

Universidad Nacional Autónoma de México

Facultad de Filosofía y Letras

Colegio de Letras Modernas

LA CUADRATURA DEL CÍRCULO:

**LA INDIVIDUACIÓN POÉTICA DE ROBERT GRAVES EN “THE WHITE
GODDESS”**

Tesina

que para obtener el título de

Licenciado en Lengua y Literaturas Modernas Inglesas

Presenta

Rodrigo Cervantes Espinosa

Asesor: Dr. Gabriel Enrique Linares González

México, 2008



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.

AGRADECIMIENTOS

En primer lugar, agradezco al Dr. Gabriel Linares por su tiempo, enseñanzas, dedicación, compromiso, entusiasmo e inteligencia. Agradezco también a Colin White, quien en buena medida inspiró este trabajo con sus clases y con varias conversaciones que sostuve con él sobre Robert Graves. A Mario Murgia, Aurora Piñeiro, Adrián Muñoz, Nattie Golubov, y Ana Elena González. A Artemio Yakimov, sin cuya ayuda hubiera sido posible este trabajo. A Patricia Orozco, Silvia González, Gilberto Binnqüist y Ángel Cervantes. A mis hermanos: Agustín Cadena, Katsumi G. Kawabe, Liliana Huelgas, Paulina Gil. A Eduardo Ávila y Alberto Eliseo. A Karla Martínez y Montserrat Algarabel.

*Robert Graves fue el gran poeta que
nunca pudo escribir un gran poema.*

Colin White

*¿Dónde está la memoria de los días
que fueron tuyos en la tierra, y tejieron
dicha y dolor y fueron para ti el universo?*

Jorge Luis Borges

*Exegi monumentum ære perennius
regalique situ pyramidum altius,
quod non imber edax, non Aquilo impotens
possit diruere aut innumerabilis
annorum series et fuga temporum.*

Horacio

ÍNDICE

<i>Introducción</i>	5
<i>Capítulo I: El proceso de individuación en “The White Goddess”</i>	16
Proceso de individuación poética.....	16
La sombra, el yo y el ánima.....	22
La diosa blanca: el ánima personalizante.....	25
La sombra: el lado oscuro de la voz poética.....	31
Oposición entre prosa y poesía.....	37
La individuación poética.....	41
<i>Capítulo II: La lucha por la canonicidad</i>	44
Agón poético.....	44
Personalización en el canon.....	46
Diferenciación en el canon.....	52
La cuadratura del círculo: un arco de triunfo poético.....	56
Reescritura de tópicos tradicionales y originalidad poética.....	70
<i>Conclusión</i>	75
<i>Apéndice</i>	81
<i>Bibliografía</i>	83

INTRODUCCIÓN

Cuando se publicó *The White Goddess* en 1948, Robert Graves llevaba más de treinta años escribiendo poesía. Hacia 1925, Graves se había ganado ya un lugar y un nombre entre los poetas de su generación: había sido publicado por Virginia y Leonard Woolf en su juventud,¹ y compartió un lugar en las antologías con poetas como Siegfried Sassoon, D. H. Lawrence, G. K. Chesterton, y Rupert Brooke.² Sin embargo, su fama provenía mayoritariamente de dos obras en prosa: *Goodbye to All That* (1929) y *I, Claudius* (1934). La primera, una autobiografía, la segunda, una novela histórica. Otros trabajos suyos en prosa consolidaron su éxito literario: *Lawrence and the Arabs* (1927), *Count Belisarius* (1938) y un manual para escribir en inglés, *The Reader over your Shoulder* (1943).³ A medida que fue adquiriendo fama como un gran novelista de su generación, su reputación como poeta se fue volviendo más marginal.

¹ Kersnowski refiere una conversación entre Virginia Woolf y Siegfried Sassoon anotada en el diario de éste: “Yet a year earlier Siegfried Sassoon noted that in a conversation with Virginia Woolf, ‘we gossiped about the obvious names –Hardy, Gosse, Wells, Lady Colfax, Middleton Murray, T.S. Eliot, Robert Graves, Aldous Huxley, etc’ (Sassoon *apud* Kersnowsky, *Diaries* 2:79). No distinction is made here between ‘Modernist’ and ‘Georgian’ or ‘Edwardian’. These are simply poets of significance, of whom Graves was one, a belief that Eliot would reiterate and never renounce” (Kersnowski, *The Early Poetry of Robert Graves: The Goddess Beckons*, p. 8). Robert Graves publicó en la Hoggar Press de Virginia y Leonard Woolf los siguientes volúmenes: *The Feather Bed* (1923), *Mock Beggar Hall* (1924), *Contemporary Techniques of Poetry* (1925), *The Marmosite’s Miscellany* (1925), *Another Future of Poetry* (1926), *Impenetrability* (1927) (Cfr. *Ibid*, p. 9).

² Me refiero a la serie *Georgian Poetry* editada por Edward Marsh de 1912 a 1922, en la cual fue publicado Graves a partir de 1917, y que contribuyó a dar a conocer el nombre de Graves como poeta (Cfr. Martin Seymour-Smith, *Robert Graves: His Life and His Work*, p. 104).

³ Ciertamente, como escribió Graves en *The White Goddess*: “Prose has been my livelihood” (Graves, *The White Goddess*, p. 17). Estos trabajos en prosa de Graves probaron ser éxitos comerciales y sacaron a Graves de importantes apuros económicos: por ejemplo, Miranda Seymour cuenta cómo, después de un período de escasas regalías por sus libros de poesía “Cape’s advance of £500 for *Lawrence and the Arabs*, and the book’s instant commercial success, had made Graves solvent” (Miranda Seymour, p. 156), y “By september 1934, *I, Claudius* had been reprinted four times by Arthur Barker and another four by Harrison Smith, the American publisher. The reviews were being matched by the sales figures. *Claudius the God* was published in November and was even more admired. Besides being awarded the James Tait Black Memorial Prize and, with a little help from Edward Marsh, the Hawthornden, Graves sold the film rights to Alexander Korda. As in 1927, when *Lawrence and the Arabs* had saved him from near ruin, Graves had proved his ability to write his way out of a financial crisis” (*Ibid*, p. 223).

Robert Graves, empero, ambicionaba algo más grande para su nombre. Quería volverse un gran poeta, antes que un gran novelista. La década de los sesenta le trajo a Graves un prestigio todavía mayor, que en contraste con los años anteriores cambió el objeto de su reputación; el interés por su poesía se acrecentó, pues esta época coincidió con tres acontecimientos importantes: la publicación en 1961 de la primera edición revisada de *The White Goddess* en rústica, su nombramiento como Profesor de Poesía en la Universidad de Oxford de 1961 a 1966 y la publicación en 1965 de la segunda edición de sus *Collected Poems*. El primero de estos eventos sirvió para popularizar su ya célebre trabajo sobre el mito poético, publicado por T. S. Eliot en 1948. El segundo significó un reconocimiento por parte de la academia, a la que desdeñó en *The White Goddess*. El tercero, la primera revisión radical de su “canon” poético, donde “he suppressed almost a quarter of the contents of *Collected Poems* (1959),⁴ mainly on the grounds of suspected “lovelessness”.⁵

Robert Graves nunca fue tan prolífico, nunca tan exitoso poéticamente, como a partir de 1960.⁶ Casi la mitad de su obra poética fue escrita después de este año, y es válido suponer que este éxito y esta fecundidad poética dependieron en gran medida de *The White Goddess*. Esto lo confirma la última revisión de su canon para la tercera publicación de *Collected Poems* (1975), la cual “favoured the elder self at the expense of the middle and younger: of the 632 poems, more than two thirds were from the last fifteen years. The canon was left unbalanced.”⁷ La causa es que fue a partir de *The White Goddess* que Graves delineó los principios de su poética, por medio de una tesis histórica, cuyo objetivo es

⁴ Robert Graves publicó en vida tres ediciones de *Collected Poems*: la de 1959, la de 1965 y la de 1975; *Collected Poems 1975* fue impreso en Estados Unidos bajo el título *New Collected Poems*.

⁵ B. Graves and Dunstan Ward, *The Complete Poems: In one Volume*, p. xlii.

⁶ Cfr. *Idem*.

⁷ *Idem*.

rastrear los orígenes de la poesía verdadera; una tesis en la que se postula que la poesía es el lenguaje original de evocación religiosa a la diosa blanca o musa.⁸ Al mismo tiempo, pretendió construir una nueva crítica cuyo principio fuera poder reconocer este lenguaje en la tradición poética de occidente. Naturalmente, todos los poemas escritos bajo estos preceptos fueron favorecidos en su propio canon.

Paradójicamente, y a pesar de este segundo aire poético, el interés de los lectores por la obra de Graves siguió privilegiando su prosa, pero ahora con una notable diferencia: aquellos textos en prosa que versaban sobre los mitos y su relación con la poesía sustituyeron a las novelas. La poesía de Graves empezó a ser leída como una útil ilustración de su poética, y ciertamente la influencia que *The White Goddess* tuvo en la poesía inglesa superó la de sus poemas. No obstante, Graves insistió, casi la mitad de su vida, que escribía prosa únicamente para ganarse la vida y para permitirse la escritura de poesía. Keane observa esta paradoja en *A Wild Civility*: “the irony is that, for almost half a century now, Graves has been insisting that his prose is merely the day labor of a poet hymning his Goddess by the raging moon. It is on the poetry that he takes a stand and as a poet that he wants to be judged and to be remembered in the history of English literature”.⁹ De modo que, a partir de 1948, con la publicación de *The White Goddess*, Robert Graves intenta abrirse paso como poeta “mayor” con una nueva estrategia que lo convirtiera en un autor que fuera en primer lugar un poeta, por encima de su ya ganada posición de gran prosista.

En la introducción a Robert Graves en la *Oxford Anthology of English Literature* Frank Kermode trata también este mismo problema:

⁸ Cfr. Graves, *The White Goddess*, p. 9-10.

⁹ Keane, *A Wild Civility*, p. 4.

He is a poet whose major poetic work may not be in his poems at all, but rather in a strange, disparate corpus of mythographic writings in various forms –historical novels, reworkings of classical story, criticism, and purportedly anthropological studies of mythology and imagination. And yet he has been insisting for more than forty years that these works of his left hand were simply day-labor to enable him to support himself for the writing of verse. Were that verse to exist on its own and without the larger corpus, however, it might have fewer claims to major importance, representing as it does a continuation of the tradition of the Georgians. Still, read in context, it is an impressive body of poetry.¹⁰

Esta cita expone uno de los problemas más importantes en la crítica sobre Robert Graves, el cual podría enunciarse así: ¿cuál es la función de este *corpus* en la poesía de Graves? ¿Se puede leer la poesía de Graves independientemente de éste? Kermode sugiere esta imposibilidad, al menos cuando se trata de juzgar el verso de Graves en términos del canon occidental. La respuesta que da indica que de no existir, el verso no tendría importancia *mayor*, ya que únicamente representaría una continuación de la tradición de los poetas georgianos. Podría leerse independientemente, pero “it might have fewer claims to major importance”. Es decir, la función de este *corpus* de escritos mitográficos en la poesía de Graves es la de dotar la poesía de algo que la legitime en su pretensión de obtener *mayor* importancia. A partir de 1948, la prosa de Graves es subordinada a la poesía desde las primeras líneas de *The White Goddess*:

Since the age of fifteen poetry has been my ruling passion and I have never intentionally undertaken any task or formed any relationship that seemed inconsistent with poetic principles; which has sometimes won me the reputation of an eccentric. Prose has been my livelihood, but I have used it as a means of sharpening my sense of the altogether different nature of poetry, and the themes that I choose are always linked in my mind with outstanding poetic problems. At the age of sixty-five I am still amused at the paradox of poetry's obstinate continuance in the present phase of civilization.¹¹

¹⁰ Kermode, *The Oxford Anthology of English Literature*, p. 2075.

¹¹ Graves, *The White Goddess*, p. 17.

El problema entonces podría reformularse así: ¿la obra poética mayor de Robert Graves está en su verso, está en su prosa o está en ambos? ¿Qué tiene mayor importancia en la obra de Graves: su prosa o su poesía? ¿Se puede leer su prosa sin su poesía y viceversa? ¿Puede considerarse Graves un poeta mayor independientemente de su prosa? O como afirma Kermode, ¿es la prosa de Graves su verdadera obra poética?

La razón por la cual la relación entre la prosa y la poesía de Graves se volvió problemática se ve reflejada en las lúcidas palabras de Kermode, ya citadas: “And yet he has been insisting for more than forty years that these works of his left hand were simply day-labor to enable him to support himself for the writing of verse”. Robert Graves activamente promovió la idea de que su poesía era el centro de su obra y fue hasta que publicó y posteriormente revisó *The White Goddess* que la tensión entre prosa y poesía en su obra se volvió problemática. Fue así porque el activismo de Graves y su insistencia en cuanto a la centralidad de su poesía, a partir de 1960, obligaron a esta consideración crítica, ya que como afirma Kermode “Graves’s literary career is fascinatingly problematic, although as his earlier works begin to be reread in the light of his later ones a consistency may emerge which he himself, up to now, has tended to obscure.”¹² Graves se encargó de llamar la atención sobre su verso insistentemente, y lo hizo abiertamente, a partir de *The White Goddess*, a través de su prosa.¹³

Sin embargo, antes de intentar poner su prosa al servicio de su poesía, Robert Graves se construye poéticamente poniendo en práctica su poética en su verso. El problema no es solamente una necesidad promovida a manera de propaganda, sino un artificio retórico

¹² Kermode, *Idem*.

¹³ Digo abiertamente, pues ya desde *I, Claudius* puede observarse una relación análoga a la que trataré en este trabajo entre verso y prosa. Me refiero a los versos sibilinos que aparecen al principio de la novela como epígrafe. No obstante, los versos sibilinos de *I, Claudius*, todavía están demasiado subordinados como recurso de la trama de la novela, como para ser “problemáticos”.

construido cuidadosamente por medio de la poesía, en primer lugar, y posteriormente reforzado con la prosa. La manera en la que la diosa blanca se manifiesta en los poemas determina no solamente la lectura de la poesía posterior sino también la anterior a *The White Goddess*, y el poema que inaugura esta nueva lectura y este problema en la obra de Graves es “In Dedication”, el cual aparece como dedicatoria o epígrafe a *The White Goddess*. A partir de este poema, Robert Graves inaugura una nueva etapa con el objetivo de colocarse en el canon poético occidental como poeta “mayor”. “In Dedication” tiene como objetivo subordinar la prosa de Graves a su poesía. Con este texto, el “poeta” entabla una batalla con el “novelista” por el prestigio y la inmortalidad literaria y el proceso de “canonización” de Graves en la poesía inglesa sigue su curso en la medida en la que los críticos continúan debatiendo su lugar entre los poetas de su generación. Podría decirse que desde este momento nace el autor que Robert Graves quiso ser: un autor que fuera recordado, antes que nada, como poeta.

El objetivo de este trabajo será demostrar que Robert Graves fabricó el problema sobre la importancia de su verso en su obra para dar notoriedad a su poesía, rehacer su canon poético y ser recordado más que nada como poeta; y que lo hizo, en primer lugar, a través de “In Dedication”, por medio de recursos formales y por medio de la relación entre este poema y *The White Goddess*. Debido a esos recursos formales, posteriormente en su poesía de la musa (“Muse Poetry”),¹⁴ y debido a la subordinación de aquellos a sus discursos en prosa, la crítica vuelve a poner atención en el verso anterior a los poemas de la Musa, de manera que éstos le encontraran un nuevo sentido que lo alejara de la tradición de los georgianos y de los poetas de la Primera Guerra Mundial. Al mismo tiempo, impone

¹⁴ La cual, explica Graves en *The White Goddess*, está dedicada, por regla, a una musa que encarna a la diosa blanca y la representa a los ojos del poeta.

una nueva lectura de sus poemas a la luz de su nueva poética. Al estudiar la manera en la que Graves estructuró las relaciones entre su verso y su prosa, a través de “The White Goddess” y *The White Goddess* me propongo contribuir a esclarecer el porqué el verso, pese a su desventajosa notoriedad sobre la prosa, se resiste a ser ignorado cuando se somete la obra de Robert Graves a examen crítico.

Si bien la relación entre el verso de Graves y *The White Goddess* ha sido ya tratada *in extenso* por otros autores, las soluciones propuestas han versado sobre la génesis psicológica de la Diosa Blanca o simplemente han intentado rescatar los poemas abandonados en las últimas revisiones del canon poético gravesiano (*Collected poems* (1965) y *Collected Poems* (1975)).¹⁵ Frank L. Kersnowski, por ejemplo, en su estudio *The Early Poetry of Robert Graves: The Goddess Beckons*, rastrea los orígenes de la figura de la diosa blanca desde su poesía temprana y pretende modificar la visión tradicional que se tenía de ella en la crítica, la cual interpreta como una simple metáfora psicológica:

As such, she seems a creation by the poet to justify the ways of women to Graves, which is the view of Paul Fussel, who contends that Graves transformed the White Goddess from “psychological metaphor into a virtual anthropological fact”. [...] In contradiction to Fussel’s view, the goddess came to Graves as an experience and not as an abstraction. There is reason to believe Graves’s experience of the White Goddess was real”.¹⁶

Y esta experiencia real de la diosa blanca, de acuerdo con Kersnowski, es una figuración literaria del trauma de posguerra de Graves, que se remonta a su servicio como soldado de la Primera Guerra Mundial: “But for Graves, the war opened a door into the darkness of the psyche where the daily horrors of war merged with the repressed horrors and ugliness of

¹⁵ Lo cual me indica que la estrategia de Graves fue exitosa. Al proponerse la crítica el rescate de su poesía de juventud, en contraste con los poemas posteriores a “The White Goddess”, los críticos ponen en marcha un proceso de revisión de la obra de Graves como poeta e intentan buscarle un lugar en la tradición poética, lugar que ya tenía y que para Graves no fue suficiente.

