando sus manos, sin decir nada. Su silencio conmueve al marinero:

This seraph-band, each waved his hand:
No voice did they impart—
No voice; but oh! silence sank
Like music on my heart.
(vv. 492-495)

La tripulación aparece como humana y celestial, aunque en su última forma no tiene voz. La presencia y destino de estos marineros contrasta con el destino único del marinero antiguo.

b. El ermitaño

La voz del ermitaño está representada en unos cuantos versos de la parte final. Aunque cronológicamente en la historia, este personaje es el primero que escucha al marinero y se vuelve su interlocutor, se trata de una voz indirecta, que emerge dentro de un relato posterior. Su voz es suave:

How loudly his sweet voice he rears !
He loves to talk with mariners
That come from a far countree.
(vv. 516-518)

Con curiosidad, el ermitaño se acerca a la embarcación en ruinas, junto con el piloto de una barca y un joven. A pesar de las extrañas figuras que aparecen ante

sus ojos, que son los serafines despidiéndose que no identifica, el ermitaño le pide al piloto que continúe su curso: “ –Push on, push on!” (v. 540). Una vez que llegan, el barco se hunde y el ermitaño le hace una pregunta fundamental a tan extraño ser, como le parece el marinero antiguo, a pesar de su familiaridad con los marineros⁴⁶: “What manner of man art thou?” (v. 577). Y después escucha sorprendido la historia del marinero.

La función del ermitaño no es sólo escuchar al marinero sino también, enfatizar la recurrencia del relato. El ermitaño es, como el viejo marinero, un ser misterioso, pero con cierto dejo de pureza, al menos en tanto se encuentra distanciado de las grandes comunidades. Sus palabras muestran su Fe, tanto como su pertenencia a una época pasada medieval y a un ambiente completamente natural, que admira y utiliza para sus descripciones: “The Hermit also speaks and in his voice we hear the accents of religion modulated and enriched by admiration of the natural world.”⁴⁷ El ermitaño describe lo inexplicable a través de la analogía con los fenómenos naturales del bosque:

‘Strange, by my faith!’ the Hermit said –
‘And they answered not our cheer!
The planks looked warped! and see those sails,
How thin they are and sere!
I never saw aught like to them,
Unless perchance it were

‘Brown skeletons of leaves that lag
My forest-brook along;
When the ivy-tod is heavy with snow,
And the owlet whoops to the wolf below,
That eats the she-wolf’s young.’

(vv. 527-537)

⁴⁶ Véanse los versos 417 y 148, citados al principio de este apartado, p. 24.

⁴⁷ Paul H. Fry (ed.), *op. cit.* p. 17.

El ermitaño contempla el barco de tablas torcidas, velas raídas y resacas, de forma similar a un cuadro de peculiar entropía o finitud y belleza en su entorno: hojas secas rezagadas a lo largo de un arroyo, nieve que pesa sobre la hiedra y un búho que ulula mientras el lobo devora a los lobeznos.

La presencia de este personaje representa un tipo de antítesis del marinero: el ermitaño es un ser que se ha apartado del mundo, y el marinero, uno que sale a navegar con tal de explorarlo. El ermitaño canta himnos sagrados en el bosque y puede hacer plegarias en cualquier momento, mientras que el marinero, cuando lo intenta, obtiene los susurros malignos que salen de su boca. El marinero le implora la absolución a este hombre santo: " O shrieve me, shrieve me, holy man!" (v. 574). El ermitaño escucha con atención al marinero y así, al menos temporalmente, lo ayuda a liberarse.

c. El piloto de la barca y el joven

Las voces del piloto y el joven aparecen brevemente en la última parte del poema. Estas voces, que son las primeras que el marinero escucha al regreso de su viaje, caracterizan al marinero como un ser extraño, casi fantasmal, pero a quien a pesar de todo, rescatan: "The Hermit, the Pilot, and the Pilot's boy assume the body they draw from the sea at the sinking of the ship is that of a corpse"⁴⁸:

Like one that hath been seven days drown'd
My body lay afloat:
But, swift as dreams, myself I found
Within the Pilot's boat.

(vv. 552-555)

⁴⁸ Susan Eilenberg, *op. cit.*, p. 289.

El piloto siente temor y titubea al acercarse:

'Dear Lord! it hath a fiendish look –
(The Pilot made reply)
I am a-feared' – ...
(vv. 538-540)

Sin embargo, animado por el ermitaño, toma el cuerpo del marinero. Luego, cuando el marinero trata de hablar, el piloto se desmaya:

I mov'd my lips: the Pilot shriek'd
And fell down in a fit.
(vv. 560-561)

El joven pierde la razón momentáneamente, pero es capaz de expresar que ve en el marinero a un ser demoníaco:

I took the oars: the Pilot's boy,
Who now doth crazy go,
Laugh loud and long, and all the while
His eyes went to and fro.
'Ha! ha!' quoth he, "full plain I see,
The Devil knows how to row'.
(vv. 564-569)

El piloto y el joven son los personajes que menos carga de irrealidad poseen. Sus reacciones de temor muestran el aspecto poco común y tenebroso del marinero: "They do not recover from their horror when he [the mariner] takes the oars. They do not react with relief that one they mistook for dead should prove still to be alive. Nothing the mariner does convinces them that he is a living man."⁴⁹ Como el invitado a la boda, que también duda que el marinero sea un hombre vivo, estos

⁴⁹ Susan Eilenberg, *op. cit.*, p. 289.

personajes caracterizan con mayor intensidad las dimensiones poco convencionales del marinero y el terror que su presencia produce.

3. Los espíritus

Además de los serafines que en su forma humana son la tripulación, hay varios tipos de espíritus que aparecen en el poema: DEATH y LIFE-IN-DEATH (la muerte y la vida-en-la-muerte) en un sólo verso; el espíritu polar, sin voz, y finalmente, los espíritus de los elementos que aparecen, en seis estrofas de la sexta parte, como insubordinados de ninguna otra voz dentro del poema. La aparición de estos personajes hace que *The Ancient Mariner* sea un poema de lo naturalmente sobrenatural, en el que los eventos cobran una causalidad no ordinaria para los ojos ordinarios. Cuando el albatros muere, no hay viento que sople en medio del vasto océano y entonces, aparece un barco fantasmagórico derruido en el que viajan DEATH y su compañera LIFE-IN-DEATH:

The naked hulk alongside came,
And the twain were casting dice;
"The game is done! I've won, I've won!
Quoth she, and whistles thrice.

(vv. 195-198)

Más adelante, estos espíritus o presencias inmateriales juegan a los dados y parece que así deciden la suerte de la tripulación completa. Más adelante, al final de la quinta parte, el marinero, en un estado de conciencia alterado o trance, escucha las voces de otros espíritus. Ellos explican que el espíritu del Polo Sur es quien tiene en sus manos la dirección del barco, y que por amor al albatros busca venganza contra el marinero:

The spirit who bideth by himself
In the land of mist and snow,
He loved the bird that loved the man
Who shot him with his bow.'
(vv. 401-405)

Los dos espíritus conversan. Uno de ellos caracterizado con voz más tenue:

The other was a softer voice,
As soft as honey-dew
(vv. 398- 399)

Ya en la siguiente y sexta parte del poema, estas voces aparecen sin subordinarse a la voz del marinero, o del juglar, pues su intervención está antecedita por el indicador del nombre de los personajes en el drama. Aquí ellos son llamados sencillamente Primera y Segunda Voz. Para los espíritus, la naturaleza tiene vida y conciencia; su hábitat son los elementos, sobre los que tienen influencia, e incluso sobre los hombres. El mar no se mueve, porque ha fijado su mirada en la luna, que también lo mira y guía:

FIRST VOICE

What is the ocean doing?

SECOND VOICE

'Still as a slave before his lord,
The ocean hath no blast,
His great bright eye most silently
Up to the Moon is cast—

'If he may know which way to go;
For she guides him smooth or grim.
See, brother, see! how graciously
She looketh down on him.'