¹⁶ Kersnowski, *op. cit.*, p. 6.

childhood, and, later, of marriage. Graves would be haunted throughout his life by the merged emotions and experiences contained in the images he carried in his psyche.”¹⁷

Patrick J. Keane, en *A Wild Civility*, concede validez a esta interpretación e intenta conciliar la realidad personal de la diosa blanca con la realidad colectiva y citando a Yeats comenta “It seems accurate to say that Graves has, in describing the White Goddess, woven ‘an always personal emotion...into a general pattern of myth and symbol’”.¹⁸ Sin embargo, intenta demostrar las virtudes de la poesía de Graves anterior a *The White Goddess* oponiéndose al canon revisado por Graves en 1975:

The late poetry has not lacked defenders. But while some have found it as fine as anything Graves has written, only a minute fraction of it seems to me to approach the level of his best work. Though this post-1965 poetry bulks large in the canon (160 of the 403 pages, or sections XIX-XXX, of *New Collected Poems*), and though Graves is insistent that a poet should establish his own final testament, my emphasis falls on earlier poems demonstrating Graves’s true virtues, with the main themes of my book being indicated in its unwieldy title.¹⁹

Poco o nada, empero, se ha escrito sobre la función retórica de la diosa blanca en la poesía de Graves y casi todo análisis textual se centra en la relación entre la poesía de Graves, tal como la explica él en *The White Goddess*, y su biografía o simplemente se trata a la poesía como mera ilustración para entender *The White Goddess*. Mucho menos se ha escrito sobre la relación entre “In Dedication” y *The White Goddess*.²⁰ Y es que en esta relación, por insignificante que parezca a primera vista, se encuentra definida la función de la diosa blanca en la poesía de Graves, su razón de ser y su propósito retórico. Es en este

¹⁷ *Ibid*, p. 56.

¹⁸ Keane, *op. cit.*, p. 64.

¹⁹ *Ibid*, p. 5.

²⁰ Andrew Painter apenas menciona esta función retórica en la relación entre los dos textos en su ensayo “How and Why Graves Proceeded in Poetry”.

poema donde se construye realmente la estrategia de Graves para hacerse un nombre como poeta “mayor”.

“In Dedication” fue escrito en 1948 como dedicatoria a la diosa blanca y aparece publicado como epígrafe a la primera edición de *The White Goddess*, la cual envió Graves para su publicación a T. S. Eliot, quien era director y editor de Faber & Faber.²¹ El primer manuscrito que fue enviado en 1946 era la nueva versión del texto inicialmente intitulado *A Roebuck in the Thicket*, el cual fue rebautizado *The White Goddess* cuando aquellas ideas que trataban la relación entre el poeta y su musa se volvieron el tema principal del libro.²² Posteriormente, el poema fue rebautizado “The White Goddess” y fue publicado en *Poems and Satires* (1951). El poema sufrió modificaciones también, las cuales exploraremos más adelante.

Presumiblemente, la diosa blanca es el tema del libro y del poema. Tanto el libro como el poema giran alrededor de ella; tratan sobre ella. Sin embargo, el tema de ambos textos es en realidad el poeta, Robert Graves, quien se define así al dirigir su atención hacia la musa. El objetivo: individuarse, es decir, construirse como autor, como poeta.

El propósito de este estudio será, entonces, leer “The White Goddess” como un poema sobre el proceso de individuación de Robert Graves como poeta, y a la diosa blanca como agente personalizante de este proceso, cuyo objetivo es colocar a Robert Graves en el canon poético. Será mediante el estudio de la relación entre el libro y el poema que demostraré que el problema de la tensión entre la poesía y la prosa que Graves fabricó en su obra subordina la prosa a la poesía, y que para comprender la manera en la que funciona esta relación se debe leer *The White Goddess* como un accesorio de “The White Goddess” y

²¹ Véase la carta a T. S. Eliot del 28 de Enero de 1946 publicada en Graves, *Broken Images*, p. 336.

²² Cfr. Richard Percival Graves, “Robert Graves and The White Goddess: An Introduction”, p.22.

no al revés. Esta relación está, en primer lugar, determinada por los recursos formales con los que Graves compone el poema. Para ello utilizaré la edición del poema de 1948 intitulada “In Dedication”, que aparece como epígrafe a *The White Goddess* y posteriormente analizaré la revisión de Graves, tal como fue publicada a partir de 1951. Estos recursos formales podrían definirse como agonísticos. Es a través de un enfrentamiento formal que se define el proceso de individuación de Robert Graves: un poema frente a un texto en prosa, un poeta “verdadero” frente a otro “falso”, un género poético frente a otro género, el poeta frente al crítico. La diosa blanca es sólo el agente personalizante mediante el cual es posible el refuerzo de la voz poética que enfrentará este combate.

Al usar el término individuación, quiero resaltar el carácter activo de este proceso. La cualidad de diferenciarse del otro y buscar la unicidad de la personalidad, es decir, su integración inicialmente “fragmentada” en un “todo” coherente e individual, mediante un acuerdo consciente, caracteriza a la individuación como proceso. Éste es precisamente el resultado del proceso que describiré en el poema de Graves. Tomo el término *proceso de individuación* de la psicología de Carl Gustav Jung, no para reconstruir un proceso psicológico en el desarrollo creativo de la obra de Graves, sino para establecer una analogía entre su discurso agonístico y el proceso psicológico mediante el cual el *yo* cede su espacio de soberanía al inconsciente. Este proceso es imposible sin la cooperación activa y consciente del *yo*. Veremos que el discurso de Graves contiene todos los elementos funcionales del proceso de individuación según lo describe Jung.

Sin embargo, usaré el proceso de individuación de Jung sólo como un modelo que me permita decir que la voz poética de “The White Goddess” es de lo que trata el poema y es, en última instancia, a quien se dirige realmente el libro; es decir, ambos textos son auto-

referenciales. Y eso, con mayor razón considerando que Robert Graves se interesó en alguna época por la psicología analítica y leyó a Jung concienzudamente.

En el primer capítulo identificaré, tomando a Jung como modelo, dos complejos análogos al proceso de individuación que aparecen en “The White Goddess”, los cuales tienen como función individuar la voz poética. Al mismo tiempo leeré “The White Goddess” ya no como una ilustración de la poética expuesta por Graves en *The White Goddess*, sino que lo leeré como una glosa a *The White Goddess*. Esto para demostrar que es en el poema que se construye poéticamente a la diosa blanca, y por consiguiente, por vía de la individuación, a la voz poética. El libro únicamente perfecciona el esquema agonístico ideado por Graves en el poema.

En el segundo capítulo demostraré que el esquema compuesto en “The White Goddess” tiene como objetivo colocar la poesía de Graves en el canon poético mediante el enfrentamiento con la tradición poética occidental, en especial con la tradición épica. Para esto, tomaré como modelo la teoría sobre el canon occidental de Harold Bloom, tal como la expone en *The Western Canon, Map of Misreading* y *Agon*. De esta manera, *The White Goddess* nuevamente vuelve a ser el instrumento por medio del cual Robert Graves llama la atención sobre su poesía, mientras que es en el poema donde se define formalmente su proyecto poético. Demostraré que el tercer complejo del proceso de individuación, el *sí-mismo*, que representa la totalidad de la personalidad, es el poema mismo. Demostraré que la diosa blanca, independientemente de si es un ente espiritual o psicológico real, es una construcción retórica cuyo fin es personalizar la voz poética.

CAPÍTULO I: EL PROCESO DE INDIVIDUACIÓN EN “THE WHITE GODDESS”

Proceso de individuación poética

Para hablar de proceso de individuación poética en “The White Goddess” será necesario precisar lo que se entiende por la individuación de acuerdo con el modelo propuesto por Carl Gustav Jung y por qué resulta útil hablar de ella. Marie-Louise von Franz,¹ en su ensayo “El proceso de individuación” escribió que “la realización de la unicidad del hombre individual es la meta del proceso de individuación”.² Podríamos decir parafraseándola que la meta de “The White Goddess” es la realización de la unicidad del poeta.

Esa voz individual, única, por la que un poeta se distingue de otros es lo que la voz poética de “The White Goddess” intenta alcanzar por medio de un proceso, cuyas características principales son: la búsqueda y configuración de una entidad superior y personalizante y el combate con un rival o antagonista, quien representa a los predecesores o “padres poéticos”. El dinamismo dramático de esta correlación de fuerzas supone tres personajes principales que representan, cada cual, una fuerza en este proceso: una entidad superior, el protagonista o su voz poética y el antagonista. En “The White Goddess” estos

¹ Marie-Louise Von Franz trabajó con Jung desde 1933 hasta la muerte de éste en 1961. Es una de las autoridades jungianas más importantes. Sus contribuciones a la psicología analítica son vastas: investigó las relaciones entre la psique y la materia, ampliando el concepto de sincronicidad acuñado por Jung. Investigó también los arquetipos en los cuentos de hadas.

² Franz, “El proceso de individuación”, p.163.

tres personajes están representados por la diosa blanca, la voz poética y los santos y los hombres severos:³

All saints revile her, and all sober men
Ruled by the God Apollo's golden mean—
In scorn of which I sailed to find her (vv. 1-3).

En sus investigaciones sobre el inconsciente, Jung describe a la personalidad como un fenómeno total, que incluye tanto los factores conscientes como los inconscientes. Jung llama a esta totalidad el *sí-mismo*.⁴ El *yo* (ego), entendido como “the complex factor to which all conscious contents are related”⁵ “is, by definition, subordinate to the self and is related to it like a part to the whole”.⁶

De acuerdo con von Franz, el proceso de individuación se define como “el acuerdo consciente con el propio centro interior (núcleo psíquico) o *sí-mismo*”.⁷ Este acuerdo consciente está determinado por la actitud del *yo* frente a los contenidos inconscientes, que, según Jung, en su aspecto colectivo, representan los arquetipos: “The archetypes most clearly characterized from the empirical point of view are those which have the most frequent and the most disturbing influence on the ego. These are the *shadow*, [and] the *anima*”⁸. El *yo*, que representa el centro rector de la conciencia, debe tener una cierta actitud hacia el contenido inconsciente, de manera que la soberanía organizadora pase del *yo* al *sí-mismo*. El contenido inconsciente se manifiesta a través de los arquetipos: la *sombra* y el *ánima*, cuya relación con el *yo* define la personalidad completa.

³ Traduzco *sober men* por “hombres severos” en virtud de la alusión al poema V de Catulo, la cual estudiaré más adelante.

⁴ *Selbst* en alemán, *Self* en inglés.

⁵ Jung, *Aion*, p. 136.

⁶ *Ibid*, p. 142.

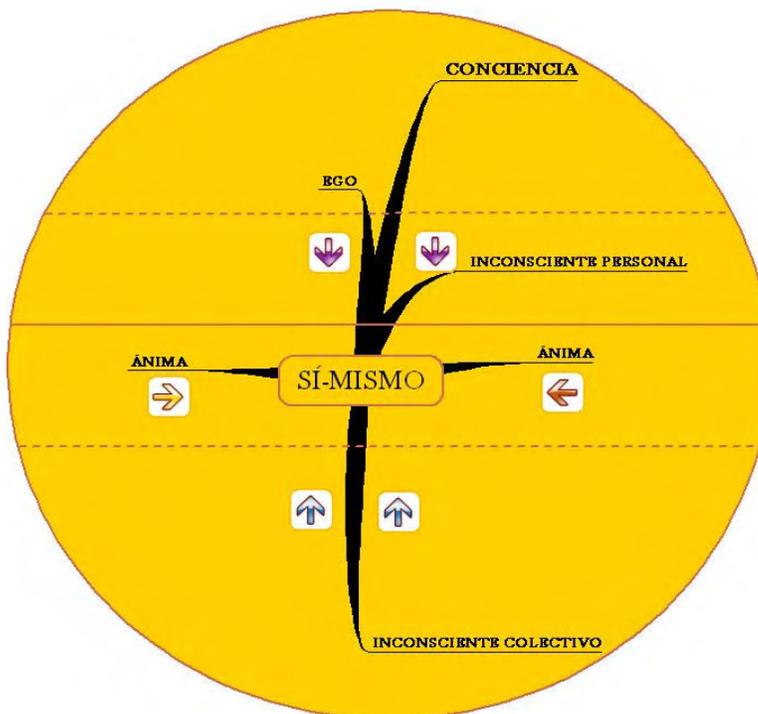
⁷ Franz, *op. cit.*, p. 168.

⁸ Jung, *Aion*, p. 145.

Sobre el proceso de individuación escribió Jung: “I use the term individuation to denote the process by which a person becomes a psychological ‘individual’, that is, a separate, indivisible unit or ‘whole’”.⁹ Esto significa el reconocimiento de que el *yo* no es el centro de la personalidad, sino únicamente el rector de la conciencia. La totalidad de la personalidad se compone también por un *inconsciente* cuyo contenido es incognoscible. El centro de la personalidad completa, que abarca tanto la conciencia como lo inconsciente no es el *yo*, sino el *sí-mismo*. En la integración de *yo* y *sí-mismo* (o sea de la personalidad completa) se encuentra la unidad de la personalidad que entendemos por individuación. En esta integración el *yo* se vuelve cooperador, en vez de operador de la personalidad.

Josef Goldbrunner, en su libro *Individuation* presenta el siguiente esquema del proceso de individuación:

EL PROCESO DE
INDIVIDUACIÓN



⁹ Jung, “Conscious, Unconscious and Individuation”, p. 275.

The circle encloses the whole sphere of the Psyche. The smaller upper part represents consciousness with the ego at the centre. [...] The next layer under consciousness is the personal unconscious. The dissolution of the persona and of the personal unconscious which proceed hand in hand leads to the meeting of consciousness with the Anima function which enwraps the collective unconscious.¹⁰

Las flechas en el esquema indican la dirección de todos los componentes de la personalidad hacia el *sí-mismo*. El resultado de esta integración que apunta al centro de la personalidad es que el yo franquea las barreras del inconsciente personal,¹¹ que corresponde con la sombra, hacia la conciencia de una capa colectiva, donde habitan los arquetipos y las imágenes primordiales de la psique humana. La entidad que media entre estas dos capas, colectiva y personal, es el ánima.

En el poema de Graves, la voz poética se enfrenta con la sombra, o inconsciente personal, para llegar al conocimiento del ánima, su parte femenina. El encuentro con el ánima, que en el poema corresponde con la diosa blanca, personaliza a la voz poética pero al mismo tiempo la vuelve instrumento de una entidad superior y total que es el *sí-mismo*, su centro esencial y verdadero: su “ser poeta”. Graves construye en “The White Goddess” una estructura análoga a la del proceso de individuación para volverse poeta, sin sacrificar los otros componentes de su “personalidad poética”. Al contrario, los vuelve todos hacia el nuevo centro, que es la poesía.

Vemos que para realizar la meta de la realización del hombre individual, el proceso de individuación requiere de una condición básica: un acuerdo consciente entre el *yo* y el *sí-mismo*, un acto de cooperación: “Pero el hombre sí es capaz de participar conscientemente en su desarrollo. Incluso siente que de vez en cuando, al tomar decisiones

¹⁰ Joseph Goldbrunner, *Individuation*, pp. 123-124.

¹¹ La sombra, o arquetipo del inconsciente personal corresponde con el inconsciente tal como Freud lo entendía. Jung aporta al conocimiento del inconsciente una capa colectiva que es común a la especie humana y a la que llama “inconsciente colectivo”.

libres, puede cooperar activamente con él. Esta cooperación pertenece al proceso de individuación en el más estricto sentido de la palabra.”¹²

Esta condición del *yo* que coopera con el proceso es lo que dota a la individuación de su carácter activo. Implica, necesariamente, cierta actitud del *yo* frente a los contenidos inconscientes, en primer lugar; y al reconocimiento de una entidad totalizadora, más grande que él, representada por el *sí-mismo*. Implica cierto desplazamiento del *yo* para hacerle lugar a una entidad mayor. Es por esto que se requiere de un acto consciente, donde el *yo* acepta una forma de existencia distinta:

Pero este aspecto creativamente activo del núcleo psíquico puede entrar en juego sólo cuando el ego se desentiende de toda finalidad intencionada y voluntaria y trata de alcanzar una forma de existencia más profunda y más básica. El ego tiene que ser capaz de estudiar atentamente y entregarse, sin ningún otro designio o intención, a esa incitación interior hacia el desarrollo.¹³

El proceso de individuación, entonces, está estructurado, en su forma más básica, de acuerdo con la relación entre el *yo* y el *sí-mismo*, que representa la totalidad de la psique (consciente e inconsciente). El *sí-mismo* es el arquetipo básico del sistema. Los arquetipos mediante los cuales se da la relación entre el *yo* y el *sí-mismo* son el *ánima* y la *sombra*.

Es así que en el proceso de individuación tenemos tres arquetipos fundamentales que interactúan de un modo dramático con el *yo*: el *sí-mismo*, el *ánima* y la *sombra*. Los personajes de “The White Goddess”, los santos y los hombres severos y la diosa blanca, corresponden al *ánima* y la *sombra*, respectivamente, y se le agrega un cuarto que es invisible y que representa la totalidad: el *sí-mismo*.¹⁴ El *yo* y la *sombra* están siempre en constante oposición, en calidad de protagonista y antagonista. Mientras uno se adjudica

¹² *Ibid.*, p. 163.

¹³ *Idem.*

¹⁴ Del cual trataremos en el segundo capítulo.

cualidades positivas, el otro denuncia las negativas. El *ánima* compensa la personalidad masculina y la complementa,¹⁵ mientras el *sí-mismo*, como totalidad, representa “el centro organizador [...] inventor, organizador y fuente de imágenes oníricas.”¹⁶

El ideal de este proceso es la *conjunctio oppositorum*, o matrimonio de los contrarios, y es por esto que la principal figura retórica del proceso de individuación es la paradoja. Jung vio en la alquimia una proyección del intento consciente del *yo* para cooperar con el *sí-mismo* en la integración de la personalidad:

La problemática de los opuestos invocada desde las sombras representa en la alquimia un papel importante y decisivo, puesto que es esa problemática la que, en el curso de la obra, termina por conducir a la unión de los opuestos en la forma arquetípica del Hierosgamos, esto es, de las “bodas alquímicas”. En estas bodas los supremos opuestos, en la forma de lo masculino y de lo femenino (como en el Yang y Ying chinos), se funden en una unidad que ya no contiene oposición alguna y que por lo tanto es incorruptible.¹⁷

De esta manera, Robert Graves entiende que, para construirse como poeta y como autor, debe ponerse en el centro de una batalla en un drama literario, cuya característica principal es el intento de conciliación de ciertos pares de oposiciones. En el caso de “The White Goddess”, estos pares de oposiciones son los aspectos diurno y nocturno de la masculinidad, lo masculino y lo femenino, la prosa y la poesía y como habré de mostrar en el capítulo posterior, la tradición épica y la lírica amorosa. Escoge, para este propósito, estructurar un drama cuyos personajes son análogos al proceso de individuación descrito por Carl Gustav Jung, precisamente porque el modo de operación de este proceso es la conciliación de la paradoja. Escribe Jung que “sin la vivencia de los opuestos no existe

¹⁵ En contraste con el *animus* que es el complemento de la psique de la mujer. Es importante notar que la diosa blanca, análoga al *ánima* de Jung, complementa a la voz poética que representa al poeta, o sea Graves.