(vv. 410-422)

Estos espíritus ayudan al espíritu polar. De ellos y de su origen tenemos referencias específicas hechas por el glosador, cultivado en la mística de occidente.⁵⁰ Estos dos espíritus irrumpen en la narración, por lo que pertenecen al mismo nivel de existencia que el marinero y el invitado, es decir, son parte de la historia en primer plano a pesar de ser parte de un acontecimiento pasado. Este hecho es inusual, como su naturaleza. Uno de los espíritus le pide al otro apresurarse para hacer que la velocidad del barco descienda. Se desvanecen y sus voces no se oyen más.

4. El invitado

El invitado a la boda es uno de los galantes personajes que caminan hacia la iglesia para celebrar una boda, un muchacho que el marinero detiene para contarle su historia. Su voz aparece al principio y a la mitad de la historia. Su intervención es corta y su función, a pesar de ser el interlocutor de marinero, no es la de dialogar, sino de escuchar al marinero y resaltar sus cualidades mágicas y atemorizantes, a la manera del coro en el drama griego. El invitado describe al viejo marinero con elementos de la naturaleza:

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

(vv. 223-226)

El invitado es obligado a escuchar pues no puede moverse, lo cual provoca el marinero a través del poder que emana de sus ojos, asociado con la "fascinación

⁵⁰ El glosador cita a "Josephus, the learned Jew" y a "Michael Psellus, the Platonic Constantinoplan." Véase la glosa del poema, parte II. En este texto, p. 33.

ocular.”⁵¹ El invitado a la boda enfatiza este poder del marinero, como de mesmerista, describiendo sus ojos relumbrantes, que el juglar también menciona:

I fear thee and thy glittering eye,
And thy skinny hand, so brown.
(vv. 227-228)

Se dice que la fascinación ocular es un poder milagroso, a veces maligno, aunque no necesariamente lo es quien lo ejerce: “the possessor of an evil eye was not necessarily evil himself; the power was sometimes regarded as an unfortunate talent over which the possessor had no control.”⁵² Pero sobre lo que el marinero no tiene control no es sólo sobre su poder ocular, pues tampoco tiene ingerencia evidente sobre la recurrencia y la agonía que lo lleva a contar su historia a sus oyentes y al invitado, quien a pesar de quedar turbado después de escucharlo, obtiene sabiduría.

5. El editor de la glosa

En la última versión del poema, publicada en *Sybilline Leaves* (1817)⁵³, aparece una nueva voz, un elemento que al mismo tiempo es un recurso visual que le da una apariencia antigua al escrito: la glosa marginal. “Coleridge has deliberately made the poem quaint, and quaint in a particular way. But not content with imparting quaintness to its forms and matter, he has given it a quaint appearance to the eye by means of a device that we associate in our minds principally with early printed

⁵¹ “In Coleridge’s day few enlightened people believed in the more extreme manifestations of the power; but almost everyone supposed that snakes possessed “glittering eyes” with which they paralyzed the prey, and it was widely believed that hypnotist possessed similar ocular power. Mesmerism was enjoying a vogue in London. Coleridge probably attended demonstrations.” Véase Martin Gardner, *op. cit.*, p. 40.

⁵² Martin Gardner, *op. cit.*, p. 41.

⁵³ Paul H. Fry (ed.), *op. cit.*, p. 12.

books, namely, a marginal gloss."⁵⁴ La glosa se utilizó en los primeros libros impresos, lo que le da la apariencia de un manuscrito antiguo, o de uno de los libros que utilizaban los marineros de la época.⁵⁵

El autor de la glosa es un nuevo personaje caracterizado dentro del poema. Su voz no es la misma que la del poeta oral o *minstrel*. Huntington Brown, uno de los primeros investigadores académicos que estudió la glosa del poema, se pregunta: "if he [the minstrel] is an oral and not a scribbling ballad-maker, how can we suppose that he furnished and proofread a marginal gloss for a printed edition of his poem? [...] The answer is certainly that the minstrel is not meant to be the author of the gloss."⁵⁶ El autor de la glosa pertenece a una época de la historia literaria, distinta a la del baladista. Su función es dar información suplementaria, son detalles geográficos, escenográficos y la unión de los cabos morales:

[GLOSA]

And lo! The
Albatross
proveth a bird
of good omen,
and followeth
the ship as it
returned
northward
through fog
and floating
ice.

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

(vv. 71-74)

El vocabulario del autor de la glosa es culto. Utiliza palabras como: *element*, *invocation*, *invisible*, *inhabitant*, *accomplice*, *accorded*, *supernatural*, *retarded*, *expiated*,

⁵⁴ Huntington Brown, *op. cit.*, p. 319.

⁵⁵Cfr. Martin Gardner, *op. cit.*, p. 32.

⁵⁶ Huntington Brown, *op. cit.*, p. 320.

constraineth. Ubica al Océano Pacífico, cita autoridades teológicas del siglo XVII. Brown lo identificó con un coleccionista de antigüedades: “a scholar, modern rather than medieval but distinctly old-fashioned, therefore an early and bookish antiquarian, a figure hardly less quaint in his own way than the minstrel.”⁵⁷ El autor de la glosa hace el trabajo de un editor y su comentario estrictamente editorial ocurre en su primer encuentro con lo sobrenatural:

A Spirit had
followed them;
one of the invisible
inhabitants of this
planet, neither
departed souls nor
angels; concerning
whom the learned
Jew, Josephus, and
the Platonic
Constantinopolitan,
Michael Psellus,
may be consulted.
They are very
numerous, and there
is no climate or
element without
one or more.

And some in dreams assurèd were
Of the spirits that plagued us so;
Nine fathom deep he had followed us
From the land of mist and snow.

(vv. 131-134)

El editor imaginario, a pesar de su estilo antiguo, contiene una perspectiva poética original, revolucionaria. De acuerdo con Brown: “He betrays much about himself and his age: his passion to think the best of his author, his knowledge of the critical theories of his time, his loyalty to philosophical tradition (he believes in the old pneumatology), and his recognition perforce of a world about him no longer visibly frequented by supernatural beings.”⁵⁸ El autor de la glosa, que utiliza un lenguaje poético como: “The ancient mariner killeth the bird of good omen”, “the journeying moon and the Stars that still sojourn” y “the courts of the Sun”, es no

⁵⁷ *Ibidem*.

⁵⁸ Huntington Brown, *op. cit.*, p. 321.

sólo un expositor de los hechos con perspectiva distinta -de la del marinero, de la del juglar-, un creador de perspectiva temporal y una personalidad interesante, sino un personaje que transmite al lector su entusiasmo por un tipo de poesía que la naciente generación romántica no apreciaba.

Los críticos estaban impresionados por la "rareza y oscuridad" del poema, que calificaron como: "the strangest story", "a rhapsody of unintelligible wildness", "a Dutch attempt to German sublimity" y "fertile in unmeaning miracles."⁵⁹ Entre sus principales detractores, conservadores y severos, estuvieron sus amigos Robert Southey, William Wordsworth y Charles Lamb. Como respuesta a todo ello, Coleridge añade la glosa, un recuento claro de la historia y una interpretación moral del poema, que los críticos antes no encontraron y señalaron como faltas.

La voz de la glosa es un nuevo elemento que cambia la estructura del poema y nos hace conscientes de la lectura: "They [the glosses] foreground the poem's existence as a written text by making us conscious of the act of reading. Do we read them after reading each page of verse or before? What authority do they have? [...] Because we can no longer read down the page as usual, we can no longer be sure of the order of the text or of the meanings we find in it."⁶⁰ La glosa es parte de los recursos que crean la polifonía de *The Ancient Mariner*, en la que varias voces y varios puntos de vista aparecen y son igualmente válidos. Cabe aquí mencionar que la mayoría de las traducciones del poema al español, no incluyen la glosa.

Las voces de *The Rime of the Ancient Mariner* son una sinfonía. Cada una está caracterizada de un modo particular, algunas veces cercano y otras, distante. Su

⁵⁹ Molly Lefebure, *The Illustrated Lake Poets*, p. 130.