¹⁶ Franz, *op. cit.*, p. 160.

¹⁷ Jung, *Psicología y alquimia*, p. 53.

experiencia de la totalidad, y por ende tampoco un acceso interior a las figuras sagradas”.¹⁸
“The White Goddess” es un intento de individuación a través de la experiencia de la totalidad poética.

Veremos que la voz poética de “The White Goddess” es Robert Graves, quien pasa de ser un poeta solamente a ser el vocero de la vida y el profeta de la tradición poética occidental. Para esto, traba combate con una fuerza antagónica, su otro yo oscuro, por el favor de una entidad femenina cuya función es personalizante, es decir, dota a la voz poética de atributos únicos e individuales, y mediante este combate Graves compone un poema cuya estructura total, a semejanza del *sí-mismo*, organiza y dispone las imágenes poéticas. Este *sí-mismo* representa la totalidad poética y, como veremos, es un intento de matrimonio de los contrarios.

La sombra, el yo y el ánimo

En “The White Goddess” identificamos tres fuerzas análogas a los arquetipos del proceso de individuación descrito por Jung, en la primera estrofa:

All *saints* revile her, and all *sober men*
Ruled by the God Apollo’s golden mean—
In scorn of which *I* sailed to find *her*
In distant regions likeliest to hold her
Whom we desired above all things to know,
Sister of the mirage and echo (vv. 1-6).

En primer lugar, los santos (*saints*) y los hombres severos (*sober men*) aparecen en oposición a la voz poética del poema, el yo (*I*) del tercer verso. Este yo poético, por

¹⁸ *Ibid.*, p. 31.

desprecio a estos dos oscuros personajes, se embarca en búsqueda de una mujer, quien es nombrada indirectamente por medio del pronombre *her* que funciona como objeto directo. Además notamos que el sujeto gramatical es precisamente la voz poética, el yo (In scorn of which I sailed to find her) (v. 3). No solamente es el sujeto gramatical de la tercera línea en adelante, también el *I* aparece visualmente en el centro de la estrofa. Alrededor, hay tres personajes: los santos, los hombres severos y una mujer.

Hasta la aparición de la voz poética en el tercer verso del poema, lo que se encuentra en el primer pareado del poema es una oración coordinada cuya función es la de oponerse al resto de las estrofas. Esta es la sombra del poema, cuya oposición con el yo (*I*) constituye el primer elemento de diferenciación de la voz poética. Veamos en qué consiste esta diferenciación.

La oración coordinada del primer pareado podría separarse así: *I*) All saints revile her. 2) All sober men, ruled by the God Apollo's golden mean, revile her. Esta oración, así dividida, alude a las dos grandes tradiciones occidentales: el cristianismo y la tradición clásica. El cristianismo es personificado por los santos; la tradición clásica por los hombres severos. Los hombres severos, a su vez, son definidos como aquellos "ruled by the God Apollo's golden mean". Ambas figuras son caracterizadas por su relación con un elemento masculino, que es dios padre: el dios de los santos y Apolo, el dios de los griegos.¹⁹

Existe también en estos dos primeros versos una identificación entre la palabra *God* y la palabra *golden* por medio de la aliteración. Es así que, además de las tradiciones y la lealtad al Dios padre, los santos y los hombres severos representan un aspecto diurno de la divinidad, relacionando al Dios padre con lo solar. La primera paradoja salta a la vista: el aspecto sombrío del poema representa, a su vez, una identificación con lo diurno y lo solar.

¹⁹ Graves sugiere una identificación entre Jehová y Apolo en Graves, *The White Goddess*, p. 414.

Hay además otras relaciones semánticas en este primer pareado: los santos y los hombres severos, por medio de la aliteración entre *men/mean* se identifican en lo general con lo masculino, con lo oscuro,²⁰ pero a la vez con lo solar y lo diurno. La voz poética se separa de todas estas características y pares de oposiciones de lo masculino (lo solar y lo diurno, lo sombrío y lo dorado) al despreciar a estos personajes y embarcarse en la búsqueda de la diosa blanca. Ella es, sin embargo, objeto y no sujeto de la búsqueda.

Pese a que son los santos y los hombres severos a quienes se les atribuye en los dos primeros versos un antagonismo hacia la diosa que injurian, en realidad, quien intenta separarse de ellos es la voz poética. En la primera estrofa sólo la voz poética, los santos y hombres severos de los primeros versos son sujetos gramaticales; la diosa es simplemente un objeto que prepara la diferenciación que ocurrirá después. La diosa existe únicamente en un aspecto nocturno e invisible. Es así que la voz poética, y los santos y hombres severos son los verdaderos antagonistas. La voz poética utiliza al objeto de su búsqueda (*her*) para lograr diferenciarse.

La relación dinámica entre los arquetipos del proceso de individuación es operada exclusivamente por el *yo*, pues recordemos que el objetivo de éste es “la unicidad del hombre individual”. De esta manera, el *yo* debe luchar con su sombra y luego asimilarla. El personaje del *ánima* es únicamente el aspecto nocturno y femenino del *yo* visible. Esta relación nos la explica Graves en *The White Goddess*:

The Theme, briefly, is the antique story [...] of the birth, life, death and resurrection of the God of the Waxing Year; the central chapters concern the God's losing battle with the God of the Waning Year for love of the capricious and all-powerful Threefold Goddess, their mother, bride and layer-out. The poet identifies himself with the God of the Waxing Year

²⁰ Pues hay un juego de palabras con *mean* leída como sustantivo en la frase *golden mean* y que identifica lo solar con Apolo y sus proporciones, y al mismo tiempo, como adjetivo de *man* en la aliteración con *mean* y que identifica a lo masculino con lo vil.

and his Muse with the Goddess; the rival is his blood-brother, his other self, his weird. All true poetry –true by Housman’s practical test –celebrates some incident or scene in this very ancient story, and the three main characters are so much a part of our racial inheritance that they not only assert themselves in poetry but recur on occasions of emotional stress in the form of dreams, paranoiac visions and delusions.²¹

Esta cita ilustra muy bien la relación que observamos entre los personajes de “The White Goddess”. Los antagonistas, los dos aspectos, diurno y nocturno, del sol rivalizan por la supremacía. El poeta se identifica con el aspecto diurno o luminoso; mientras el otro bizarro, con el oscuro y nocturno. Sin embargo, el aspecto diurno con el cual se identifica el poeta (quien es, en este caso, la voz poética) debe rivalizar con la fuerza solar ya consolidada del aspecto nocturno de su otro rival. Es por esto que lo solar, en primer término, está identificado con los santos y los hombres severos, mientras que la voz poética debe buscar un elemento de diferenciación personalizante para lograr la separación: esta separación aparece en el poema entre los dos primeros versos y los cuatro subsiguientes en la primera estrofa de manera violenta por medio de un guión.

La Diosa Blanca: el ánimo personalizante

El elemento de diferenciación personalizante es la diosa blanca. La lucha entre antagonistas no tendría sentido sin la diosa. Ella es el pretexto y el recurso mediante el cual la voz poética se disociará de la tradición a la que pertenece, para posteriormente identificarse con una poesía “nueva”, identificada con la vida. Es por esto que Robert Graves escribe *The White Goddess* y “The White Goddess” cuyos títulos la nombran. Sin embargo, ambos textos en realidad tratan sobre la voz poética y no sobre la diosa blanca a quien aquella

²¹ Graves, *The White Goddess*, p. 24.

intenta invocar religiosamente. La diosa blanca cumple la función de personalizar al yo poético en el poema, al diferenciarlo de un aspecto sombrío de sí mismo.

El personaje de la diosa blanca se vuelve entonces una necesidad retórica, pues la voz poética necesita disociarse de los santos y los hombres severos. Lo hace al crear un tercer personaje, la diosa blanca, a quien parece colocar de antagonista de éstos al escribir “All saints revile her and all sober men” (v. 1). Como ya vimos, utiliza a la diosa blanca para legitimar su antagonismo, pues los santos y los hombres severos representan potestades tradicionales con las que el yo poético no podría rivalizar solo.

El único personaje capaz de rivalizar con los santos y los hombres severos debía ser un personaje divino. Ni Apolo ni el Dios judeocristiano podían desempeñar este papel, ya que ambos son los patrones de la tradición literaria occidental. La diosa blanca le conviene a la voz poética, pues, en primer lugar, es una mujer y por lo tanto buena candidata para rivalizar con las divinidades masculinas. En segundo lugar, es una entidad que puede ser fácilmente asociada al paganismo²² y, por tanto, buena competidora de la soberanía religiosa del dios judeocristiano. Pero lo más importante, la diosa blanca es fácilmente identificable con una entidad psíquica, bien conocida por Graves a través de su estudio de la psicología analítica: el *ánima* del modelo jungiano. Sin embargo, muy temprano desistió Graves de su fe en el psicoanálisis, y como nos explica Kernowski, ya para 1921, “In discussing the meaning of “The Gnat”, Graves wrote of no longer believing in

²² Sería sumamente interesante explorar el papel que Graves desempeñó en el surgimiento del *new age* y de los movimientos neopaganos. En una entrevista publicada en el “Paris Review” en 1969, Robert Graves cuenta que “I’m today’s hero of the love-and-flowers cult out in the Screw State, so they tell me: where hippies stop policemen in the street and say, “I adore you, officer.” Also I get a number of letters from witches’ covens, requesting flying ointment, magical recipes, and esoteric information” (Buckman and Fifield, “The Art of Poetry XI: Robert Graves” p. 95). Desgraciadamente, ése tendría que ser tema de otro trabajo.

psychoanalysis and the teaching of Freud and Jung”.²³ A partir de este momento, Graves oscurece deliberadamente cualquier asociación con cualquier modelo psicoanalítico en su obra.

Pero la diosa blanca comparte muchas características con el *ánima* de Jung: su universalidad, el ser la abstracción de todas las formas de lo femenino, su figuración onírica. En *The White Goddess*, Robert Graves reconoce al *ánima* de la elaboración onírica como una manifestación de la diosa blanca literaria, que construye como personaje en el poema: “The Night Mare is one of the cruellest aspects of the White Goddess. Her nests, when one comes across them in dreams, lodged in rock-clefts or the branches of enormous hollow yews, are built of carefully chosen twigs, lined with white horse-hair and the plumage of prophetic birds and littered with the jaw-bones and entrails of poets.”²⁴

También le atribuye al inconsciente del pueblo británico un anhelo por la diosa, que en Inglaterra corresponde con el culto popular a sus reinas:

There is an unconscious hankering in Britain after goddesses [...] And one of the results of Henry VIII's breach with Rome was that when his daughter Queen Elizabeth became head of the Anglican Church she was popularly regarded as a sort of deity: poets not only made her their Muse but gave her titles –Phoebe, Virginia, Gloriana- which identified her with the Moon-goddess, and the extraordinary hold that she gained on the affections of her subjects was largely due to this cult.²⁵

En los sueños el *ánima* siempre adquiere forma femenina. El *ánima* nos es descrita por Jung en *Phenomenology of the Self* así:

Whenever she appears, in dreams, visions and fantasies, she takes on personified form, thus demonstrating that the factor she embodies possesses all the outstanding characteristics of a feminine being. [...] In the case of the son, the projection-making factor is identical with the

²³ Kernowski, *op. cit.*, p. 64.

²⁴ Graves, *The White Goddess*, p. 26.

²⁵ *Ibid*, p. 406.

mother-*imago*, and this is consequently taken to be the real mother. The projection can only be dissolved when the son sees that in the realm of his psyche there is an *imago* not only of the mother but of the daughter, the sister, the beloved, the heavenly goddess, and the cthonic Baubo. Every mother and every beloved is forced to become the carrier and embodiment of this omnipresent and ageless image, which corresponds to the deepest reality in a man. It belongs to him, this perilous image of Woman; she stands for the loyalty which in the interests of life he must sometimes forgo; she is the much needed compensation for the risks, struggles, sacrifices that all end in disappointment; she is the solace for all the bitterness of life. And, at the same time, she is the great illusionist, the seductress, who draws him into life with her *Maya* –and not only into life’s reasonable and useful aspects, but into frightful paradoxes and ambivalences where good and evil, success and ruin, hope and despair, counterbalance one another. Because she is the greatest danger she demands from a man his greatest, and if he has it in him she will receive it. [...] I have suggested instead the term “*anima*”, as indicating something specific, for which the expression “*soul*” is too general and too vague. The empirical reality summed up under the concept of *anima* forms an extremely dramatic content of the unconscious.²⁶

La diosa blanca podría leerse como la personificación del impulso poético y también como la clave del conocimiento poético. Sin embargo, la diosa nunca es nombrada directamente en el poema, mas que como “*sister of the mirage and echo*” (v. 6). Esta imagen poética nos da la clave mediante la cual Graves la caracteriza: durante todo el poema, es una fuerza impersonal a la que la voz poética sólo alude indirectamente. Al tiempo que le resta personalidad a la diosa, la voz poética se consolida como el agente activo en este proceso. Él es el centro que se desplaza a otra parte. Ella únicamente es el foco al cual dirige su atención. Al mismo tiempo, al hermanar a la diosa blanca con el espejismo y el eco, la voz poética la caracteriza por primera vez como una entidad ilusoria.

²⁶ Jung, *Aion*, pp. 154-155.

El eco se hace presente desde la primera estrofa, inclusive antes de ser nombrado, y aparece durante todo el poema. La diosa blanca se hace presente mediante el pronombre *her*, que aparece, tanto sonora como visualmente:

All saints revile **her**, and all sober men
Ruled by the God Apollo's Golden mean-
In scorn of which I sailed to find **her**,
In distant regions likeliest to hold **her**,
Whom I desired above all things to know,
Sister of the mirage and echo.

It was a virtue not to stay,
to go my headstrong and **heroic** way
seeking **her** out at the volcano's head,
among pack ice, or **where** the track had faded
beyond the cavern of the seven sleepers:
whose broad high brow was white as any leper's,
whose eyes were blue, with rowan berry lips,
with **hair** curled honey-coloured to white hips.

Green sap of Spring in the young wood a-stir
Will celebrate the Mountain **Mother**,
And every song-bird shout awhile for **her**;
But I am gifted, even in November
rawest of seasons, with so huge a sense
of **her** nakedly worn magnificence
I forget cruelty and past betrayal,
careless of **where** the next bright bolt may fall.

Estos espejismos y ecos, en contraste con la naturaleza ígnea de los santos y los hombres severos del primer pareado, caracterizan a la diosa blanca como un ente lunar, pues la luz de la luna refleja la del sol y da la ilusión de tener luz propia. Tanto el eco, como el espejismo del desierto son ilusiones, una acústica y otra óptica, producidas por el

reflejo de la luz o el sonido. Uno va tras el espejismo, que parece agua y éste se desvanece a medida que nos acercamos. La diosa blanca, por su naturaleza escurridiza y caprichosa, hace lo mismo en el poema de Graves. La luna es, por eso, la hermana del espejismo y del eco.

Sin embargo, esta ilusión es muy conveniente a la voz poética, pues a medida que desvía la atención de sí misma por medio del reflejo y el eco (de la aliteración, la rima visual, la anáfora y la epífora) crea un personaje sumamente complejo, pero inasible; y al mismo tiempo, se hace más sólida, más central, más plena de voz. La voz poética de Robert Graves se personaliza al ponerse en el centro de la búsqueda de un personaje cuyas manifestaciones son pura ilusión. Recordemos a Jung: “And, at the same time, she is the great illusionist, the seductress, who draws him into life with her Maya –and not only into life’s reasonable and useful aspects, but into frightful paradoxes and ambivalences where good and evil, success and ruin, hope and despair, counterbalance one another.”

Entonces, la diosa blanca es un personaje construido a partir del modelo del *ánima* de Jung para personalizar a la voz poética a causa de dos ventajas que ofrece: su numinosidad y su identificación con lo pagano, en oposición a la tradición judeocristiana con la que la voz poética no puede competir, y de la que es difícil diferenciarse. Después de dos milenios de cristianismo, en pleno siglo XX, la búsqueda de la originalidad tiene que partir a la vez del retorno a lo primitivo y de la nueva teoría psicológica a cuyo lenguaje el lector se había ya acostumbrado. Sin embargo, Robert Graves es cuidadoso en separar su concepción de la de Jung, al darle a la diosa blanca una justificación histórica y mitológica y limitar su psicología lo más posible. La insistencia de Graves de pedirle al lector la aceptación de un dogma de fe que lo obligara a creer en la existencia espiritual de la diosa se vuelve necesaria retóricamente pues: “By the forties, when Graves published *The White*

Goddess, Jung's concept of the collective unconscious and the archetypes that inhabit it were part of the familiar furniture of our culture. Graves could speak of the White Goddess and be understood, but probably only figuratively, not literally."²⁷

Además, el ánima en el poema de Graves prepara, a través del género poético, al *yo* del poema para entablar su batalla con la sombra, que como ya vimos, representa la tradición clásica y cristiana. "The White Goddess" es un poema amoroso y el ánima tiene la facultad de preparar la conciencia masculina para la relación con la mujer: "The feminine in the male is at the same time a preparation for the experience of woman as a mother, fiancée, and wife. It contains the natural relationship of man and wife. Psychologically, the Anima is the capacity for every sort of affectionate and loving relationship."²⁸

Sin embargo, exploraré el problema de los géneros poéticos en función del proceso de individuación hasta el siguiente capítulo.

La sombra: el lado oscuro de la voz poética

La sombra, o el aspecto sombrío del poema, encarna en las figuras de los santos y los hombres severos. Los hombres severos son caracterizados por un solo verso: "Ruled by the God Apollo's golden mean" (v. 2) y por el adjetivo *sober*. La función de este primer pareado es la de diferenciar la voz poética y establecer una distancia entre ésta, la religión cristiana y el clasicismo. Los santos y los hombres severos se oponen a la voz poética pero son colocados al mismo nivel que ésta, al ser ambos sujetos gramaticales en la oración, y constituyen, como ya dije, su parte oscura.

²⁷ Kersnowski, *op. cit.*, p. 7.

²⁸ Josef Goldbrunner, *Ibid.*

Esta connotación oscura en el poema es subvertida al relacionar estos personajes con lo solar, pues lo solar aparece connotado negativamente por medio de la relación entre los significantes: *God, golden, mean*. Estos, a su vez, se relacionan con *man* y *sober*. Es decir, lo masculino (*man*) se relaciona con lo vil (*mean*) y con la sobriedad (*sober*). Y este polo, a su vez, lo representa el cristianismo (*saints*) y el clasicismo (*Apollo's golden mean*).²⁹ Graves identifica esta oposición en su tesis histórica expuesta en *The White Goddess*:

The language of poetic myth anciently current in the Mediterranean and Northern Europe was a magical language bound up with popular religious ceremonies in honour of the Moon-goddess, or Muse, some of them dating from the Old Stone Age, and that this remains the language of true poetry —“true” in the nostalgic modern sense of “the unimprovable original, not a synthetic substitute”. The language was tampered with in late Minoan times when invaders from Central Asia began to substitute patrilinear for matrilinear institutions and remodel or falsify the myths to justify the social changes. Then came the early Greek philosophers who were strongly opposed to magical poetry as threatening their new religion of logic, and under their influence a rational poetic language (now called the Classical) was elaborated in honour of their patron Apollo and imposed on the world as the last word in spiritual illumination: a view that has prevailed practically ever since in European schools and universities, where myths are now studied only as quaint relics of the nursery age of mankind.³⁰

Jung define a la sombra en los siguientes términos:

Like the anima, it appears either in projection and suitable persons, or personified as such in dreams. The shadow coincides with the “personal unconscious” (which corresponds to Freud’s conception of the unconscious.) Again, like the anima, this figure has often been portrayed by poets and writers. [...] The shadow personifies everything that the subject refuses to acknowledge about himself and yet is always thrusting itself upon him directly or indirectly.³¹

²⁹ Cfr. el mismo problema expuesto en la página 17.

³⁰ Graves, *The White Goddess*, pp. 9-10.

³¹ Jung, “Conscious, Unconscious and Individuation”, p. 275.

La sombra representa también: “a moral problem that challenges the whole ego-personality, for no one can become conscious of the shadow without considerable moral effort. To become conscious of it involves recognizing the dark aspects of the personality as present and real. This act is the essential condition for any kind of self-knowledge.”³² El problema moral que plantean los santos y los hombres severos en el poema resulta de la oposición de la voz poética a la tradición clásica. Es significativo que Graves haya elegido oponerse a los santos y los hombres severos y las implicaciones de esta elección podrán ser explicadas hasta el siguiente capítulo, que trata precisamente de la relación entre su voz poética y la tradición poética occidental. Por lo pronto me conformaré con decir que, en el mismo Graves, tanto el cristianismo como la antigüedad clásica han constituido el objeto de estudio de su actividad como ensayista y mitógrafo. Su prosa también se ha valido de sus investigaciones como clasicista. *The Greek Myths* y *The Hebrew Myths* son dos de sus obras más sobresalientes en la materia, consagrados como textos escolares (especialmente *The Greek Myths*). Su traducción de Apuleyo es ya canónica. Sus novelas más célebres tratan también temas clásicos: *I, Claudius*, *Claudius the God and His Wife Messalina*, *Homer's Daughter*, *Hercules my Shipmate*, etcétera. Su investigación sobre los mitos hebreos le permite escribir *King Jesus*, cuya premisa es que Jesús era un legítimo heredero del trono de Judea.³³

³² Jung, *Aion*, p. 147.

³³ *King Jesus*, publicada en 1946, tiene como epígrafe la siguiente cita de los *Stromata* de Clemente de Alejandría, quien cita del Evangelio griego según los Egipcios (no confundir con el Evangelio cóptico del mismo nombre):

When in The Gospel according to the Egyptians, Shelom asked the Lord: “How long shall death prevail? He answered: “So long as you women bear children...” And when she asked again: “I have done well then in not bearing children? He answered “Eat every plant but that which is bitter...” And when she inquired at what time the things concerning which she had questioned Him should be known, He answered: “When you women have trampled on the garment of shame and when the two become one, and when the male with the female is neither male nor female...” And the Saviour said in the same Gospel: “I have come to destroy the works of the Female” (Clemente de Alejandría, *Stromata apud Graves, King Jesus*, p. 2).

Robert Graves, al momento de escribir “The White Goddess”, estaba “fragmentado” como autor. Hasta esta obra era difícil decir “Robert Graves, el poeta”, nada más; o “Robert Graves, el novelista”; o el mitógrafo. Sus semblanzas suelen recitar todos sus “títulos” y decir: “Robert Graves, soldado de la primera Guerra Mundial, novelista, ensayista, cuentista, historiador, traductor, dramaturgo, crítico o mitógrafo”. A veces, solamente, se dice “el escritor” y se le añade “uno de los más prolíficos” o “conocido principalmente por...”, y en la edición de Penguin de sus poemas completos se le añade “su poesía amorosa”. En *The White Goddess* “he became best known for his unorthodox historical novels about Rome and for his studies of the mythological and psychological sources of poetry”. En algunos libros se le reconoce también como *historian* o simplemente *man of letters*. En un volumen de sus conferencias que tengo en mi escritorio le llaman también *scholar*. El objetivo de la individuación, que la voz poética de “The White Goddess” busca, es la unificación del autor como poeta, exclusivamente. Los hombres severos representan la fragmentación de la voz poética.

La identificación de la voz poética (el *poeta*, el *yo*) con los santos y los hombres severos (la *sombra*) ya ha sido advertida por otros críticos. Patrick J. Keane, por ejemplo, escribe: “I am primarily concerned with the sophisticated doublemindedness that allows Graves to check emotional commitment with urbane scepticism, to be both passionately devotee and the erudite scholar of the Muse he worships.”³⁴

La paradoja en Graves radica en lo que Patrick J. Keane ha llamado “a wild civility”, y se caracteriza por una poesía que “represents a marriage of craftsmanship with

En Clemente de Alejandría vemos que confluyen las dos tradiciones, griega y cristiana, que Robert Graves aprovecha para caracterizar a Jesús como el gran patriarca cuya obra es usurpar la soberanía de la diosa blanca. Clemente es uno de los personajes a que alude el *saints* de “The White Goddess” cuya función es precisamente destruir la obra de la mujer.

³⁴ Keane, *op. cit.*, p. 96.

fearful and loving worship of the Muse; and both partners are exacting.” Sin embargo, esta devoción, opuesta a la actitud artesanal y erudita de Graves hacia la poesía, es un artificio retórico cuidadosamente construido por Robert Graves a través del libro y el poema.

Este artificio se caracteriza por el enfrentamiento con su parte oscura, cuya función es diferenciante, en contraste con la búsqueda de la diosa blanca, cuya función es personalizante. Ya que Graves pertenece a esa tradición representada por los santos y los hombres severos y en él mismo confluyen tanto la herencia clásica como la cristiana, necesita antagonizar con sus principales representantes, de manera que pueda volverse único, individual, diferenciable. La función de la sombra en el poema, entonces, es asociar a los santos y los hombres severos con lo falso y con la muerte y diferenciar de ellos su voz poética al identificarla con lo verdadero y con la vida. Sin embargo, la falsedad y la muerte que traen los santos y los hombres severos del poema son atributos de la misma voz poética, pues él mismo no puede escapar de esa tradición que desdeña. Este es el problema moral que “challenges the whole ego-personality”, pues para poder existir como entidad individual, debe cuestionar su valor como producto de una tradición ya muy consolidada.

Además del elemento diferenciador entre Graves y la tradición, la sombra desempeña otra función diferenciante, que opone dos polos de la masculinidad. La paradoja (the sophisticated doublemindedness), que Keane nota en Graves, es la que vuelve necesaria la personificación de los atributos femeninos que Graves da al impulso poético, lo que hace que intente una separación con lo que él considera el aspecto oscuro de lo masculino pues, como escribe Frank L. Kernowsky:

During his first marriage, Graves found that he could not exist as poet simply as a male. As he pursued his poetic gift, he found his androgynous self. As he wrote in “Unicorn and the White Doe,” first published in Whipperginny, the Doe is “unattainable / Complete,

incomprehensible” and prophecies to the Unicorn that there will be “No mate for you” (9-10). Body and spirit, Unicorn and Doe exist as parts of the eternal search for spiritual meaning: one to seek and the other to be found. The spirit, the feminine, will also appear in more frightful forms.³⁵

“The White Goddess” no es solamente un poema sobre la unicidad del autor como poeta; también es un poema que trata de la unicidad del polo masculino que complementa a la mujer. Es un poema sobre iniciación sexual, sobre volverse hombre. En este sentido, es un poema erótico-heterosexual.³⁶ Tanto los santos como los hombres severos son personajes que se bastan a sí mismos tanto sexual como espiritualmente, según Graves. Ambos representan una masculinidad narcisista, en contraste con la masculinidad heterosexual con la que se asocia la voz poética. Esta idea también nos la explica Graves en *The White Goddess*: “for though the Goddess as Cybele and Ishtar tolerated sodomy even in her own temple-courts, ideal homosexuality was a far more serious moral aberrancy—it was the male intellect trying to make itself spiritually self-sufficient.”³⁷

³⁵ Kersnowski, *op. cit.*, p. 13.

³⁶ La *Oxford Anthology of English Literature*, en su introducción a Graves, señala que “His love poems are among the best heterosexual erotic lyrics in modern English, and some of the poems written around the mythology are compellingly direct in a way not chosen by many of his younger contemporaries”. (Kermode, *op. cit.*, p. 2076). El adjetivo “heterosexual” y “erotic”, como veremos en el capítulo posterior es fundamental para caracterizar la poesía de Graves, pues su “heterosexualidad” es un elemento diferenciante en la poética de Graves, ya que Graves considera la “homosexualidad intelectual” como un arma cuya función es “destruir la obra de la mujer”, o sea la vida (Véase nota 27).

³⁷ Graves, *The White Goddess*, p. 12. Es importante notar que los primeros poemas amorosos de Graves fueron homoeróticos. De aquí que Graves insista en la aberración moral de lo que él llama “homosexualidad intelectual”. Como él mismo relata en *Goodbye to all that* fue en Charterhouse, en sus años de escolar cuando

In my fourth year I fell in love with a boy three years younger than myself, who was exceptionally intelligent and fine-spirited. Call him Dick. Dick was not in my House, but I had recently joined the school choir and so had he, which gave me the opportunities for speaking to him occasionally after choir practice. I was unconscious of any sexual desire for him, and our conversations were always impersonal. This illicit acquaintance did not escape comment, and one of the masters, who sang in the choir, warned me to end it. I replied that I would not have my friendship limited by anyone, pointing out that Dick was interested in the same things as myself, particularly in books; that, though the disparity in our ages might seem unfortunate, a lack of intelligence among the boys of my own age obliged me to find friends where I could. Finally the Headmaster took me to task for it. *I lectured him loftily on the advantage of friendship between elder and younger boys, citing Plato, the Greek poets, Shakespeare, Michelangelo and others, who had felt as I did* (El subrayado es mío. Graves, *Goodbye to all that*, p. 48).

Kernowsky se refiere a estos primeros poemas amorosos de Graves:

Estos dos elementos diferenciadores de la sombra, empero, no se excluyen uno al otro. Su función es asociar la tradición clásica con la homosexualidad para así reforzar la idea de que la tradición clásica se opone a la “obra de la mujer”, es decir, a la vida creativa y poética, cuyo principal tema, dice Graves, es “the relations of man and woman, rather than those of man and man, as the Apollonian Classicists would have it”.³⁸

Así, Graves asocia a los hombres severos y a los santos, no con la muerte que proviene de vivir la vida sino con la esterilidad, con la muerte que existe como resultado de no vivir. La diosa blanca, en contraste, da la vida y la muerte; pero a través de la creación poética plasmada en la “vida suprema”.

Oposición entre prosa y poesía

Además de las oposiciones entre los aspectos “diurno” y “nocturno” de la masculinidad y su relación con lo femenino, Graves opone la prosa y la poesía al colocar el poema como dedicatoria a la diosa blanca en *The White Goddess*. La estrategia de lectura planteada a través de la relación entre el poema y el libro es una exigencia impuesta por la voz poética, quien tiene una función profética: la de revelar la existencia de su impulso creativo. El

He accepted the relationship encouraged by single-sex schools and had a romance with a boy, for Graves an idealistic relationship suitable for a knight and his lady, as this poem, “1915”, shows. After describing life in the trenches as the seasons pass from the warmth of spring to a Keatsian “yellow Autumn” to a winter when he was “knee-deep in mud or snow,” Graves professed the love that saved his spirit:

Dear, you’ve been everything that I most lack
In these soul-deadening trenches— pictures, books,
Music, the quiet of an English wood.
Beautiful comrade-looks,
The narrow, bouldered mountain-track,
The broad, full-bosomed ocean, green and black,
And peace, and all that’s good (Kernowski, *op. cit.*, p. 12).

³⁸ Graves, *The White Goddess*, p. 447.

lector debe aceptar esta convención para que el proceso de individuación de la voz poética se complete.

Sin embargo, la aceptación de la convención no es sólo un acto de fe, como Graves parece proponer al declarar la existencia espiritual de la diosa. La convención se construye a través de otra, propia de la ficción: la verosimilitud. *The White Goddess* plantea una tesis histórica en prosa aprovechándose de la ventaja que provee este tipo de texto y plantea otra estrategia de lectura: un ensayo argumentativo que dé verosimilitud histórica a sus personajes a través de la argumentación antropológica. De esta manera, los santos y los hombres severos y la diosa blanca de su drama adquieren dimensiones reales, basadas en la “evidencia” histórica. Para lograr esto Robert Graves se vale de estrategias que ha usado en sus novelas históricas. También se vale de su autoridad como historiador, mitógrafo y erudito clasicista. Su fragmentación como autor juega una función unificadora esta vez, en favor del poeta. Los numerosos “títulos” que sus críticos le adjudican le sirven al poeta para legitimarse a sí mismo.

Además de la verosimilitud, *The White Goddess* tiene otro proceder en el poema: identifica a la voz poética, que es otro de los protagonistas del drama, con el propio Graves, quien en *The White Goddess* tiene cuidado de llamar la atención sobre el poema, y de subordinar la lectura del texto en prosa al poema desde los primeros renglones del libro:

Since the age of fifteen poetry has been my ruling passion and I have never intentionally undertaken any task or formed any relationship that seemed inconsistent with poetic principles; which has sometimes won me the reputation of an eccentric. Prose has been my livelihood, but I have used it as a means of sharpening my sense of the altogether different nature of poetry, and the themes that I choose are always linked in my mind with

outstanding poetic problems. At the age of sixty-five I am still amused at the paradox of poetry's obstinate continuance in the present phase of civilization.³⁹

De esta manera la relación entre el libro y el poema construye la poética de la diosa blanca utilizando estrategias retóricas y literarias para obligar al lector a creer en la existencia de la diosa, según la convención literaria del texto de Graves, a través de un sofisticado aparato argumentativo que la dota de verosimilitud. Esta es otra estrategia de caracterización que Robert Graves aprovecha mediante la relación del poema y el libro. Él mismo está incluido en esta relación de personajes mediante la declaración de la primacía de la poesía en su obra. Paradójicamente, Graves insiste en que la diosa blanca obliga a la aceptación de un dogma de fe, que no necesita de tesis históricas y aún así nos lo intenta demostrar factualmente.

Por ejemplo, en "The White Goddess", el momento en el que la diosa es descrita en la segunda estrofa nos revela cómo Graves utiliza *The White Goddess* para dar verosimilitud histórica a su descripción:

whose broad high brow was white as any leper's,
whose eyes were blue, with rowan berry lips,
with hair curled honey-coloured to white hips (vv. 12-14).

En *The White Goddess*, Graves explica su título:

The Goddess is a lovely, slender woman with a hooked nose, deathly pale face, lips red as rowan-berries, startlingly blue eyes and long fair hair; she will suddenly transform herself into sow, mare, bitch, vixen, she-ass, weasel, serpent, owl, she-wolf, tigress, mermaid or loathsome hag. Her names and titles are innumerable. In ghost stories she often figures as

³⁹ Graves, *The White Goddess*, p. 17.

“The White Lady”, and in *ancient religions, from the British Isles to the Caucasus, as the “White Goddess”*.⁴⁰

También en *The White Goddess* posteriormente Graves explica el porqué la diosa blanca es tan blanca como una leprosa:

The name Albina, a form of which was also given to the River Elbe (Albis in latin); and which accounts for the Germanic words elven, an elf-woman, alb, elf and alprücken, the nightmare or incubus, is connected with the Greek words alphas, meaning “dull-white leprosy”. [...] The whiteness of the Goddess has always been an ambivalent concept. In one sense it is the pleasant whiteness of pearl-barley, or a woman’s body, or milk, or unsmutched snow; in another it is the horrifying whiteness of a corpse, or a spectre, or leprosy. Thus in Leviticus XIV, 10, the leper’s thankoffering after his cure, originally paid to the Goddess Mother, was a measure of barley-flour. [...] The white trefoils which spring up wherever the Love-Goddess Olwen treads can be described as “white as leprosy”.⁴¹

Así, la descripción de la diosa al final de la segunda estrofa del poema, viene acompañada de una justificación histórica y mitológica que le otorga cierto carácter de realidad a este personaje del drama. Lo mismo exactamente sucede con los santos y los hombres severos y la razón por la cual éstos la injurian.