⁶⁰ Tim Fulford en Lucy Newlyn (ed.), *The Cambridge Companion to Coleridge*, p. 54.

cohesión descansa en el uso poético de la palabra, hecha de conexiones invisibles iluminadas por la imaginación. Las imágenes de la naturaleza y de los espíritus se entrelazan en las voces de los personajes y dan forma a los discursos principales del poema, el tema del siguiente capítulo.

LOS DISCURSOS PRINCIPALES DEL POEMA

My friend! And thou, sister! We have learnt
A different lore: we may not thus profane
Nature sweet voices, always full of love
And joyance!...

The Nightingale, vv. 40-43

La naturaleza y lo sobrenatural

Dos de los grandes intereses poéticos de Samuel Taylor Coleridge son la naturaleza y lo sobrenatural, presentes en su obra, formada por el grupo demoníaco, el más famoso y al que pertenece *The Rime of the Ancient Mariner*, junto con *Christabel* y *Kubla Khan*; y el grupo conversacional, del que *The Eolian Harp*, *Frost at Midnight* y *The Nightingale* son los más importantes.⁶¹

Estos intereses son la base de los discursos principales de *The Ancient Mariner* contenidos en las voces del poema. La finalidad de estos discursos es proponer la reconciliación entre el hombre y la naturaleza, pues el hombre de hace dos siglos como el de ahora, que vive dentro de un sistema mecanicista, se siente separado y enemistado con ella, una pieza fragmentada, en lugar de una parte

⁶¹ Véase el prólogo de Harold Bloom en José María Martín Triana (trad.), *La balada del viejo marinero y otros poemas*, p. 11.

interdependiente en la unidad del universo. Coleridge escribe en una carta a Wordsworth acerca de la poesía:

Yo apuntaba a un Plan manifiesto de Redención de su Esclavitud, una Reconciliación frente a esa Enemistad con la Naturaleza... en una palabra, la necesidad de una revolución general en los modos de desarrollar y disciplinar al espíritu humano mediante la sustitución por la Vida y la Inteligencia... de la filosofía del mecanicismo que en todo lo que es más digno del Intelecto humano arroja la Muerte.⁶²

Éste es “el interés primordial de Coleridge en cuanto bardo y metafísico: redimir al hombre fomentando una reconciliación con la naturaleza que, debido a que el hombre se ha arrancado de su primitiva unidad con ella, se ha vuelto ajena y enemiga para él.”⁶³ El camino de restauración del hombre con el universo es una búsqueda, un viaje de regreso al origen o semilla, que el poeta representa en *The Ancient Mariner* con el viaje del marinero errante.

La elaboración de la poética de Coleridge proviene de la estrecha relación que tuvieron la filosofía y la literatura en los siglos XVIII y XIX. El respeto que el poeta siente por el mundo natural y que le valió el nombre de “poeta lakista”⁶⁴, se reafirma en la época en la que escribe *The Ancient Mariner*, cuando el interés del poeta por Kant lo inspira a preparar el viaje a Alemania, en donde estudia filosofía (1798-99).⁶⁵ Los alemanes comenzaban a estudiar la cultura de Asia, de la que heredaron ciertas formas artísticas que incluían la estética de la naturaleza. Schlegel escribió en su *Diálogo sobre la poesía*: “Es bello lo que nos recuerda a la naturaleza y despierta así el sentimiento de la infinita plenitud de la vida. La naturaleza es orgánica y la belleza suprema es, por tanto, eternamente vegetal, y lo

⁶² *Collected Letters of S. T. Coleridge* en M. H. Abrams, *op. cit.*, p. 146.

⁶³ M. H. Abrams, *op. cit.*, p. 146.

⁶⁴ Véase Molly Lefebure, *The Illustrated Lake Poets*, p. 130, y Ramón Sangenís (trad.), *Poesía lakista*, p. 11.

⁶⁵ Ana María Martínez, *Acta poética no. 23*, p. 78.

mismo vale para la moral y el amor”, y “todas las doctrinas del Oriente eterno pertenecen a todos los artistas”. Coleridge también estudia a Fichte, Schelling, Schopenhauer⁶⁶ y más tarde, se convierte en partidario del Unitarianismo, y junto con Southey diseña un modelo de sociedad ideal, la Pantisocracia⁶⁷. “Coleridge asimiló ávidamente los escritos de los filósofos [...] e incorporó los procedimientos filosóficos a sus principales obras de imaginación.”⁶⁸ Los ideales de la Revolución Francesa –“Man as part of Nature and Nature as One with God- también inspiran al poeta en su juventud⁶⁹. Además, Coleridge lee ampliamente sobre metafísica, Platón, el neoplatonismo -incluyendo al de Cambridge-, Giordano Bruno, Jacob Boehme, Hartley y Bishop Berkeley⁷⁰. Y con estas bases el poeta desarrolla su propósito poético,⁷¹ en el que el hombre y la naturaleza, lo sobrenatural y la imaginación juegan un papel preponderante.

Por lo tanto, el retorno de Coleridge en *The Ancient Mariner* consiste no sólo en el uso de la forma, el contenido y el lenguaje de la Edad Media, sino también en la influencia que recibe del conocimiento del pasado, la verdadera originalidad del poeta: “Las varias décadas que empiezan con la de 1790 constituyeron una genuina época en la historia intelectual y cultural, pero no por una innovación absoluta sino por un regreso a un modo de sabiduría hereditaria que fue redefinida, ampliada y aplicada al mundo emergente de continua revolución y desorden social en que vivimos.”⁷² Coleridge no sólo retoma, sino también renueva ciertas visiones antiguas del mundo, conciliando lo viejo con lo nuevo, con un método: “to find no

⁶⁶ H. W. Piper, *Nature and the Supernatural in the Ancient Mariner*, p. 3.

⁶⁷ “Del encuentro de Coleridge con Southey en 1794 surgió el proyecto de construir una sociedad ideal, una utopía en las Américas. [...] La colonia estaría formada inicialmente por doce hombres y doce mujeres, y se organizaría sobre la base de una propiedad común, la esmerada educación de los niños, y la más absoluta tolerancia en temas de religión y política”. De José Luis Chamosa (trad.), *Baladas líricas*, p. 24.

⁶⁸ M. H. Abrams, *op. cit.*, p. 185.

⁶⁹ Véase Molly Lefebure, *op. cit.*, p. 43.

⁷⁰ Véase M. H. Abrams, *op. cit.*, p. 185, y H. W. Piper, *Nature and the Supernatural in the Ancient Mariner*, p. 3.

⁷¹ Véase p. 2 de este texto.

⁷² M. H. Abrams, *op. cit.*, p. 147.

contradiction in the union of old and novel, to contemplate the Ancient of Days with Feelings new as if they sprang forth at his own Fiat –this marks the mind that feels the Riddle of the World, and may help to unravel it.”⁷³ Y de este modo, el autor propone un camino de reintegración del hombre con el universo, que los románticos consideraban como una unidad orgánica, viviente e interconectada, cognoscible a través de la imaginación.⁷⁴

En el universo de *The Ancient Mariner* los mundos orgánico y sutil están interrelacionados, pero el problema de lo sobrenatural fue que, como tema literario, estaba pasado de moda y que en aquel primer momento del romanticismo al que pertenece Coleridge, el gusto por él era incipiente: “Cuando lo sobrenatural formaba parte de la experiencia diaria, esto no presentaba dificultad mayor. No hay duda de que el público de Homero aceptaba el espectro de la madre de Ulises porque creía en los espectros y estimaba exacta la descripción Homérica. Pero Coleridge no podía contar con la misma actitud de parte de sus lectores.”⁷⁵ Para abordar lo sobrenatural, el poeta lo conjuga con el mundo real, con sus emociones, y para ello, la naturaleza y los actos sobrenaturales son idóneos. El resultado es un mundo imaginario que funciona según su lógica interna, creado a través de imágenes vívidas que despiertan sensaciones similares a las que se experimentan ante hechos reales.