Los santos y los hombres severos, a diferencia de la diosa blanca (y de la voz poética) adquieren diferentes formas a lo largo de *The White Goddess*. En el prefacio aparecen como Sócrates quien “in turning his back on poetic myths, was really turning his back on the Moon-goddess who inspired them and who demanded that man should pay woman spiritual and sexual homage: what is called Platonic love, the philosopher’s escape from the power of the Goddess into intellectual homosexuality, was really Socratic love.”⁴²

⁴⁰ *Ibid.*, p. 24. El subrayado es mío.

⁴¹ *Ibid.*, p. 434-435.

⁴² *Ibid.*, p. 11.

En los capítulos subsiguientes aparecen como “the mere gleeman”,⁴³ Apolo, los griegos de la época clásica, la prosa, el erudito, etc.

La individuación poética

Una vez que se ha establecido en el poema la correlación de fuerzas, la voz poética experimenta un cambio que en el último verso habría de consolidar su individuación poética. El personaje de la diosa blanca, como elemento personalizante de la voz poética, al adquirir forma en el poema, comienza a distraer la atención de ésta, quien pasa de ser sujeto en la primera estrofa, a ser objeto junto con aquella. Más tarde vuelve a aparecer de nuevo como sujeto en los últimos versos del poema, pero ahora es un sujeto diferente, asociado a significantes diferentes: de ser un ente cuya diferenciación se da por oposición a la masculinidad del amor platónico y que persigue a un personaje ilusorio, pasa a ser el vocero o profeta de la vida.

Sin embargo, para que este cambio opere, la voz poética debe pasar por una transición donde la atención del lector se centra completamente en el personaje de la diosa blanca. De esta manera, de forma indirecta, el *yo* del poema se resignifica y se individualiza:

It was a virtue not to stay,
to go my headstrong and **heroic** way
seeking **her** out at the volcano's head,
among pack ice, or **where** the track had faded
beyond the cavern of the seven sleepers:
whose broad high brow was white as any leper's,

⁴³ Nótese el juego de palabras al elegir la palabra “gleeman” para referirse en *The White Goddess* a una de las manifestaciones históricas de los “hombres severos” del poema.

**whose eyes were blue, with rowan berry lips,
with hair curled honey-coloured to white hips.**

Green sap of Spring in the young wood a-stir
Will celebrate the Mountain Mother,
And every song-bird shout **awhile** for **her** (vv. 7-17).

En primer lugar, notamos cómo en esta parte el eco (la aliteración, rima visual, anáfora y epífora) de los sonidos *her* y *wh* ocurre con más frecuencia. El campo semántico ha cambiado también: ahora tenemos imágenes relacionadas con el viaje y la naturaleza. La diosa se caracteriza por animar este viaje y este viaje es la vida y también la muerte, pero a través de la vida. La voz poética, entonces, se personaliza al identificarse con la vida y descalifica a su “other self, his weird,”⁴⁴ quien representa todo lo caduco y lo estéril. Con cada eco en que resuena el nombre *white goddess*, con cada descripción de ella, en realidad lo que hace la voz poética es significarse a sí misma.

Así, el héroe del drama es Robert Graves mismo, el poeta, y él, sólo él, es el protagonista de esta historia. La diosa blanca lo mueve, le da sentido y le confiere sus características, pues él está dedicado a ella. La diosa blanca, caracterizada por imágenes como *volcano's head*, *pack ice*, *track had faded*, *cavern of the seven sleeper's*; con su descripción construida por metáforas como *white as any leper's*, *rowan berry-lips*, *hair curled honey-coloured* representa la vida en la tradición de la cual Graves pretende coronarse como profeta. Él es quien la representa. Él es el medio por medio del cual “Green

⁴⁴ La importancia de esta descalificación será abordada en el siguiente capítulo. El otro yo, la sombra, representa la tradición Occidental, la cual Graves percibe como opresora. Al presentarse como su rival, y después, al asociarla con la muerte, la rigidez y la homosexualidad, se individualiza como ser viviente y verdadero. Sin embargo, utiliza a la diosa blanca para cumplir con este propósito, al caracterizarla a ella como representante de la vida. De esta manera, Graves se vuelve un poeta “verdadero”, vocero de lo que *está vivo en la tradición*.

sap of Spring in the young wood a-stir / Will celebrate the Mountain Mother, / And every song-bird shout awhile for her” (vv. 15-17).

Así sucede precisamente después de esta resignificación en los últimos versos del poema, cuando después de la separación (protagonizada por la sombra) y la búsqueda (donde la diosa adquiere los significantes de la vida, y en consecuencia, la voz poética), la voz poética declara:

But I am gifted, even in November
Rawest of seasons, with so huge a sense
Of her nakedly worn magnificence
I forget cruelty and past betrayal,
Careless of where the next bright bolt may fall (vv. 18-22).

La serie de la individuación, donde la voz poética aparece como sujeto, culmina con la aparición de un nuevo poeta, de un autor con sentido histórico, en una tradición con la que habría sido difícil rivalizar solo. La diosa blanca, como recurso retórico, da la fuerza necesaria para emprender el posicionamiento en el canon que caracteriza su proyecto poético. “To find her”, “to hold her”, “to know” deviene en “I am gifted”.

CAPÍTULO II: LA LUCHA POR LA CANONICIDAD

We read to usurp, just as the poet writes to usurp. Usurp what? A place, a stance, a fullness, an illusion of identification or possession; something we can call our own or even ourselves.

Harold Bloom, *Agon*

Agón poético

El objetivo de “The White Goddess”, como ya se dijo, es la individuación de la voz poética, a la que he identificado con Robert Graves. Pero hay que agregar que la individuación poética tiene como fin último la inmortalidad canónica, la usurpación de un lugar en la tradición poética. Como dijo Harold Bloom en *The Western Canon*: “From Pindar to the present, the writer battling for canonicity may fight on behalf of a social class, as Pindar did for the aristocrats, but primarily each ambitious writer is out for himself alone and will frequently betray or neglect his class in order to advance his own interests, which center entirely upon *individuation*.”¹

“The White Goddess”, entonces, no sólo es un poema sobre volverse hombre y poeta, antes que nada es un poema que intenta ganarse un lugar en la tradición poética de la misma manera que la voz poética, a través de la diferenciación y la personalización. Al tiempo que la voz poética se vuelve única, el poema se hace también más individual, en tanto que entabla

¹ Bloom, *Western Canon*, p. 26.

una batalla formal por el lugar canónico. La voz poética que participa en esta batalla, entonces, le hace lugar a algo todavía más grande que él: un centro organizador que representa la totalidad y de cuya fuente brota la fuerza poética. Esta totalidad es el texto mismo.

De esta manera, la lucha por la “canonicidad” se entabla entre poetas, a través de sus textos. El texto es el campo de batalla por la inmortalidad poética: “The Canon, a word religious in its origins, has become a choice among texts struggling with one another for survival, [...] by late-coming authors who feel themselves chosen by particular ancestral figures.”²

En “The White Goddess”, el posicionamiento agonístico se vale de la segunda parte de *The White Goddess*, que

is the textually integrated though semantically independent rhetorical discourse which Graves employs to associate himself with the “true” poet he seeks to define —and this is the revelation of his own poetical direction which has himself as a poet in mind more than poetry.

It is presented in a classical rhetorical way: at the heart of the rhetoric is a combination, not always very delicately presented, of elliptical notions such as “true” and “magic” associated with the very unelliptical “I” thrown into relief from the very first sentence of chapter one. It seems clear to me that this “I” is intended to be the same one which is presented mythologically in the poem “In Dedication” at the head of the book.³

La función personalizante de la diosa blanca, entonces, opera al caracterizar la poesía verdadera con la evocación de la diosa blanca que Graves supone que algunos poetas de la tradición occidental realizan. Robert Graves se asocia con el grupo de poetas que él considera verdaderos y que no pertenecen al grupo de aquellos que la injurian, como los

² *Ibid.*, p. 19.

³ Painter, “How and Why Graves Proceeded in Poetry”, p. 147.

santos y los hombres severos. De esta manera, Graves adquiere las características de aquellos poetas con quienes se asocia:

The simple device that Graves uses from the beginning to end is to discuss what he has decided to be poetic as given. Throughout, Graves includes himself, directly or indirectly, as being a poet who practices these qualities which are given. In doing so he aligns himself with those poets he considers worthy of the same distinction –notably Keats, Coleridge, Blake, and Shakespeare, to name a few –strategically demonstrating where they got it right. The discussion is frequently led in a way that several of these rhetorical maneuvers may slide into each other, so producing a seemingly natural coming-together of proof.⁴

Al mismo tiempo, Graves se disocia de otros poetas que él considera manifiestan las características del antipoeta, como Virgilio y Milton. Lo hace aprovechando la función diferenciante de la sombra en el poema, representada por los santos y los hombres severos. Al establecer esta diferencia entre él mismo y esos con los que se disocia, Graves se caracteriza a sí mismo en la tradición poética.

Personalización en el canon

En *The White Goddess*, Robert Graves se asocia con algunos poetas a cuyos textos alude en “The White Goddess”. Entre los más significativos se encuentran Keats, Coleridge, John Donne, John Skelton y Catulo.

La alusión a Keats puede verse en la asociación de La Belle Dame con la muerte y la enfermedad, cuyo eco en “The White Goddess” resuena en la descripción de la frente blanca de la diosa que es como la de una leprosa en los versos 12-14. Aunque como ya mencioné, la muerte de la diosa blanca proviene de la vida, y no de la esterilidad de los santos y los hombres severos:

⁴ *Ibid.*, p. 148.

Whose broad high brow was white as any leper's
Whose eyes were blue, with rowan-berry lips,
With hair curled honey-coloured to white hips (vv. 12-14).

En “La Belle Dame Sans Merci”, Keats la describe así:

I see a lily on *thy brow*
With anguish moist and fever dew,
And on thy cheeks a fading rose
Fast withered too—

I met a lady in the Meads
Full beautiful, a faery's child
Her hair was long, her foot was light
And her eyes were wild— [...] (vv. 9-16).⁵

La descripción de la diosa blanca alude también a “The Rime of the Ancient Mariner” de Coleridge:

Her lips were red, her looks were free,
Her locks were yellow as gold,
Her skin was white as leprosy.
The Nightmare Life-in-Death was she,
Who thicks man's blood with cold (vv. 190-194).⁶

Graves procura, empero, disociarse en *The White Goddess* del romanticismo, aunque confirma con éste su alianza a través de dos grandes poetas románticos, Keats y Coleridge. El elemento personalizante en ambas alusiones opera al nivel de la identificación con sus representaciones femeninas, las que Graves asocia con la evocación de la Musa o Diosa Blanca. Escribe Graves:

⁵ Keats, *The Complete Poems*, p. 334. El subrayado es mío.

⁶ Coleridge, *Selected Poems*, p. 81.

Despite the deep sensory satisfaction to be derived from Classical poetry, it never makes the hair rise and the heart leap, except where it fails to maintain decorous composure; and this is because the attitudes of the Classical poet, and of the true poet, to the White Goddess. This is not to identify the true poet with the Romantic poet. “Romantic”, a useful word while it covered the reintroduction into Western Europe, by the writers of verse-romances, of a mystical reverence for woman, has become tainted by indiscriminate use. The typical Romantic poet of the nineteenth century was physically degenerate, or ailing, addicted to drugs and melancholia, critically unbalanced and a true poet only in his fatalistic regard for the Goddess as the mistress who commanded his destiny. The Classical poet, however gifted and industrious, fails to pass the test because he claims to be the Goddess’s master – she is his mistress only in the derogatory sense of one who lives in coquettish ease under his protection.⁷

Con John Donne la identificación es al nivel de género poético. Robert Graves se asocia con la tradición poética amorosa y escoge a John Donne porque en él confluyen las funciones de sacerdote y de poeta amoroso. En él, la devoción a la divinidad y la lírica se reúnen. Sin embargo, su asociación con Donne tiene algunas reservas: mientras Donne en “The Good Morrow” atribuye a la unión de los amantes la causa del despertar de una ilusión y un sueño,⁸ otorgándoles a ambos el mismo valor para formar la totalidad, Graves en “The White Goddess” busca trascender la distancia entre la voz poética, el mundo ilusorio y la amada, haciendo énfasis en la valentía de la expedición en su búsqueda. Para Graves el valor está no en la unión, sino en la separación y en la búsqueda de esa unión. Una vez más, el centro es la voz poética, quien se atribuye cualidades a expensas de la diosa blanca. Su falta la engrandece:

I wonder by my troth, what thou and I
Did, till we loved? Were we not weaned till then,
But sucked on country pleasures, childishly?

⁷ Graves, *The White Goddess*, p. 25.

⁸ *Vid.* Graves, “The Personal Muse”, p. 82.

Or snorted we in the seven sleeper's den?
T'was so; but this, all pleasures fancies be.
If ever any beauty I did see,
Which I desired, and got, t'was but a dream of thee.⁹

En "The White Goddess" Graves escribe:

It was a virtue not to stay,
To go my headstrong and heroic way
Seeking her out at the volcano's head,
Among pack ice, or where the track had faded
Beyond the cavern of the seven sleeper's (vv. 7-11).

Con John Skelton, la independencia poética respecto de sus funciones eclesiásticas, y su poesía amorosa, además de su representación femenina llevan a Graves a aludirlo en "The White Goddess". Escribe Skelton:

Her eyën grey and steep
Causeth my heart to leap,
With her browës bent
She well may represent
Fair Lucrece, as I ween,
Or else fair Polyxene.¹⁰

Robert Graves escribe sobre Donne y Skelton en *The White Goddess*:

The poet survived in easy vigour only where the priest was shown the door; as when Skelton, to signalize his independence of Church discipline, wore the Muse-name "Calliope" embroidered on his cassock in silk and gold, or when Herrick proved his devotion to poetic myth by pouring libations of Devonshire barley-ale from a silver cup to a pampered white pig. With Donne, Crashaw and Hopkins the war between poet and priest

⁹ Donne, "The Good Morrow", vv. 1-7., p. 1024. El subrayado es mío.

¹⁰ John Skelton, "Philip Sparrow" *apud* Graves, "The dedicated poet", p. 28. El subrayado es mío.

was fought on a high mystical level; but can Donne's *Divine Poems*, written after the death of Ann More, his only Muse, be preferred to his amorous *Songs and Sonnets*?¹¹

La lucha entre la función sacerdotal y la función poética en poetas aludidos en "The White Goddess", como Donne y Skelton, caracteriza a la voz poética como la salvadora y profeta de una tradición poético-religiosa "pagana" sometida por el culto a una divinidad patriarcal. De cierta manera, al independizarse completamente del culto cristiano, que junto con los hombres severos, se opone a la diosa, Graves se posiciona como el gran liberador de la poesía amorosa, cuyo tema, según él, es invariablemente la relación del hombre con la mujer.

El origen de esta batalla se remonta, como vemos en "The White Goddess", a la poesía clásica, y la voz poética utiliza a Catulo como el baluarte de la tradición amorosa que se resiste a ser oprimida por la tiranía apolínea. Escribe Graves en "The Dedicated Poet": "It is true that, as priest, scholar and Court official, he [Skelton] could not avoid writing ornate Apollonian verse in earnest of his professional capacities—as Catullus had done—but he did so with a covert half-smile at the understanding Muse."¹²

Es precisamente la alusión a Catulo en "The White Goddess" la que determina la personalización poética de Graves, pues a través de ella combate, en primer lugar al género poético "mayor" de la tradición poética occidental: la épica. De esta manera, Robert Graves intenta usurpar el lugar que la poesía épica ha ocupado dentro del canon para la poesía amorosa que él, como los otros poetas con los que se asoció, escribe. Sin embargo, la ventaja comparativa que Graves quiere ganar sobre éstos involucra su descripción del

¹¹ Graves, *The White Goddess*, p. 426.

¹² Graves, "The Dedicated Poet", p. 23.

personaje de la diosa blanca, a la que, a diferencia de sus predecesores, él sí puede adorar libremente.

“The White Goddess” alude al poema V de Catulo en sus primeros dos versos y también, indirectamente al poema II, a través de la alusión a “Philip Sparrow” en los versos 12-14:

All saints revile her, and all sober men
Ruled by the God Apollo's golden mean— (vv. 1-2).

Whose broad high brow was white as any leper's,
Whose eyes were blue, with rowan-berry lips,
With hair curled honey-coloured to white hips (vv. 12-14).

Encontramos en el poema V de Catulo a los mismos personajes del poema de Graves: “Vivamus, mea Lesbia, atque amemus / rumoresque senum severiorum / omnes unius aestimemus assis.”¹³ La voz poética, Lesbia y los “hombres severos” (senes severiores) corresponden en el poema de Graves al yo, la diosa blanca y a los santos y los hombres severos del poema. Para Graves, Catulo es de los pocos poetas verdaderos en la tradición grecorromana:

True poets will agree that poetry is spiritual illumination delivered by a poet to his equals, not an ingenious technique of swaying a popular audience or of enlivening a sottish dinner-party, and will think of Catullus as one of the very few poets who transcended the Graeco-Roman poetic tradition. [...] he had fearlessness, originality and emotional sensitivity entirely lacking in the general run of Latin poets. He alone showed a sincere love of women; the others were content to celebrate either comrade-loyalty or playful homosexuality.¹⁴

¹³ Catulo, *Cármenes*, vv. 1-3, p. 3.

¹⁴ Graves, *The White Goddess*, p.392.

En “The White Goddess” la separación entre la voz poética y el personaje femenino es absoluta. En Catulo, al contrario, la voz poética y Lesbia celebran la unión. Graves le da un poder mucho mayor a los hombres severos de Catulo, su presencia en “The White Goddess” es mucho más amenazante. Mientras que en el poema V la voz poética insta a Lesbia a que valoren en “un as” los rumores de los más severos viejos, en Graves, por el contrario, se inicia un combate entre la voz poética y ellos para buscar aquella unión. Los hombres severos en Graves, empero, deben tomarse en serio pues la voz poética tiene que luchar con una tradición poética mucho más sólida y consolidada, a diferencia de Catulo, siendo éste una figura fundacional, al menos desde la perspectiva de Graves. De ahí que el viaje hacia el don poético (But I am gifted) sea únicamente posible venciendo a los hombres severos.

Diferenciación en el canon

Graves se asocia con Catulo poéticamente para enfrentarse con Virgilio y disociarse de él. Catulo es el instrumento por medio del cual Graves habrá de diferenciarse de la tradición épica que Virgilio representa. Es precisamente a Virgilio a quien contrasta con Catulo en

The White Goddess:

His contemporary, Virgil, is to be read for qualities that are not poetic in the sense that they invoke the presence of the Muse. The musical and rhetorical skill, the fine-sounding periphrases, and the rolling periods, are admired by classicists, but the *Aeneid* is designed to dazzle and overpower, and true poets do not find it consistent with their integrity to follow Virgil's example. They honour Catullus more, because he never seems to be calling upon

them, as posterity, to applaud a demonstration of immortal genius; rather, he appeals to them as a contemporary.¹⁵

Es precisamente con la sensación de inmortalidad que transmite la *Eneida* de Virgilio con la que la voz poética de “The White Goddess” combate. De alguna manera, la originalidad de Catulo es también un antídoto contra la sombra canónica de Virgilio, mucho más amenazante para Graves, pues su poesía amorosa no compite con la épica de Virgilio dentro del combate por la influencia. La lucha del poeta por ser canónico tradicionalmente tenía como condición escribir poesía épica; Robert Graves, al asimilar a Catulo y rivalizar con Virgilio, pretende subsanar esta carencia poética (pues Robert Graves sólo escribió poesía amorosa) al identificarse con la aparente falta de ansiedad que él observa en Catulo. Esta ansiedad se vuelve, entonces, la manera en la que el poema expresa su impulso de inmortalidad, muy a pesar de Virgilio:

A literary work also arouses expectations that it needs to fulfill or it will cease to be read. The deepest anxieties of literature are literary; indeed, in my view, they define the literary and become all but identical with it. A poem, novel, or play acquires all of humanity's disorders, including the fear of mortality, which in the art of literature is transmuted into the quest to be canonical, to join communal or societal memory.¹⁶

La construcción del personaje de la diosa blanca se vuelve entonces una necesidad para la voz poética y para Graves, no sólo en la lucha individual entre autores sino también en la lucha entre géneros (épico y lírico). La diosa blanca, a quien Robert Graves ha identificado con la Musa, personifica el impulso poético del poeta lírico-amoroso que alcanza la inmortalidad a través de ella: “Curtius, ever alert to the fortune of canonical metaphors, has an excursus upon “Poetry as Perpetuation” that traces the origin of the

¹⁵ *Ibid.*, p. 392. Esta cita es la continuación de la anterior.

¹⁶ Bloom, *Western Canon*, p. 18.

eternity of poetic fame to the *Iliad* and beyond to Horace's Odes, where we are assured that it is the Muse's eloquence and affection that allow the hero never to die."¹⁷

La musa, entonces, quien personifica la permanencia en la memoria del que la invoca poéticamente, aparece en "The White Goddess" como una presencia ausente, lejana, ilusoria; como la respuesta angustiosa a una musa que sí permanece en la voz poética del poema V de Catulo. La musa que no está en el poema de Graves, sino que se construye retóricamente, personaliza a la voz poética para otorgarle la fuerza necesaria para combatir a Virgilio, cuya épica paradigmática canta las armas y al hombre ("arma virumque cano"¹⁸), no a la mujer. La lucha con Virgilio, quien puede identificarse como uno de los hombres severos del poema, es el elemento de diferenciación dentro del canon occidental en "The White Goddess".

El antagonismo que Graves vislumbra entre Catulo y Virgilio, tal como aparece en "The White Goddess", como una lucha entre épica y lírica, nos la explica Robert Graves en su conferencia "The Anti-poet":

Catullus, a young Veronese nobleman, had learned from the Alexandrian critics that all long poems have their boring passages, and that to bore is the worst crime a poet can commit. He therefore wrote no epics, constantly varied his metres, and did not let metrical difficulties thwart the plain sense of a poem by driving him to clever periphrasis. [...] The timorous, inoffensive Virgil, in contrast, found so little to say of personal value that the themes of both his best-known poems, The Georgics and the Aeneid, were forced on him by patrons. He never lampooned those in power, and never got into scrapes. He bartered his talent for social security; and wrote only hexameters —to which, for the sake of elegance, he applied new constructive rules.¹⁹

¹⁷ *Ibid.*, p. 19.

¹⁸ Virgilio, *Eneida*, verso 1.

¹⁹ Graves, "The Anti-poet", pp. 43-44.

Además, Graves identifica el método poético de Virgilio precisamente con las proporciones áureas del segundo verso de “The White Goddess” (“Ruled by the God Apollo’s golden mean”):

The Aeneid is, indeed, craftily built according to a Greek architectural theory known as the Golden Section, or the Divine Proportion, or the *Golden Mean Ratio*. Virgil, the Apollonian, whose interest in mathematics Suetonius mentions had, Professor Duckworth shows, divided his books into three parts each, relating these parts by the Golden Mean Ratio; and these parts into lesser units, also in the same Divine proportion; and these again into speeches or incidents also in the same proportion, by a deliberate counting of lines and even of half-lines...²⁰

En contraste, en “The White Goddess”, como respuesta a las proporciones de la *Eneida*, que guardan relación con el rectángulo dorado, Robert Graves alude al círculo al comenzar y terminar el poema con el mismo sonido *all / [f]all* y componer 22 versos, número mágico, por ser, según explica Graves en *The White Goddess*: “the measure of the circumference of the circle when the diameter is 7”.²¹ Este número aparece en el poema en el verso 11 (la mitad de 22) “beyond the cavern of the *seven* sleeper’s”. Es decir, Graves alude a la proporción Π , en oposición a la proporción Φ de Virgilio. En la proposición 11, en el libro II de los *Elementos*, Euclides define la proporción áurea así: “Dividir una recta dada de manera que el rectángulo comprendido por la (recta) entera y uno de los segmentos sea igual al cuadrado del segmento restante”.²² Esta proporción, llamada divina en el renacimiento, es contestada por Graves a través de la figura circular aludida en el poema.

La importancia de la lucha entre la voz poética y Virgilio, para la individuación y la obtención del lugar canónico, radica en que Virgilio, asimilado por Dante en *La Divina Comedia*, representa, según Harold Bloom, la figura central del canon occidental:

²⁰ *Idem.*

²¹ Graves, *The White Goddess*, p. 228.

²² Euclides, *Elementos*, p. 104.

The crucial early writer in the history of the entire Western literary Canon is not one of the greatest poets –Homer, Dante, Chaucer, and Shakespeare- but Virgil, the great link between Hellenistic poetry (Callimachus) and the European epic tradition (Dante, Tasso, Spenser, Milton). Virgil and Milton remain poets who provoke immense ambivalences in those who come after them, and those ambivalences define centrality in a canonical context. A canon, despite its idealizers from Ezra the Scribe through the late Northrop Frye, does not exist in order to free its readers from anxiety. Indeed, a canon is an achieved anxiety, just as any strong literary work is its author’s achieved anxiety. The literary canon does not baptize us into culture; it does not make us free of cultural anxiety. Rather, it confirms our cultural anxieties, yet helps to give them form and coherence.²³

Graves combate con un Virgilio que ha sido asimilado por una época de secularización del canon, donde la pelea por la inmortalidad no se da sólo entre textos sino también entre autores. Al antagonizar con Virgilio, Robert Graves, en realidad combate con aquellos autores que inauguraron la conciencia del canon en el siglo XVIII:

Jakob Burckhardt, in a chapter on literary fame that Curtius quotes, observes that Dante, the Italian Renaissance poet-philologist, had “the most intense consciousness that he is a distributor of fame and indeed of immortality,” a consciousness that Curtius locates among the Latin poets of France as early as 1100. But at some point this consciousness was linked to the idea of a secular canonicity, so that not the hero being celebrated but the celebration itself was hailed as immortal. The secular canon, with the word meaning a catalog of approved authors, does not actually begin until the middle of the eighteenth century, during the literary period of Sensibility, Sentimentality, and the Sublime.²⁴

La cuadratura del círculo: un arco de triunfo poético

La métrica de “The White Goddess” muestra precisamente un intento de asimilación y de reinterpretación de las formas preferidas por los clasicistas ingleses, aunque con una

²³ Bloom, *Western Canon*, pp. 491-92.

²⁴ Bloom, *Ibid.*, p. 19.

resistencia a la proporción rectangular y áurea. El poema tiende a los *heroic couplets*, aunque ni sus pentámetros yámbicos ni su rima son perfectos:

All saínts /revíle / her, ánd /all só /ber mén
Ruled bý / the Gód /Apó /llo's gól /den méan-
In scórn/ of wích /I saíled / to fínd / her
in díś/tant ré/gions líke/liést to /hóld her
whom Í/ desíred /abóve/all thínigs/ to knów,
sístér / of thé / miráge /and thé /echó.

It wás/a vír/tue nóť /to stáy,
to gó/my heád/strong ánd/ heró/ic wáy
seekíng/ her óut / at thé /volcá / no's heád,
amóng / pack íce,/ or whére / the tráck / had fáded

beyónd /the cá/ vern óf / the sé/ven sleépers:
whose bróad/ high brów/ was whíte/ as á/ny léper's,
whose éyes/ were blúe,/ with ró/wan bé/rry líps,
with háir/ curled hó/ney-có/loured tó/ white híps.

Green sáp/ of Spríng/ in thé/ young woód/ a-stír
Will cé/lebráte/ the Móun/tain Mó/ther,
And é/very sóng/-bird shóut/ awhíle/ for hér;
But Í/ am gíft/ed, é/ven ín/ Novém/ber

rawest óf/ seasóns,/ with só/ huge á/ sense
of hér/ nakéd/ly wórn/ magní/ficénce
I fór/get cruél/ty ánd/ past bé/trayál,
careléss/ of whére/ the néxt/ bright bólt/ may fáll.

La imperfección del metro y de la rima del poema parodia las proporciones clasicistas. Parece intentar la cuadratura del círculo, aludida por medio de la proporción *II* o “circularidad” del poema, aunque también parece destacar esta imposibilidad.

La imposibilidad de la cuadratura del círculo nos lleva directamente al problema de la individuación en “The White Goddess” que expuse en el primer capítulo. El círculo es un símbolo del *sí-mismo* y su relación con el cuadrado representa simbólicamente el acuerdo entre el yo y el *sí-mismo* que caracteriza al proceso de individuación:

La doctora M.-L. von Franz ha explicado el círculo (o la esfera) como símbolo del “sí-mismo”. Expresa la totalidad de la psique en todos sus aspectos, incluida la relación entre el hombre y el conjunto de la naturaleza. Ya el símbolo del círculo aparece en el primitivo culto solar, en la religión moderna, en mitos y sueños, en dibujos *mandalas* de los monjes tibetanos, en los trazados de ciudades o en las ideas esféricas de los primeros astrónomos, siempre señala el único aspecto más vital de la vida: su completamiento definitivo.²⁵

En “Mandalas”, Jung explica el motivo de la cuadratura del círculo y su relación con el proceso de individuación: “The “squaring of the circle” is one of the many archetypal motifs which form the basic patterns of our dreams and fantasies. But it is distinguished by the fact that it is one of the most important of them from the functional point of view. Indeed, it could even be called the *archetype of wholeness*.”²⁶

En el poema de Graves, la cuadratura del círculo es uno de los motivos del proceso de individuación como lo describe Jung. En *Psicología y alquimia*, Jung compara la estructura del proceso de individuación a la de un *mandala* cuya característica es la de un intento de *quadratura circuli*.²⁷ En Graves, el intento de conciliación de esta paradoja, hacer de un cuadrado un círculo, se evidencia al parodiar las formas tradicionales. Además, la forma del círculo con el cuadrado, se ha convertido en la imagen clásica de la victoria, a través del arco de triunfo:

²⁵ Jaffé, “El simbolismo en las Artes Visuales”, p. 240.

²⁶ Jung, “Mandalas”, p. 388.

²⁷ Véase, Jung, *Psicología y alquimia*, p. 120.

Combinada con la del cuadrado, la forma del círculo evoca una idea de movimiento, de cambio de orden y de plano. “La figura circular añadida a la figura cuadrada es espontáneamente interpretada por el psiquismo humano como la imagen dinámica de una dialéctica entre lo celestial trascendente, a lo cual el hombre aspira naturalmente, y lo terrenal donde él se sitúa actualmente, donde se aprehende como sujeto de un pasaje que debe ya realizar desde ahora gracias al concurso de los signos.” El esquema del cuadrado coronado con un arco (fragmento de círculo) o prolongado horizontalmente por un arco, es decir, la estructura cubo-cúpula, tan frecuente en el arte musulmán como en el arte románico, materializan esta dialéctica de lo terrenal y lo celestial, de lo imperfecto y lo perfecto. Esta forma compleja provoca una ruptura de ritmo, de línea, de plano, que invita a la búsqueda del movimiento, del cambio, de un nuevo equilibrio; simboliza la aspiración a un mundo superior, a un nivel de vida superior. Se ha convertido en imagen clásica de arco de triunfo, reservado al paso del héroe victorioso; en el orden intelectual, el héroe es el genio que ha calado un enigma; en el orden espiritual, el héroe es el santo que ha triunfado sobre las tendencias inferiores de su naturaleza. Cada una de ellas accede, en su orden, a otro mundo de vida participando más de cerca en el de la divinidad, considerada en su poderío, su sabiduría o su santidad.

El círculo inscrito en un cuadrado es un símbolo muy conocido de los cabalistas. Representa la chispa del fuego divino oculta en la materia y animando ésta con el fuego de la vida.²⁸

El círculo, como símbolo del *sí-mismo*, representa en el poema de Graves la relación entre el poeta y la naturaleza, su triunfo sobre las tentaciones mundanas de éxito literario, su asociación con la vida y su compromiso poético. Paradójicamente, “The White Goddess”, a través de esta construcción, representa también el arco de triunfo de la inmortalidad y la fama de Graves, celebra su transformación en poeta-profeta amoroso, su inserción en el canon poético y su triunfo contra Virgilio y la épica que él representa.

Es imposible trazar un cuadrado cuya área sea igual a la de un círculo dado. En el poema de Graves vemos una cuadratura en el metro clasicista escogido por Graves, pero al

²⁸ Chevalier, *Diccionario de Símbolos*, s.v. ‘Círculo’.

mismo tiempo, este rectángulo²⁹ está insertado en un círculo. Lo que sobra en el área del círculo, lo que no puede cuadrarse y lo que no puede medirse, la “imperfección” introducida por Graves por medio de la rima imperfecta y los yambos irregulares, eso es la poesía para él.³⁰

Por lo tanto, la fragmentación de Graves como escritor épico (si consideramos a la novela histórica como heredera de la épica antigua) y como poeta amoroso³¹; el conflicto entre su devoción sacerdotal (misma que lo lleva a aludir a Donne y a Skelton) y su devoción a la musa, es resuelta a través de la cuadratura del círculo, como símbolo de la unión entre lo humano y lo divino, lo natural y lo sobrenatural. La integración de la personalidad poética de Graves, objetivo fundamental del proceso de individuación, es realizada simbólicamente erigiendo un monumento más duradero que el bronce de los épicos: utiliza sus proporciones de oro y las ofrece a su diosa blanca. Para este monumento simbólico, ni el paso del tiempo, ni la lluvia ni el huracán, como en el poema de Horacio, importan ya, pues el monumento se hermana de una vez por todas con la naturaleza. La obra del hombre se ha integrado a la naturaleza que la amenazaba:

Green sap of Spring in the young wood a-stir
Will celebrate the Mountain Mother,
And every song-bird shout awhile for her;
But *I am gifted*, even in November
rawest of seasons, with so huge a sense
of her nakedly worn magnificence
I forget cruelty and past betrayal,
careless of where the next bright bolt may fall (vv. 15-22).

²⁹ Inclusive, visualmente, el poema es un “rectángulo”.

³⁰ Es importante notar que tanto las proporciones áureas como la proporción *II* aparecen en el poema únicamente como alusiones simbólicas y no como operaciones matemáticas. El cuadrado que aparece en el arco de triunfo no es un rectángulo áureo.

³¹ El tema de la individuación de Graves en su novela histórica queda pendiente para otro trabajo.

Al mismo tiempo, “The White Goddess”, en su conjunto, celebra la consumación de la relación erótica entre la voz poética y su objeto de deseo, la diosa blanca, misma que aparecía separada de él en los primeros versos. El poema es una respuesta al poema V de Catulo, en tanto que lleva la consumación buscada por Catulo a un nivel que trasciende el deseo mundano. El “completamiento definitivo” de la vida está ordenado por una entidad mayor que la voz poética, la cual aparece en la forma de un círculo-cuadrado.