1. Los elementos. El color. Los astros

En la historia, los hombres, los animales y los espíritus son parte de la naturaleza, que también está viva e interactúa con ellos. Para Piper,

⁷³ Samuel Taylor Coleridge en Seamus Perry (ed.), *Coleridge's notebooks*, p. 45.

⁷⁴ Véase H. W. Piper, *op. cit.*, p. 2.

⁷⁵ C. M. Bowra, *La imaginación romántica*, p. 68.

The Ancient Mariner echoes the real world, like one of those dreams in which ordinary things take new and mysterious significances. Heat and cold, wind, seas, rain and lightning, work in strange and yet coherent ways towards purposes which are not physical but moral. It is a world in which the whole concert of nature plays its part in the mariner's spiritual history.⁷⁶

Los personajes pertenecen a diferentes reinos y aún así son seres interdependientes que los elementos naturales acompañan con sus ritmos especiales. Como dentro de un sueño, las impresiones visuales abundan y están llenas de colores brillantes:

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

(vv. 277-281)

De ellas surge una suerte de atmósfera onírica, dentro de la cual aparecen las causas y consecuencias particulares de la historia. Después de cometer el crimen contra el albatros, el marinero observa al mar, semejante a los aceites de una bruja:

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

(vv. 127-130)

Por otra parte, Lowes señala que Coleridge había leído libros de viaje y que probablemente toma referencia de estos colores del mar, similares a los de los aceites de las tres hermanas brujas en *Macbeth*, de las descripciones del Capitán Cook. También, que la luminiscencia de la que habla es una característica natural

⁷⁶ H. W. Piper, *Nature and the Supernatural in The Ancient Mariner*, p. 2

del plankton.⁷⁷ Pero es cuando el marinero se siente ineludiblemente perseguido por el sentimiento de la culpa, la angustia y las miradas reclamantes de sus camaradas, que el color del mar se torna en rojo penetrante:

The charmed water burnt alway
A still and awful red.

(vv. 270-271)

Con la angustia de la tripulación se conjuga la visión de vastedad del océano y a la vez, la falta de agua potable que produce el sufrimiento de sentir sed:

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

(vv. 119-122)

Las acciones de los elementos son como de seres vivientes: el viento "did roar more loud" (v. 319). Un cierto tipo de seres angelicales viven en ellos y tienen que ver con su movimiento. A pesar de que no hay viento, el barco, en el que sólo viaja vivo el marinero, se mueve a velocidades increíbles, que el cuerpo humano no podría soportar: "for the power of angelic power causeth the vessel to drive northward faster than human life could endure" (Glosa, parte VI). El barco se mueve por las fuerzas especiales de los espíritus que acompañan y ayudan al espíritu polar. El océano y los astros son personificados en las voces del marinero y los espíritus. El sol y la luna juegan un papel en la historia, en el que muestran ciertas posturas sutiles relacionadas con lo humano. Cuando el marinero es acosado por la mirada de la tripulación muerta, la luna continúa su curso sereno, imperturbable:

⁷⁷ Cfr. Lowes en Martin Gardner (ed.), *op. cit.*, p. 57.

The moving Moon went up the sky
And no where did abide;
Softly she was going up
And a star or two beside.

(vv. 263-266)

En algunas estrofas, el curso de la naturaleza, las estrellas y la luna, se conjuga íntimamente con las emociones o curso interior del marinero. En este caso, cuando experimenta temor:

We listened and looked sideways up!
Fear at my heart, as at a cup,
My life-blood seemed to sip!
The stars were dim, and thick the night,
The steersman's face by his lamp gleamed white;
From the sails the dew did drip—

Till clomb above the eastern bar
The horned Moon, with one bright star
Within the nether tip.

(vv. 203-211)

En estas estrofas ocurren al mismo tiempo dos eventos poco probables: la aparición de una estrella en los límites de la luna creciente, y la salida de la luna nueva al atardecer⁷⁸. Con estos dos eventos, Coleridge acrecienta lo fantástico y misterioso de la atmósfera. La salida de la luna más adelante, acompaña al apaciguamiento de la dureza del castigo que los espíritus polares ejecutan contra el marinero. Los sentimientos de aislamiento y dolor que surgen acompañados de un sol ardiente (*bloody sun*) y calor sofocante, contrastan con la redención del antiguo marinero a la luz tenue de la luna nocturna. En esta parte, la voz de la glosa explica líricamente este proceso:

⁷⁸ Cfr. Martin Gardner, *op. cit.*, p. 58.

In his loneliness and fixedness he
yearneth towards the journeying
Moon, and the stars that still
move onward; and every where
the blue sky belongs to them, and
is their appointed rest, and their native country
and their own natural homes,
which they enter unannounced as
lords that are certainly expected
and there is a silent joy at their arrival.

(Parte IV)

En estas imágenes, como en una pintura -"As idle as a painted ship,/ Upon a painted ocean" (vv. 117-118)-, el color es un elemento importante, que logra sus efectos a través de la armonía y el contraste que dibujan los contornos de las escenas y los personajes. La novia está celebrando su boda es "red as rose", y 'la vida en la muerte', un ser femenino también, juega a los dados con su compañero. Aparece en un barco espectral, blanca, pálida, con cabello de oro y asociada con un fluido vital, la sangre:

Her locks were yellow as gold:
Her skin was as white as leprosy
The Night-mare LIFE-IN-DEATH was she,
Who thicks man's blood with cold.

(vv. 191-194)

2. La interdependencia y la retribución de las acciones

A través de algunas descripciones tomadas de la autoridad científica, y otras surgidas o sugeridas por el imaginario del poeta, la naturaleza y lo sobrenatural reflejan claramente su interdependencia y arrojan la propuesta de reconciliación. El albatros era un ave que el espíritu polar amaba y vengaba atormentando al

marinero, cuya pena será larga, emergida de la semilla sembrada por sus propias acciones:

"The spirit who bideth by himself
In the land who of mist and snow,
He loved the bird that loved the man
Who shot him with his bow.

(vv. 402-405)

El crimen es contra la naturaleza y la venganza es tomada por las fuerzas espirituales. Los animales, los espíritus y los hombres tienen que ver y su relación es fundamental para lograr la fuerza dramática del poema. Cuando el marinero atraviesa por el sufrimiento, lo rodean seres viscosos, sin forma definida, como fuegos de muerte:

About about in reel and rout
The death-fires danced at night.

(vv. 129-130)

El marinero siente culpabilidad y se incluye en esas formas:

And a thousand thousand slimy things
Lived on; an so did I.

(vv. 238-239)

Todo se mueve de modo inusual, misterioso, pero no sin ciertas relaciones unificadoras que pueden calificarse de causales. Al contemplar la belleza del entorno, de los hombres muertos e inesperadamente de las serpientes marinas, el marinero comienza a liberarse de la culpa:

About about in reel and rout
The death-fires danced at night.

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

O happy living things! no tongue
Their beauty might declare:
A spring of love gushed from my Heart,
And I blessed them unaware.

(vv. 272-285)

La bendición del marinero de las serpientes marinas, ha sido interpretada como un acto de amor de naturaleza semejante al que promueve los sentimientos morales: "In *The Ancient Mariner*, the blessing of the water snakes as a specific and concrete act of love and imaginativeness may also be an example of the commitment to the immediacy of the origin of moral feelings."⁷⁹ La actitud ante las serpientes de mar es inesperada y nuevamente, representa la unión de los contrarios, o sea, la conjugación de valores opuestos como el terror y la belleza, el sufrimiento y la paz, lo condicionado y lo espontáneo, y con todo ello, disuelve la dualidad y la exclusión, y sustenta la reivindicación del hombre con la naturaleza, que destruye por no sentirse parte de ella.