Por medio del simbolismo del círculo, Graves representa su idea de la esencia poética cuyo centro es la historia primordial de la batalla entre el yo y su otro oscuro por el favor de la diosa blanca. Alrededor de esta historia, todas las demás se originan, revelando la unidad poética:

El Pseudo-Dionisio Areopagita ha descrito, en términos psicológicos y místicos, las relaciones del ser creado con su causa, gracias al simbolismo del centro y de los círculos concéntricos: alejándose de la unidad central, todo se divide y multiplica. Inversamente “en el centro del círculo todos los radios coexisten en una única unidad y un solo punto contiene en sí todas las líneas rectas, unitariamente unificadas las unas con relación a las otras y todas juntas con relación al principio único del cual todas proceden. ...en el mismo centro, su unidad es perfecta; si se separan un poco de él, se diferencian poco; si se separan más, se diferencian más. En suma, en la medida en que están más cercanas al centro, su unión mutua por eso mismo es más íntima, en la medida en la que están más alejadas de él, la diferencia entre ellas aumenta.”³²

En “To Juan at the Winter Solstice”, escrito en 1946, Robert Graves explora por primera vez la idea del tema único de la poesía. Dicho poema prefigura la estructura de la “poesía de la musa”, inaugurada por “The White Goddess”:

There is one story and one story only
That will prove worth your telling,
Whether as a learned bard or gifted child;

³² *Idem.*

To it all lines or lesser gauds belong
That startle with their shining
Such common stories as they stray into.³³

Sin embargo, es hasta 1948, cuando Robert Graves busca una solución formal y estructura “The White Goddess” como un mandala, poniendo en el centro a la poesía de la musa, y guardando el acceso a este centro, a la diosa blanca. Todas las líneas convergen ahí y justifican la existencia de la voz que, al contar la historia, se pone en contacto con la causa primordial de su creación y de sí misma:

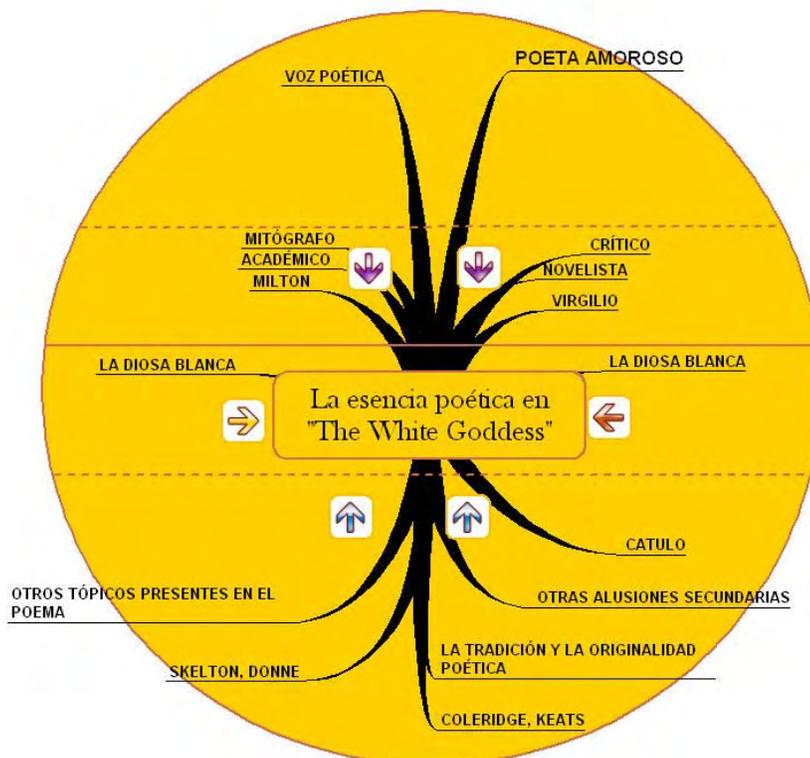
As I have said, mandala means “circle”. There are innumerable variants of the motif shown here, but they are all based on the squaring of a circle. Their basic motif is the premonition of a centre of personality, a kind of central point within the psyche, to which everything is related, by which everything is arranged, and which is itself a source of energy. The energy of the central point is manifested in the almost irresistible compulsion and urge to *become what one is*, just as every organism is driven to assume the form that is characteristic of its nature, no matter what the circumstances. This centre is not felt or thought of as the ego but, if one may so express it, as the *self*. Although the centre is represented by an innermost point, it is surrounded by a periphery containing everything that belongs to the self –the paired opposites that make up the total personality. This totality comprises consciousness first of all, then the personal unconscious, and finally an indefinitely large segment of the collective unconscious whose archetypes are common to all mankind. A certain number of these, however, are permanently or temporarily included within the scope of the personality and, through this contact, acquire an individual stamp as the shadow, anima, and animus, to mention only the best known figures.³⁴

De esta manera, poesía amorosa, poesía épica y prosa se ponen, a través de “The White Goddess”, al servicio de la nueva “poesía de la musa”, centro de energía poética en la obra de Robert Graves. El proceso de individuación en el poema queda así completo:

³³ Graves, *Poems selected by himself*, vv. 1-5.

³⁴ Jung, “Concerning Mandala Symbolism”, p. 358.

EL PROCESO DE
INDIVIDUACIÓN EN
"THE WHITE
GODDESS"



“The White Goddess” responde también a “The Good Morrow” de John Donne y al Poema V de Catulo en tanto que Graves quiere llevar la unión con la mujer a un nivel que trascienda lo ilusorio, el sueño y lo mundano. En Catulo, “nox est perpetua una dormienda”³⁵, la invitación a la consumación en el sueño eterno, es en Graves el orgullo de no permanecer y llevar la acción “beyond the cavern of the seven sleeper’s”. Es decir,

³⁵ “Debemos dormir una noche eterna.”

intenta mostrar, a través de la unión con la mujer, su despertar del sueño eterno en el que estaban sumidos sus predecesores.³⁶

De aquí que la gran acusación a Virgilio y a los que Graves llama poetas apolíneos sea su “homosexualidad intelectual”³⁷ y poética. La lucha entre los géneros amoroso y épico está representada en Graves precisamente por su idea de que el tema de la poesía es siempre las relaciones entre el hombre y la mujer y que el poeta debe cantar a la mujer y no al hombre. En esto radica la construcción retórica de lo que Graves bautizó como “muse poetry”, y en esto basó su diferenciación de la tradición poética occidental. Detrás de esta acusación de perversión poética, se encuentra la descalificación a la poesía de sus predecesores: a unos por ser timoratos y no consumir la relación entre ellos y su musa; a otros, por su preferencia homosexual y su supuesto desprecio a la mujer: “Virgil’s chief

³⁶ Lo que refuerza mi idea de que, a pesar de su asociación con ciertos poetas de la tradición poética a los que reconoce como poetas verdaderos, Graves quiere también diferenciarse de ellos colocándose como su salvador. La historia de la caverna de los siete durmientes reza como sigue:

The story is one of the many examples of the legend about a man who falls asleep and years after wakes up to find the world changed. The story is this: Decius (249-251) once came to Ephesus to enforce his laws against Christians — a gruesome description of the horrors he made them suffer follows — here he found seven noble young men, named Maximillian, Jamblichos, Martin, John, Dionysios, Exakostodianos, and Antoninos (so Metaphrastes; the names vary considerably; Gregory of Tours has Achillides, Diomedes, Diogenus, Probatas, Stephanus, Sambatus, and Quiriacus), who were Christians. The emperor tried them and then gave them a short time for consideration, till he came back again to Ephesus. They gave their property to the poor, took a few coins only with them and went into a cave on Mount Anchilos to pray and prepare for death. Decius came back after a journey and inquired after these seven men. They heard of his return and then, as they said their last prayer in the cave before giving themselves up, fell asleep. The emperor told his soldiers to find them, and when found asleep in the cave he ordered it to be closed up with huge stones and sealed; thus they were buried alive. But a Christian came and wrote on the outside the names of the martyrs and their story. Years passed, the empire became Christian, and Theodosius [either the Great (379-395) or the Younger (408-450), Koch, *op.cit. infra*, p.12], reigned. In his time some heretics denied the resurrection of the body. While this controversy went on, a rich landowner named Adolios had the Sleepers' cave opened, to use it as a cattle-stall. Then they awake, thinking they have slept only one night, and send one of their number (Diomedes) to the city to buy food, that they may eat before they give themselves up. Diomedes comes into Ephesus and the usual story of cross-purposes follows. He is amazed to see crosses over churches, and the people cannot understand whence he got his money coined by Decius. Of course at last it comes out that the last thing he knew was Decius's reign; eventually the bishop and the prefect go up to the cave with him, where they find the six others and the inscription. Theodosius is sent for, and the saints tell him their story. Every one rejoices at this proof of the resurrection of the body. The sleepers, having improved the occasion by a long discourse, then die praising God. The emperor wants to build golden tombs for them, but they appear to him in a dream and ask to be buried in the earth in their cave. The cave is adorned with precious stones, a great church built over it, and every year the feast of the Seven Sleepers is kept. (Catholic Encyclopedia, “The Seven Sleeper’s of Ephesus”, <http://www.newadvent.org/cathen/05496a.htm>)

³⁷ Véase, Graves, *The White Goddess*, p. 12.

delight was to mourn beautiful boys cut off in the flower of their youth –ah, what a waste!”³⁸

La identificación de la voz poética con Catulo y su oposición a Virgilio clasifican al canon en dos grupos: por un lado, los autores con que ésta pretende identificarse y por otro lado, con aquellos a los que pretende oponerse. La diosa blanca, siendo la personificación del impulso creador de la poesía, es injuriada por los primeros y buscada, conocida y abrazada por los últimos (“to find her”, “to know her”, “to hold her”). De aquí viene la distinción de Graves entre poesía verdadera y falsa, tan importante en el argumento de *The White Goddess*. Sin embargo, Graves se coloca por encima, tanto de los autores con los que se asocia, como con los que se disocia.

El nodo entre Virgilio y Graves, en la tradición poética inglesa, es Milton, a quien también acusa Graves de perversión y de narcisismo poético:

Wife to Mr. Milton –my best novel- started when my wife and I were making a bed in 1943 and I suddenly said: “You know, Milton must have been a trichomaniac” –meaning a hair fetishist. The remark suddenly sprang out of my mouth. I realised how often his imagery had been trichomaniac. So I read all I could find about him, and went into the history of his marriages. I’d always hated Milton, from earliest childhood; and I wanted to find out the reason. I found it. His jealousy. It’s present in all his poems...Marie Powell had long hair with which he could not compete.³⁹

La figura de Milton, aunque no es aludida directamente en el poema, representa en la poesía inglesa a todos los predecesores de Graves dentro de la tradición épica con la que él compete. Él es, para la épica, el canon mismo. Y aunque Milton, según Graves, en los primeros versos de *Paradise Lost*, intenta trascender como cristiano a la tradición clásica,

³⁸ Graves, “The Anti-poet”, p. 53.

³⁹ Peter Buckman and William Fifield, *op. cit.*, p. 101.

aludiendo a Virgilio, su perversión y sus celos de lo femenino, y su asociación al oficialismo de Cromwell, lo pierden poéticamente. Escribe Graves:

Why do poets invoke the Muse? Milton in the opening lines of *Paradise Lost* briefly summarizes the Classical tradition, and states his intention, as a poet, of transcending it:

Sing, heav'nly Muse, that on the secret top
Of Oreb, or of Sinai, didst inspire
That shepherd, who first taught the chosen seed
In the beginning how the Heav'ns and Earth
Rose out of Chaos: Or if Sion hill
Delight thee more, and Siloa's brook that flow'd
Fast by the oracle of God: I thence
Invoke thy aid to my advent'rous song
That with no middle flight intends to soar
Above th' Aonian mount, while it pursues
Things unattempted yet in prose or rhyme. [vv. 6-16]

The Aonian mount is Mount Helicon in Beotia, a mountain a few miles to the east of Parnassus, and known in Classical times as “the seat of the Muses”. The adjective “Aonian” is a reminiscence of a memorable line from Virgil’s *Georgics*: “Aonio rediens deducam vertice Musas” which is spoken by Apollo, the God of poetry, who by Virgil’s time was also recognized as the Sun-god.⁴⁰

En una entrevista Robert Graves menciona a Milton como uno de los poetas en la tradición inglesa que se perdieron por confundir la verdad religiosa con la filosofía o la retórica, además de asociarse con el oficialismo:

Graves: Well, you have to distinguish when you talk about religious truth, whether you mean real religion or whether you mean church religion –ecclesiastical religion. I think it comes very close to the natural faith of religion. But a great many poets have confused it with music or philosophy or rhetoric, or have gone astray in that way.

Wheldon: What poets have gone astray?

Graves: Oh, there have been a great many of them. I should say Milton went astray when he accepted a job from Cromwell’s people as a secretary of the Council of State. Wordsworth

⁴⁰ Graves, *The White Goddess*, p. 383.

went astray when he accepted a sinecure as a distributor of stamps in Westmorland. It shows in their poems.⁴¹

Milton, empero, es para Graves (y para cualquier poeta inglés) el antagonista por excelencia dentro del canon occidental. Milton conecta a Virgilio y a Dante con Graves y, posteriormente, con todos los sucesores poéticos. Para un poeta amoroso es, naturalmente, la fuente de toda ansiedad de influencia:

Dante, as I only begin to see, creatively corrected Virgil (among many others) as profoundly as Milton corrected absolutely everyone before him (Dante included) by his own creation. But whether the writer is playful in the struggle, like Chaucer and Cervantes and Shakespeare, or aggressive, like Dante and Milton, the contest is always there. [...] *Paradise Lost* became canonical before the secular Canon was established, the century after Milton's own. The answer to "Who canonized Milton?" is in the first place John Milton himself, but in almost the first place other strong poets, from his friend Andrew Marvell through John Dryden and on to early every crucial poet of the eighteenth century and the Romantic period: Pope, Thomson, Cowper, Collins, Blake, Wordsworth, Coleridge, Byron, Shelley, Keats.⁴²

"The White Goddess", al escoger a Virgilio como rival, elude astutamente al verdadero padre poético: John Milton. De esta manera, intenta una empresa que, como la cuadratura del círculo, es también casi imposible, pero la resuelve de forma muy inteligente: Graves se remonta al pasado más remoto, para atacar a la figura central del canon inglés indirectamente y tomar prestada algo de su fuerza para combatirlo. La poesía amorosa de Graves, se gana así un lugar en la tradición "by nudging it from within, as it were".⁴³

Milton, en su introducción a *Paradise Lost*, explica el metro de su poema, asociándose a Homero y a Virgilio:

⁴¹ Huw P. Wheldon, "Robert Graves", p. 55.

⁴² Bloom, *Western Canon*, pp. 26-27.

⁴³ *Ibid.*, p. 27.

The Measure is English Heroic Verse without Rime, as that of Homer in Greek, and Virgil in Latin; Rhime being no necessary Adjunct or true Ornament of Poem or good Verse, in longer Works especially, but the Invention of a barbarous Age, to set off wretched matter and lame Meeter; grac't indeed since by the use of some famous modern Poets, carried away by Custom, but much to thir own vexation, hindrance, and constraint to express many things otherwise, and for the most part worse then else they would have exprest them. Not without cause therefore some both Italian, and Spanish Poets of prime note have rejected Rhime both in longer and shorter Works, as have also long since our best English Tragedies, as a thing of itself, to all judicious ears, triveal, and of no true musical delight; which consists onely in apt Numbers, fit quantity of Syllables, and the sense variously drawn out from one Verse into another, not in the jingling sound of like endings, a fault avoyded by the learned Ancients both in Poetry and all good Oratory. This neglect then of Rhime so little is to be taken for a defect, though it may seem so perhaps to vulgar Readers, that it rather is to be esteem'd an example set, the first in English, of ancient liberty recover'd to heroic Poem from the troublesom and modern bondage of Rimeing.⁴⁴

Robert Graves, al construir “The White Goddess” en “falsos” *heroic verses*, y al introducir rimas imperfectas (por ejemplo: men/mean), o rimas idénticas (her/her), no solamente parodia a los poetas clasicistas en general sino a John Milton específicamente y a *Paradise Lost*. “The White Goddess” es, en primer lugar, un poema corto. Sin embargo, su propósito es parecido al de Milton: “To justify the ways of *the goddess* to men”. Y quizá podría agregar también que persigue “Things unattempted yet in prose or rhyme”, al intentar usurpar las formas y el tema de la poesía épica para la amorosa. El canto de la voz poética, en el caso de “The White Goddess”, pretende ir más allá de “the cavern of the seven sleeper’s”, en clara alusión a Milton y a Virgilio, en vez de “to soar / Above the Aonian Mount”⁴⁵. La caverna mágica de los siete durmientes, un número que ya vimos es importante en la mitología de Graves, y que corresponde con el centro de la totalidad,

⁴⁴ Milton, *Paradise Lost*, p. 4.

⁴⁵ *Ibid.* vv. 15-16.

sustituye al monte de *Paradise Lost* y cambia de centro las pretensiones poéticas de los épicos.

Robert Graves estructura su nueva poética en “The White Goddess” erigiendo un arco de triunfo poético para la poesía amorosa, en antagonismo con la épica de Milton. Pero va más allá, pues en la revisión del poema, publicada en *Poems and Satires* (1951), la voz poética cambia de la primera persona del singular a la primera personal del plural: el *yo*, se vuelve *nosotros*. De esta manera, Robert Graves integra a aquellos poetas con los que pretendió asociarse en la versión intitulada “In Dedication”, invitándolos a formar parte de su empresa poética, la que, como vimos, salva a la poesía amorosa de la opresión de la tiranía de la épica. Al salvarse a sí mismo, y al ganarse su lugar, Robert Graves pretende salvar a sus predecesores, a quienes consideraba incompletos. Paradójicamente, aquellos poetas que identificamos como personalizantes, son también antagonistas, al querer Graves corregirlos y completarlos. El poema queda entonces así:

All saints revile her, and all sober men
Ruled by the God Apollo's golden mean—
In scorn of which we sailed to find her
In distant regions likeliest to hold her
Whom we desired above all things to know,
Sister of the mirage and the echo.

It was a virtue not to stay,
To go our headstrong and heroic way
Seeking her out at the volcano's head,
Among pack ice, or where the track had faded
Beyond the cavern of the seven sleepers:
Whose broad high brow was white as any leper's,
Whose eyes were blue, with rowan berry lips,
With hair curled honey-coloured to white hips.

The sap of Spring in the young wood a-stir
Will celebrate with green the Mother,
And every song-bird shout awhile for her;
But we are gifted, even in November
Rawest of seasons, with so huge a sense
Of her nakedly worn magnificence
We forget cruelty and past betrayal,
Heedless of where the next bright bolt may fall.⁴⁶

Reescritura de tópicos tradicionales y originalidad poética

Además de la alusión a Catulo y a Virgilio, otras voces de la tradición clásica resuenan en “The White Goddess”. En la primera estrofa “In scorn of which I sailed to find her” alude, de acuerdo con la nota al poema en *The Oxford Anthology of English Literature* a “the Argonauts, sailing under Jason in the Argo for the Golden Fleece, a relic of the earlier, pre-Hellenic, matriarchal cult of the triple Goddess”.⁴⁷ En este contexto, la voz poética adquiere las características del héroe de la épica clásica. Sin embargo, en “The White Goddess”, merced a la connotación que le otorga a la palabra *gold* (golden fleece), el poeta emprende una aventura por una búsqueda distinta de la de los poetas épicos, quienes buscan tanto el oro poético (la fama), como las proporciones áureas. En “The White Goddess” se quiere distinguir al oro del oro, abrir el cofre de plomo y ganarse la mano de Portia. “The White Goddess” alude también al poema “Helen” de H.D. y, a través de esta alusión, asocia a la diosa blanca con Helena de Troya.⁴⁸

⁴⁶ Graves, *Poems Selected by Himself*, p. 172.