El marinero "bendice a las serpientes marinas en su corazón buscando su perdón, el perdón de todas las criaturas a las que había ofendido cruelmente al matar al Albatros. La narración que el marinero cuenta al huésped, al igual que la bendición de las serpientes marinas, logra finalmente, una vez oída o leída, reunirnos con la naturaleza agraviada."⁸⁰ En un mundo en el que los seres sufren al sentirse separados del universo, Coleridge propone en el poema un plan de reconciliación entre los seres de los diferentes reinos y lo muestra, a través de la experiencia del marinero que busca su liberación en sus viajes y a través del poder

⁷⁹ Wheeler en William Wordsworth *et al*, *Baladas...*, p. 42.

⁸⁰ Ana María Martínez, *op. cit.*, p. 79.

de la palabra, cuando siente la emergencia de narrar su relato. Lo que nos enseña el poema es el amor por la naturaleza, que para el autor es también una obra de arte: "Nature itself is to a religious Observer the Art of God -and for the same cause Art itself might be defined, as of a middle nature between a Thought and a Thing, or, as before, the union and reconciliation of that which is Nature with that which is exclusively human."⁸¹ Después de todo, el marinero comprende que todas las criaturas emanan de la misma fuente, de la que se separan, como en el mito platónico de la Caída que Coleridge conocía: "después entendí que la Raza Humana en lo concreto había afirmado una Caída en algún sentido, como un hecho, cuya posibilidad no puede entenderse a partir de la naturaleza de la Voluntad, sino que su realidad esta atestiguada para la Experiencia y la Conciencia."⁸² El retorno al estado de armonía es el camino de restauración del hombre consigo mismo, con su comunidad y con lo que percibe como el mundo exterior. Pero el viaje no es lineal, es cíclico, en espiral y entonces la búsqueda no sólo es misteriosa, sino infinita y aún, de metas inefables:

Gran parte de la literatura romántica inglesa es una literatura del movimiento, en la que el protagonista es un vagabundo compulsivo [...]. Algunos de esos vagabundos son pecadores acuciados por la culpa, sobre el modelo de Caín y el Judío Errante [...]. Es especialmente común la forma narrativa de peregrinación y la búsqueda; el viaje en busca de un algo desconocido o inexpresable que lleva poco a poco al errante de vuelta a su punto de origen.⁸³

El marinero regresa a su tierra, su punto de partida, pero ya no es el mismo, se ha transformado y ahora tendrá que contar su historia una y otra vez. Su voz es fundamental para los discursos de *The Ancient Mariner*, que muestran diferentes realidades como partes de una misma constelación. Su cohesión es revelada a través de la imaginación, y de ella proviene la sabiduría que libera, asociada con la

⁸¹ Samuel Taylor Coleridge en Seamus Perry (ed.), *op. cit.*, p. 130.

⁸² *Collected Letters of S. T. Coleridge* en M. H. Abrams, *op. cit.*, p. 146.

⁸³ Bernard Blackstone en M. H. Abrams, *op. cit.*, p. 185.

luna: "La Luna, que oculta o vela los horrores del mundo y los hace soportables, es también la fuerza que transmite el tesoro de la sabiduría sin ser ella misma ese tesoro. La imaginación es la facultad sin contenido, fuerza que conforma antes que lo conformado."⁸⁴ Los elementos de lo imaginario muestran su unidad, incluso cuando parecen contrarios. De hecho, en el poema se concilian los valores opuestos al positivismo de la época: la noche, la luna, el sueño, la imaginación, y aparecen vinculados: "la imaginación, simbolizada por la luna, junto con la razón, simbolizada por el sol, postulan la inteligencia humana como entidad absoluta, como presencia, no solo como operación o funcionamiento."⁸⁵ Para Coleridge, el arte, y por ende la poesía y su lenguaje, modificado por la imaginación, es una detonador para la transformación de los modos de ver la realidad y un medio para promover el apaciguamiento interior a través de la reconciliación del hombre con la naturaleza. La imaginación, es la fuerza unificadora que hace posible la contemplación de una realidad no dual, donde convive lo natural, lo humano y lo sobrenatural, y en donde la responsabilidad moral revela el potencial creativo de los seres y su ingerencia en la realidad misma.

Sin embargo, la ley de causalidad que provoca la retribución de las acciones dentro de la historia, no fue lo suficientemente comprensible para muchos lectores de su época, que argumentaron la falta de conexión entre los hechos. Wordsworth señalaba que: "the defect [of the poem is] that the events having no necessary connection do not produce each other."⁸⁶ Coleridge, que intentó prologar *The Ancient Mariner* con un ensayo acerca de lo sobrenatural, tomó su primera idea del sueño de Mr. John Cruishank, que de acuerdo con Wordsworth, se trataba de una persona con la obsesión de cierto crimen y el esqueleto de un barco con hombres adentro.⁸⁷ Wordsworth conocía el origen del poema y fue injusto al criticar la falta

⁸⁴ Ana María Martínez, *op. cit.*, p. 79.

⁸⁵ *Ibidem.*

⁸⁶ William Wordsworth *et al*, *Lyrical...*, p. 34.

⁸⁷ *Cfr.* C. M. Bowra, *op. cit.*, p. 68.

una lógica similar a la que materialmente impera en el mundo exterior o real, que también es relativa. Por otra parte, Mrs. Anna Laetitia Barbauld, objetó que *The Rime* "had no moral"⁸⁸. La respuesta de Coleridge sobre esto se registró en el célebre *Bluestocking*, en 1830:

I told her that in my own judgement the poem had too much; and that the only chief fault, if I might say so, was the obstrusion of the moral sentiment so openly on the readers as a principle or cause of action in a work of pure imagination. It ought to have had no more moral than the Arabian Nights' tale of the merchant's sitting down to eat dated by the side of a well and throwing the shells aside, an lo! A genie starts up and says he must kill the aforesaid merchant because one of the date shells had, it seems, put out the eye of the genie's son.⁸⁹

La relación de causa y efecto de los eventos son profundas. De este mundo imaginario no podemos exigir el funcionamiento del mundo ordinario:

Coleridge siente acerca de las creaciones de su imaginación lo mismo que siente de los sueños. Da por supuesto que mientras los miramos, no dudamos de su realidad. *The Ancient Mariner* vive en su propio mundo como los acontecimientos de los sueños, y cuando lo leemos no nos preguntamos si su tema es real o irreal. Esto se debe a la virtud del arte.⁹⁰

La conjugación de los discursos de lo sobrenatural y la naturaleza se hace posible, a través de la semejanza con las marcas del sueño: "el poema se mueve en jornadas abruptas, las impresiones visuales son brillantes, y cuando el relato termina, su emoción sigue prendida en la memoria con tenacidad."⁹¹ Coleridge cumplió con su propósito de creación de seres sobrenaturales o románticos y el poeta creyó de tal forma en su tema, que lo relacionó con la vida y con la naturaleza que amaba, como si fuera parte de la experiencia común. Sin embargo, cuando el barco llega a

⁸⁸ Mrs. Barbauld en Frank Kermode (ed.), *op. cit.*, p. 238.

⁸⁹ Coleridge en Frank Kermode (ed.), *ibid.*

⁹⁰ M. C. Bowra, *op. cit.*, p. 71.

⁹¹ *Ibidem.*

la orilla y otros seres humanos se le aproximan, se hunde, pues ha pasado por experiencias tan extrañas como para encontrar acomodo en un mundo de las cosas corrientes, lo que nos recuerda esa “suspensión intencional de la incredulidad” con que es posible “iluminar las sombras de la imaginación” y así, comenzar a crear un nuevo orden del universo.

3. Polifonía y diálogo

Aunque esencialmente es un lenguaje, el poema también dialoga con otras formas de arte. Las escenas de *The Ancient Mariner* han sido representadas de diversos modos. Entre las más conocidas están los grabados de Gustave Doré. Alexander Calder también ilustró el poema. Además: “the ballad has, of course, been admirably illustrated by scores of other artists, in wildly different styles.”⁹² La relación de *The Ancient Mariner* con manifestaciones artísticas principalmente plásticas, proviene del papel central de las imágenes dentro del poema. En él es clara la fuerte impresión que dejan estas imágenes, un efecto reflejado en el marinero:

I closed my lids, and kept them close,
And the balls like pulses beat;
For the sky and the sea, and the sea and the sky
Lay like a load in my weary eye,
And the dead were at my feet.

(vv. 248-252)

La importancia de la imagen como fuente de un orden renovado de los mundos existentes, y de lo imaginario como la fuerza capaz de poner dicha fuerza en

⁹² Martin Gardner, *op. cit.*, p. 3.

movimiento, se explica con el epígrafe de la segunda edición. Su autor, Thomas Burnet, era un hombre eclesiástico del siglo XVII mejor conocido por su cosmogonía mitologizante:

I easily believe that there are more invisible than visible beings in the universe. [...] The human mind has always circled around the knowledge of these things, but has never attained it. But I do not deny that it is good sometimes to contemplate in thought as in a picture, the image of a greater and better world: otherwise the mind, habituated to the petty matters of daily life, may contract itself too much, and subside entirely into trivial thoughts.⁹³

A pesar de que en un primer momento *The Rime of the Ancient Mariner* consiguió desconcertar a los lectores, también “logró subvertir el orden poético establecido hasta el punto de que en las fechas de la muerte de Lord Byron (1824), el público lector había vuelto la espalda por completo a la poesía inglesa del siglo XVIII hasta el punto de considerarla insoportable.”⁹⁴ La propuesta intelectual de Coleridge se volvió trascendental, y en conjunto con los demás poemas, logra que *Lyrical Ballads* sea uno de los libros más revolucionarios de la historia de la poesía inglesa. El romanticismo inglés, del que Coleridge es uno de los máximos exponentes, es un eslabón en la cadena de la modernidad, que ‘a diferencia del cambio violento en Francia y Alemania, lo hace con cierta frescura, libertad, flexibilidad y gracia.’⁹⁵ La influencia del poeta es extensa:

The influence of Coleridge [...] extends far beyond those who share the peculiarities of his religious or philosophical creed. He has been the

⁹³ Bishop Burnet en Frank Kermode (ed.), *op. cit.*, p. 238. El original cita: *Facile credo, pluras esse Naturas invisibiles quam visibiles in rerum universitate. Sed horum omnium familiam quis nobis enarrabit? Et gradus et cognationes et discrimina et singulorum munera? Quid agunt? quae loca habitant? Harum, rerum notitiam semper ambivovit ingenium humanum, nunquam attigit. Juvat, interea, non diffiteor, quandoque in animo, tanquam in tabula, majoris et melioris mundi imaginem contemplari: ne mens assuefacta hodiernae vitae minutiis se contrahat nimis, et tota subsidat in pusillas cogitationes. Sed veritati interea invigilandum est, modusque servandus, et certa ab incertis, diem a nocte, distinguamos.*

⁹⁴ José Luis Chamosa, (trad.), en William Wordsworth et al, *Baladas...*, p. 52.

⁹⁵ Véase Lilian Furst, *Comparative Literature: Matter and Method*, p. 280.

great awakener in this country of the spirit of philosophy, within the bounds of traditional opinions. He has been the great questioner of things established, for a questioner needs not necessarily be an enemy.⁹⁶

Como parte de un diálogo, *The Rime of the Ancient Mariner* ha tenido contacto con diversas corrientes del conocimiento, y aún se conserva como un documento abierto para debates con otras disciplinas, como la poética, la estética y el arte en general, la historia, la filosofía, la metafísica, la fenomenología e incluso la psicología, la política y la ciencia.⁹⁷ Debido a que el poema es un texto, un discurso, una postura y una parte de un diálogo, las posibilidades de interpretarlo son infinitas:

There is neither a first nor a last word and there are no limits in the dialogic context. It extends into the boundless past and the boundless future. Even past meanings, those born in the dialogue of past centuries, can never be stable, finished, ended one and for all. They will always change and be renewed in the process of subsequent development of the dialogue.⁹⁸

Lo trascendental de todo ello tiene que tiene que ver directamente el lector, es que al ejecutar el poema, nos volvemos testigos involucrados con esta visión del mundo: "Lacking a neutral perspective, we cannot decide, with the result that if we keep reading we come to experience the world as the mariners see and tell it. We plunge deeper and deeper into his mental journey. [...] Hallucinations, superstitions his visions may be, but they seem as real to us as they do to the mariner."⁹⁹ El poema es un discurso polifónico, de múltiples voces, que incita al uso de la imaginación y la mente no conceptual, y postula la transformación del

⁹⁶ John Stuart Mill en <http://www.kirjasto.sci.fi/coledridg.htm>.

⁹⁷ Para consultar aproximaciones al poema véase <http://people.pwf.cam.ac.uk/jew36/Col/Afterlives.htm>.

⁹⁸ Mijail Bajtín en Pam Morris (ed.), *The Bajtin Reader*, p. 92.

⁹⁹ Tim Fulford en Lucy Newlyn (ed.) *op. cit.*, p. 52.

hombre a través de un viaje de imaginación y de conocimiento, en sí de conciencia y co-creación infinita.

CONCLUSIONES

Las cualidades poéticas y logros estéticos de *The Rime of the Ancient Mariner* son las causas por las que el poema es reconocido. Hemos visto los elementos formales del drama, el lenguaje y la moral contenida en sus discursos, pero su encanto no proviene del análisis de estos componentes, sino de la imaginación creativa del autor que los fundió en un organismo unificado capaz de expresar un significado fundamental, probablemente inconsciente al momento de su composición. Esto es uno de los poderes del lenguaje tratado poéticamente: es capaz de expresar lo indecible, de evocar sensaciones o emociones y pensamientos infinitos, y de ser una puerta hacia las cualidades sublimes que pueden acompañar y ser parte de una vida humana que así, se vuelve preciada.

En la época en la que el poema fue escrito, el mecanicismo reduccionista del progreso descartaba la validez de cualquier fenómeno que no fuera empírico – percibido únicamente a través de los sentidos físicos- sin darse cuenta de que los mismos parámetros de la ciencia tienen mucho de lo subjetivo e imaginario. Pero el hombre cuenta también con un sentido mental, un elemento que es fundamental para la percepción y la conciencia en sí. La visión poética de Coleridge sustenta el valor de ello y el peso de la actividad imaginaria en la creación de la realidad, que posibilita la disolución de la dualidad cognitiva que fragmenta. El poema provoca que el ejercicio de la imaginación, un modo de conocimiento no conceptual, se ponga en marcha: de ahí que el hombre sea capaz de visualizar y quizás auténticamente vislumbrar otra realidad, una no fragmentaria, y también, de comprender la responsabilidad que tiene no sólo sobre su propio destino sino también sobre el mundo que habita y la totalidad del universo.

El legado de *The Ancient Mariner* puede ser equiparado a la transmisión de la experiencia del marinero al invitado, a quien le muestra el sufrimiento pero de

un modo que se torna en sabiduría. El entendimiento de los efectos de cierto tipo de acciones como el crimen, provoca que quien lo lleva a cabo eventualmente desee dejar de sufrir, y emprender una búsqueda de liberación que le proporcione paz. Entonces, la búsqueda se convierte en un regreso del hombre a su estado natural de armonía que debe lograr consigo mismo y con el mundo fenoménico, a través de la observación de las causas y sus consecuencias y de la simplificación de su vida, que al mismo tiempo, es un deseo genuino de trascender que puede significar el más grande camino de experiencia por emprender para una vida.

Literariamente, el poeta hace su propuesta a través de la validación de múltiples voces y formas antiguas, como antiguo es el marinero, y de las imágenes que se despliegan cuando las actualizamos, o sea, cuando las proyectamos en nuestra pantalla mental cada vez que leemos o interpretamos el poema artísticamente, al saber quizás intuitivamente, que se trata de algo valioso. Pero cualquiera que sea nuestra explicación de la verdad del poema, ya sea que nos manifestemos de acuerdo con su lógica o no, es innegable que *The Ancient Mariner* es una propuesta artística, humana y espiritual que a pesar de haber emergido de un medio materialista, se vuelve un soporte dentro de una época de angustia, y además, nos deja ver cuán sentida y abierta era la interpretación del poeta de la realidad.

El poema pertenece al presente en cuanto refleja el desafío existencial que el hombre, desde el tiempo sin principio, enfrenta ante su condición de finitud y el desconocimiento de sí mismo y del universo. Coleridge adopta una forma poética antigua que asegura la pervivencia de su obra al menos por un tiempo más en el futuro, así como el diálogo abierto que como obra de arte mantendrá con el público. En nuestra peregrinación por esta vida, la poesía, una manifestación clara del espíritu humano, es uno de los medios para ampliar nuestros horizontes y, como *The Rime of the Ancient Mariner*, acompañarnos e inspirarnos.

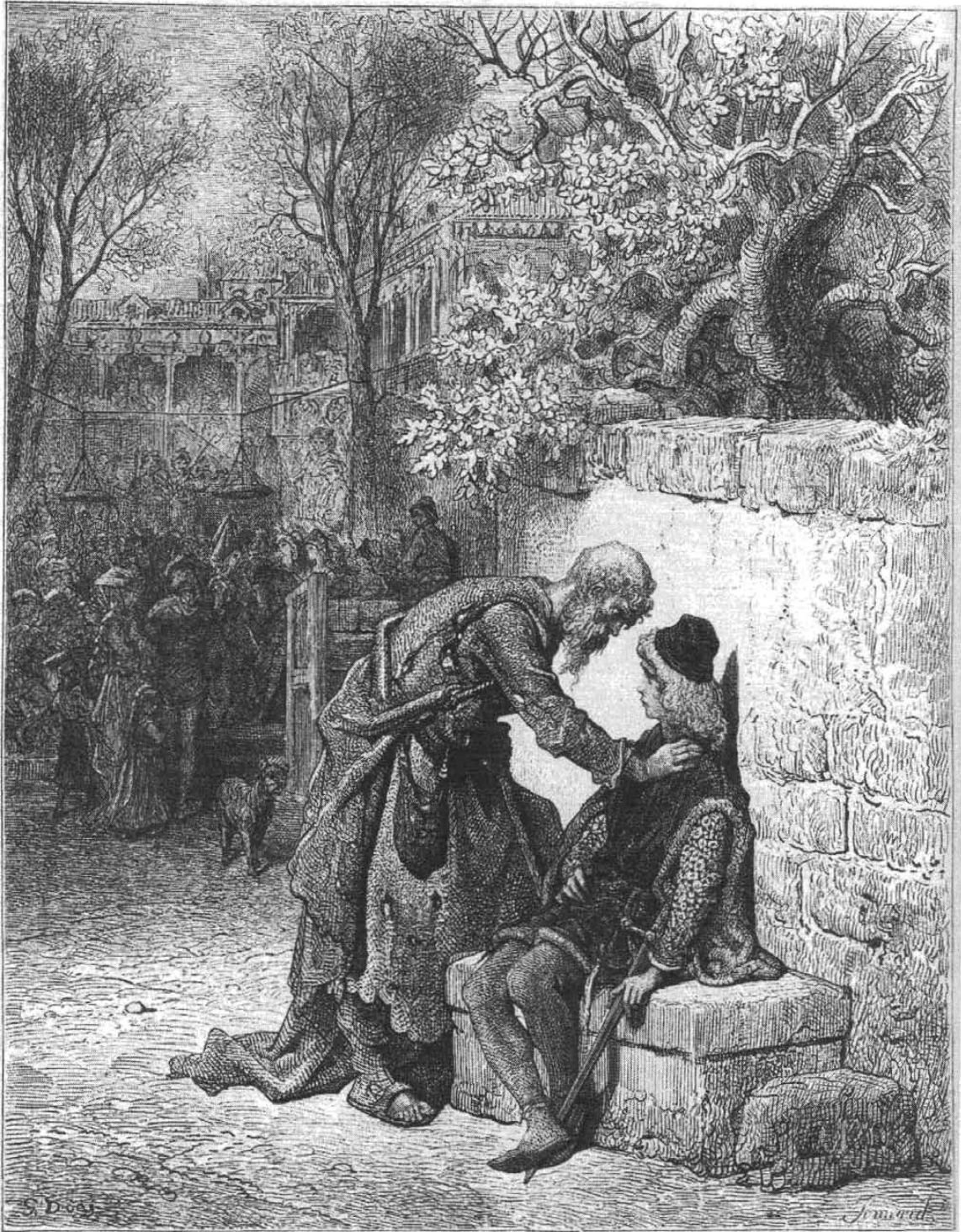
BIBLIOGRAFÍA

- ABRAMS, Meyer Howard, *Supernaturalismo natural. Tradición y revolución en la literatura romántica*. Trad. Tomás Segovia, Madrid, Visor, 1992.
- BAKHTIN, Mikhail, *The Bakhtin Reader*. Ed. Pam Morris, Londres, Arnold, 1994.
- BOWRA, Cecil Maurice, *La imaginación romántica*. Madrid, Taurus, 1976.
- BROWN, Huntington, "The Gloss to The Rime of the Ancient Mariner" en *Modern Language Quarterly* 6. University of Minnesota, 1945.
- COLERIDGE, Samuel Taylor, *Biographia Literaria*. Ed. George Sampson, Cambridge University Press, 1920.
- COLERIDGE, Samuel Taylor, *Coleridge's notebooks*. Ed. Seamus Perry, Oxford University Press, 2002.
- COLERIDGE, Samuel Taylor, *La balada del viejo marinero y otros poemas*. Trad. José María Martín Triana, Prol. Harold Bloom, Madrid, Visor Libros, 1999.
- COLERIDGE, Samuel Taylor, *The Rime of the Ancient Mariner*. Ed. Paul Fry, Boston, Bedford, 1999.
- DUTT, Sukumar, *The Supernatural in English Romantic Poetry*. University of Calcuta, 1938.
- FURST, Lilian R., *Comparative Literature: Matter and Method*. University of Illinois Press, 1969.
- GARDNER, Martin, *The Annotated Ancient Mariner*. Nueva York, Prometheus Books, 2003.
- KERMODE, Frank (ed.), *The Oxford Anthology of English Literature Vol. II*. Oxford University Press, 1973.

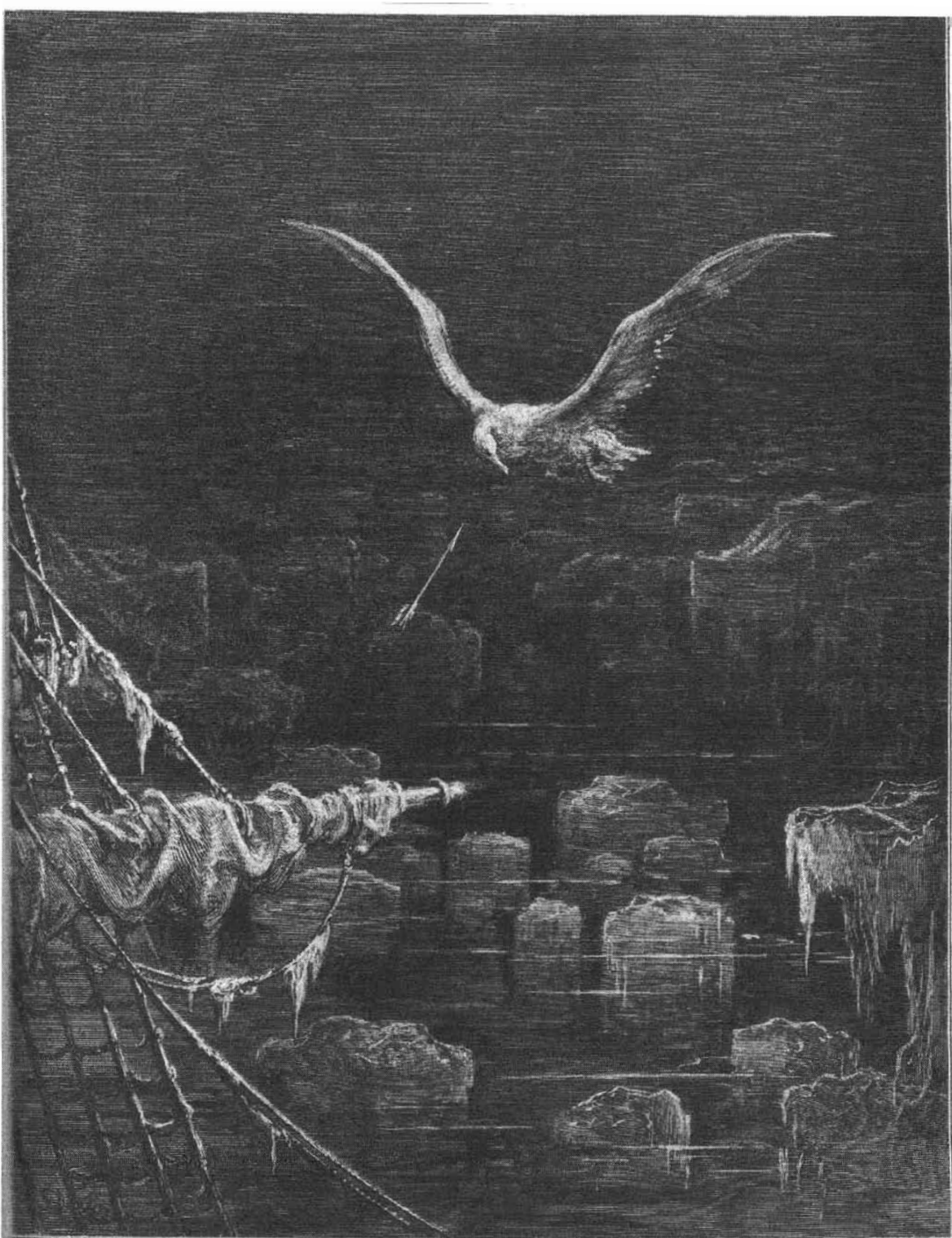
- LEFEBURE, Molly, *The Illustrated Lake Poets*. Londres, Winward, 1987.
- MARTÍNEZ DE LA ESCALERA, Ana María, "Coleridge y un improbable Kant" en *Acta poética núm. 23, Filosofía y Literatura*. México, UNAM, 2002.
- NEWLYN, Lucy (ed.), *The Cambridge Companion to Coleridge*. Cambridge University Press, 2000.
- PERCY, Thomas, *Reliques of Ancient English Poetry, Vol. 1*. London, Unwind Ltd., 1927.
- PIPER, H. W., *Nature and the Supernatural in the Ancient Mariner*. Nueva Inglaterra, Norwood, 1978.
- PRICKETT, Stephen, *The Context of English Literature. The Romantics*. Londres, Mathuen & Co. Ltd, 1981.
- REED, Arden (ed.), *Romanticism and Language*. Londres, Mathuen & Co. Ltd, 1984.
- SANGENÍS, Ramón (ed.), *Poesía lakista*. Barcelona, Fama, 1955.
- WORDSWORTH, William y Samuel Taylor COLERIDGE, *Baladas líricas*, Trad. José Luis Chamosa *et al*, Madrid, Cátedra, 2001. (Letras universales).
- WORDSWORTH, William y Samuel Taylor COLERIDGE, *Lyrical Ballads*. Ed. Alun R. Jones, Londres, Macmillan, 1977.

Apéndice

Ilustraciones de Gustave Doré



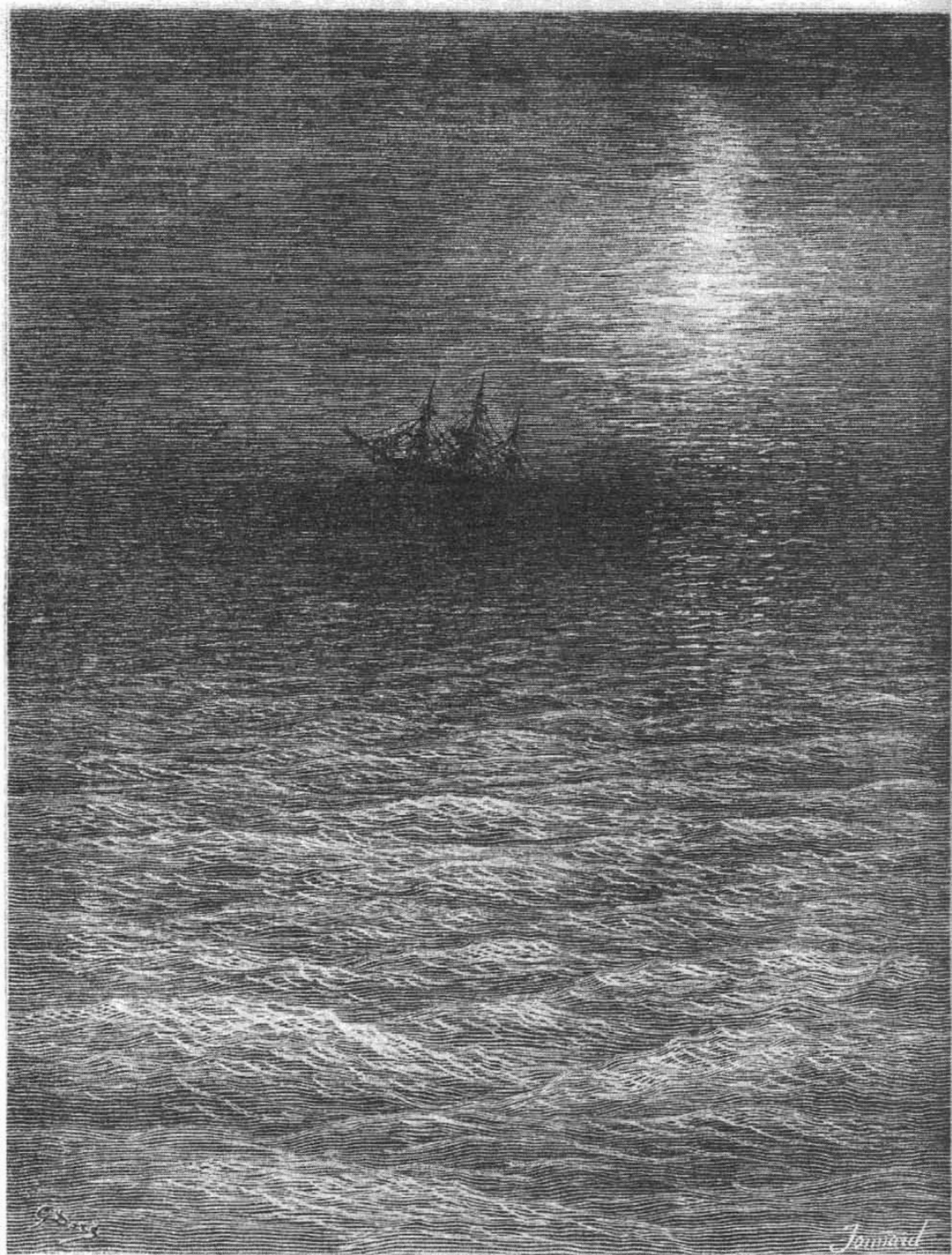
The Wedding-Guest sat on a stone:
He can not chuse but hear.



..... With my cross-bow
I shot the Albatross.



Nine fathom deep he had followed us
From the land of mist and snow.



The moving Moon went up the sky.



Beyond the shadow of the ship,
I watched the water-snakes.



"O shrieve me, shrieve me, holy man!"



The Mariner, whose eye is bright,
Whose beard with age is hoar,
Is gone.

The
common
end
of all narrative,
nay, of *all* Poems is...
to make those events,
which in real or imagined
History move in a *strait* Line,
assume to our Understanding
a *circular* motion —the snake
with its Tail in its Mouth
Coleridge