⁴⁷ Kermode, *op. cit.*, p. 2082.

⁴⁸ Cfr. Graves, *The White Goddess*, p. 256.

Otros tópicos posteriores a la tradición grecorromana son también reelaborados en el poema. La descripción de la diosa en los versos 12-14 alude a las representaciones femeninas en los románticos, y retoma una tradición que se remonta a la poesía provenzal del siglo XII, al asociar a la diosa que se busca con la culminación de una campaña militar en los versos 7-11.

La originalidad poética de “The White Goddess” es construida por Robert Graves a través de un mito, cuyos personajes contribuyen a la individuación de una voz poética que se propone luchar con los poetas del canon occidental. Para lograr esto, el mito no hace otra cosa que reelaborar los tópicos tradicionales otorgándoles nuevo significado. Es por esto que “The White Goddess”, aunque reforzado por la tesis histórica de *The White Goddess*, no tiene que ser leído necesariamente con ésta, pues el poema contiene alusiones que son lugares comunes dentro de la tradición. Sin embargo, los tópicos descritos son alterados y deformados de manera que a la vez que resulten familiares, provoquen extrañeza. Sobre la originalidad de la obra canónica escribe Harold Bloom:

I have tried to confront greatness directly: to ask what makes the author and the works canonical. The answer, more often than not, has turned out to be strangeness, a mode of originality that either cannot be assimilated, or that so assimilates us that we cease to see it as strange. (3) [...] One mark of originality that can win canonical status for a literary work is a strangeness that we either never altogether assimilate, or that becomes such a given that we are blinded to its idiosyncrasies. (4) [...] All strong literary originality becomes canonical.⁴⁹

⁴⁹ Bloom, *Western Canon*, p. 24.

La fuerza requerida para lograr la originalidad literaria radica, a su vez, en el combate entre el poeta y sus predecesores: “Poetic strength comes only from a triumphant wrestling with the greatest of the dead, and from an even more triumphant solipsism”.⁵⁰

Las alusiones a la tradición poética occidental son múltiples y complejas y tienen como centro, desde luego, a la diosa blanca, que convencionalmente identificamos en el poema. Leído como un poema amoroso, la voz poética puede ser interpretada como un amante que se dirige a su amada. Sin embargo, la amada está ausente y entendemos que su búsqueda requiere un viaje, una aventura o expedición que parte por ella.

Aquí observamos varios tópicos: el amor cortés de la poesía provenzal, donde el amante debe ganarse el amor de su amada a través de distintas pruebas iniciáticas. A este tópico alude también la descripción de la mujer que corresponde con el canon de belleza de la poesía europea medieval hasta los románticos ingleses; la identificación de estos personajes con los personajes del cristianismo: la amada es la virgen María o la Iglesia, el amante Jesús y el viaje la religión. Aquí los personajes del drama de Graves adquieren otro nivel alegórico merced a su resonancia con la poesía amorosa occidental; la connotación terrible del personaje femenino en el poema alude a los personajes femeninos de la poesía romántica inglesa, los cuales personifican la muerte: *La belle dame*, *Christabel*, las representaciones románticas de los personajes femeninos de Shakespeare, etcétera.

También las alusiones a la poesía amorosa latina cargan de significado a los personajes del poema de Graves y a su vez recrean otros tópicos: la alusión al poema V de Catulo, por ejemplo, en los primeros versos del poema sugiere la alegría de la unión de Catulo y Lesbia. Los *sober men* del poema aluden al tópico del amor en la juventud contra la oposición de los más viejos.

⁵⁰ Bloom, *A Map of Misreading*, p. 218.

El tópico de la oposición entre el crítico y el poeta desde los clásicos hasta la vanguardia, también es aludido en el poema, si se lee el poema como un texto sobre la creación poética. “Popularity” de Browning, y “The Scholars” de Yeats son ejemplos de elaboraciones de este tópico.

El lector atento, aun sin aceptar enteramente la convención a la que obliga “The White Goddess”⁵¹, al leer la glosa del poema, que es, a mi modo de ver *The White Goddess*, se verá forzado a resignificar los tópicos de la tradición poética occidental a los que alude el poema y tendrá que verlos a través de la síntesis que propone Graves: los personajes del poema aluden a todos estos personajes conocidos por el lector. Lesbia, el vellocino de oro, el santo grial, las diosas griegas y latinas, la Virgen María, la muerte, todas son la diosa blanca. El poeta, el amante, el héroe, el viajero, todos son la voz poética. Los críticos, los poetas falsos o versificadores, los más severos viejos, todos son los santos y los hombres severos (*sober men*).

Esta asociación es inevitable porque, como vimos, debido a la relación entre el poema y el libro, se obliga al lector a adoptar cierta estrategia de lectura cuya estructura es dramática. Es así que no depende de la aceptación o no aceptación de la tesis histórica que creamos en la convención construida por Graves, pues él se vale del poder del convencionalismo retórico y narrativo, necesario para leer ambos tipos de textos: tanto “The White Goddess” como *The White Goddess*. De esta manera, *The White Goddess* y la tesis histórica que plantea cumplen una función retórica: crear la verosimilitud necesaria para que el drama de Graves sea creíble, y resignificar su poesía antes y después de “*The White Goddess*”, y sobre todo hacer de su impulso poético no sólo el centro de su poesía

⁵¹ Aquí me remito a lo expuesto en el primer capítulo: los personajes del drama, las connotaciones que cada uno adquiere y sus relaciones, la existencia de la diosa y la búsqueda de la voz poética.

sino el centro de la tradición poética occidental. Así, al recrear los tópicos de la poesía occidental y al personificar su impulso poético, Robert Graves se coloca en el centro del canon como un profeta, como un poeta verdadero, transmisor de este impulso.

CONCLUSIÓN

The White Goddess puede leerse como un accesorio al poema, como una glosa. Su lectura no le es necesaria al poema, aunque sus referencias dotan de verosimilitud al drama que Graves construye para individuarse y adquirir la fuerza y originalidad poéticas que determinan la canonicidad de su texto. La razón por la cual Graves decide explicar su lenguaje radica principalmente en que a la vez que hace funcionar su drama con miras a la individuación y al combate por la influencia poética, inventa una nueva crítica cuyos conceptos y categorías subvierten aquellas consagradas por el crítico. “*The White Goddess*” provee el modelo mediante el cual el nuevo poeta (que es la voz poética en los últimos versos del poema) ha de consagrarse a su oficio y leer a sus antepasados.

La lucha de la voz poética con Virgilio y por consiguiente con la tradición épica desde Milton hasta los románticos, lleva a Graves a afirmar que “all Muse poetry is minor poetry, if length be the criterion”.¹ y que

Until yesterday, or the day before, they [poets who decide to live by poetry] were tempted to graduate as major poets [...] by writing verse plays or long philosophical works destined for posterity. Apollo would make them rich and famous, would secure them an honourable place in the curriculum –even name Ages after them. As I wrote once: ‘To invoke posterity is to weep on your own grave’.²

Esta afirmación no deja de ser paradójica, pues Graves intenta hacer en “*The White Goddess*” para la lírica y para él mismo lo que los poetas mayores hicieron tradicionalmente por la épica y por su fama literaria. “*The White Goddess*” es su monumento al triunfo poético.

¹ Graves, “The Dedicated Poet”, p. 35.

² *Idem.*

El *curriculum* al que refiere Graves en la cita es, desde luego, impuesto por la academia desde donde el crítico dicta su juicio; a saber, el canon. Los personajes antagónicos a la diosa blanca, portadora del impulso poético, en el poema, son el santo y el hombre severo, es decir el poeta apolíneo o versificador y también el crítico y la academia que lo produce. Ambos personajes ocupan un lugar ilegítimo, o al menos ilusorio, de acuerdo con Graves. En primer lugar, el santo, al ser su misión “destruir la obra de la mujer”, tiene como función la corrupción del mito, su deformación. El hombre severo, por otra parte, funciona como un simple funcionario del patriarcado, al escribir obras que lo legitimen.

Varios capítulos de *The White Goddess* están dedicados a la función de este último personaje dentro del drama gravesiano. Sin embargo, aunque a primera vista parece querer anularlo, éste ocupa un lugar central dentro de su tesis histórica, pues visto desde el punto de vista dramático, él es el antagonista y gracias a él se produce el conflicto, condición *sine qua non* del drama.

Encontramos varias referencias al crítico y al académico en *The White Goddess*:

Literary critics whose function is to judge all literature by gleeman standards –its entertainment value to the masses— can be counted upon to make merry with what they can only view as my preposterous group of mare’s nests. And the scholars can be counted upon to refrain from any comment whatsoever. But, after all, what is a scholar? One who may not break bounds under pain of expulsion from the academy of which he is a member. [...] It is easy enough for the poet in this hopelessly muddled and inaccurate modern world to be misled into false etymology, anachronism and mathematical absurdity by trying to be what he is not. His function is truth, whereas the scholar’s is fact. Fact is not to be gainsaid; one may put it in this way, that fact is a Tribune of the People with no legislative right, but only the right of veto. Fact is not truth, but a poet who wilfully defies fact cannot achieve truth.³

³ Graves, *The White Goddess*, p. 224.

De esta cita podemos observar que Graves no pretende anular al crítico, ni al académico. Al crítico simplemente lo tilda de falso y al académico pretende regresarlo a su lugar que es la búsqueda de la verdad factual, no de la Verdad. Lo que Graves pretende en realidad es usurpar sus funciones, ganarle la batalla dentro de su propio campo. Para realizar esto Robert Graves subvierte las categorías *mayor* y *menor* acuñadas por el crítico, equiparando lo mayor con lo apolíneo, lo artificial y lo falso y lo menor con lo original y verdadero, de manera que la poesía “menor” sea mayor y viceversa. Al mismo tiempo, y muy astutamente, Graves se burla de la etiqueta *mayor*, al equiparar tal criterio con la longitud del poema. De esta manera, Robert Graves, el “poeta menor”, heredero de la tradición georgiana y poeta de la primera guerra mundial, el poeta menor de la antología, se vuelve vocero y profeta de la poesía “verdadera” al connotar negativamente y subvertir las categorías utilizadas por el crítico. Así también, la poesía amorosa de Graves pretende abrirse paso a empellones con la poesía épica, y competir con ella por la inmortalidad literaria.

Escribe Harold Bloom que “Initial love for the precursor’s poetry is transformed rapidly enough into revisionary strife, without which individuation is not possible”⁴ y que “poetic incarnation results from poetic influence”.⁵ Una más de las características de la lucha de Graves por ganarse su lugar es precisamente la de arrebatarse al crítico y al académico la última palabra sobre el qué de la poesía, para así poder tener un arma más para promover la misma y llegar a ser influyente.

Paradójicamente, lo que la lucha de Graves en todos los frentes posibles demuestra es cierta debilidad poética, pues en sí lo que determina el canon es la memoria del lector, y

⁴ Bloom, *A Map of Misreading*, p. 219.

⁵ *Idem.*

ésta no siempre coincide con la del crítico. El poder del crítico ejerce en Graves una presión notable y la ansiedad que esto le produce se imprime en su texto: “Poets tend to think of themselves as stars because their deepest desire is to be an influence, rather than to be influenced, but even in the strongest, whose desire is accomplished, the anxiety of having been formed by influence still persists.”⁶

Sin embargo, es esta misma debilidad la gran fuerza de Graves, pues su defensa insistente (“headstrong and heroic”) y la ansiedad que esta debilidad le produce, lo insta a construir un personaje sumamente original y eficiente para su proceso de individuación: la diosa blanca. La fuerza poética de “The White Goddess” radica en la profunda ansiedad que la debilidad de la voz poética le imprime: la batalla, perdida desde la primera línea, es librada con coraje y valentía. La fuerza canónica de “The White Goddess” está, paradójicamente, en su gran debilidad frente a los adversarios.

Ya sea que la génesis de la diosa blanca provenga de su experiencia traumática como soldado de la Primera Guerra Mundial y que pueda rastrearse desde sus inicios poéticos como lo afirma Frank L. Kernowski en su estudio *The Early Poetry of Robert Graves: the Goddess Beckons*; o ya sea que, como afirma Patrick J. Keane, citando a Yeats, la diosa blanca sea “an always personal emotion ...into a general pattern of myth and symbol”⁷, Robert Graves fue capaz de construir su persona poética a través de ella y supo aprovechar al personaje para adquirir la fuerza necesaria de la que aparentemente sus textos adolecían. Coincido con Keane en que “Gravesian wildness is tempered by stoicism and a

⁶ *Ibid.* p. 220.

⁷ Keane, *op. cit.*, p. 64.

stress on limitation”.⁸ Este énfasis en sus limitaciones es lo que personaliza a la voz poética de “The White Goddess”, a través de ella misma.

Podría decirse que la obra *mayor* de Graves es su proceso creativo. “The White Goddess” es, en este sentido, un poema fundacional en la obra de Graves, pues es la piedra angular de ese monumento a la imaginación que es la poética de Graves: organiza y ordena los elementos esenciales de su gran obra, cuya configuración depende de una compleja trama de textos poéticos y en prosa. “The White Goddess” es un capítulo central en la gran épica de la poesía amorosa gravesiana. Quedará pendiente analizar el lugar que ocupan otros capítulos de esta obra *mayor*: las novelas históricas, los trabajos sobre mitología griega y hebrea, los poemas de juventud.

Así, el drama con sus personajes y conflictos que aparece en el poema, legitimado por *The White Goddess* a través de una tesis histórica y por cuyas estrategias de lectura produce un personaje mítico, pretende colocarse en el centro de una academia y una crítica que por siglos se ha debatido el qué de la poesía y pretende aportar una solución definitiva. El resultado: Robert Graves da de qué hablar, se vuelve un poeta mayor al volverse él mismo crítico de su propia poesía y al defenderla participando activamente en el foro que aparenta menospreciar; jugando con las reglas de la crítica, intenta abrirse paso en el debate y colocar su poesía en el centro.

La construcción del autor como personaje literario tiene mucho que ver con su nombre. El nombre implica ya una serie de connotaciones y no escapa a la tradición que lo engendra. El nombre del autor, sin embargo, debe ser construido de la misma manera que se construye un personaje. Robert Graves crea el suyo haciéndose a un lado y coloca en el centro su impulso creativo en la forma de una divinidad, cuya función es ser el agente de la

⁸ *Ibid.*, p. 96.

inspiración. Él se vuelve su profeta, por su boca habla la verdad de la creación poética. Al hacer esto continúa una tradición de la tradición poética inglesa: la de los poetas-profetas.

Es entonces que la diosa blanca se vuelve un agente mediante el cual Graves se construye como autor, pues en realidad él es el poeta y el crítico cuyo personaje habla en “The White Goddess”. La diosa blanca es el propio impulso poético de Graves personificado. Sus antagonistas son los críticos que lo tenían relegado, y al mismo tiempo su propia fragmentación al ser poeta, novelista, historiador, mitógrafo, crítico, profesor, erudito, cuentista y dramaturgo. La diosa blanca se vuelve el agente de su proceso de individuación como autor de todos esos géneros y personajes cuyo objetivo común es la poesía, como él mismo declaró casi toda su vida.

APÉNDICE

Knotting the Gordian Knot

Robert Graves identifica el momento exacto en el que se rompió la antigua tradición religiosa observada hacia la diosa blanca para dar paso al nuevo orden patriarcal: el corte del nudo gordiano por Alejandro Magno en el siglo IV a.c.:

Presently a sword like Alexander's severed the Gordian master-knot, the colleges were dissolved, ecclesiasts claimed the sole right to declare and interpret religious myth, gleeman literature began to supersede the literature of learning, and poets who thereafter refused to become Court lackeys or lackeys of the mob were forced out into the wilderness. There, with rare intermissions, they have resided ever since, and though sometimes when they die pilgrimages are made to their oracular tombs, there they are likely to remain for as long as who cares?¹

En *Greek Myths* explica el significado moral del acto de Alejandro leyéndolo como una adivinanza o acertijo religioso:

The secret of the Gordian knot seems to have been a religious one, probably the ineffable name of Dionysus, a knot-cypher tied in the raw-hide thong. Gordium was the key to Asia (Asia minor) because its citadel commanded the only practicable trade route from Troy to Antioch; and the local priestess or priest will have communicated the secret to the King of Phrygia alone, as the High-priest alone was entrusted with the ineffable name of Jehova at Jerusalem. Alexander's brutal cutting of the knot, when he marshalled his army at Gordium for the invasion of Greater Asia, ended an ancient dispensation by placing the power of the sword above that of religious mystery.²

El corte del nudo gordiano es también una metáfora de un problema intratable cuya solución se ofrece por un golpe contundente. En "The White Goddess" el problema es el

¹ Robert Graves, *The White Goddess*, p. 462.

² Robert Graves, *Greek Myths*, p. 284.

enfrentamiento de Graves como poeta amoroso a los poetas centrales del canon occidental; a saber, Virgilio y Milton. Ambos, para Graves, representan el nuevo orden instaurado a través de la “solución de Alejandro”. Graves lo enfrenta a través de la alusión al motivo de la cuadratura del círculo, oponiendo el círculo al rectángulo áureo de los épicos.

Un nudo construido con las proporciones áureas es el pentagrama, una estrella de cinco puntas que simboliza las llagas de Jesús en la cruz. A través del epígrafe a *King Jesus*, Graves caracteriza la obra de Jesús y su crucifixión actos análogos al de Alejandro Magno: la destrucción de la obra de la mujer, simbolizada en el nudo que guarda el secreto religioso y la legitimidad de los reyes súbditos de la diosa. El representante máximo de los *sober men* del poema sería Alejandro Magno; el de los *saints*, Jesús.

Hasta el siglo XX, cuando se designó a la proporción áurea la letra Φ en honor a Fidias, la letra griega que la representaba era la letra τ , inicial de la raíz griega $\tauομή$, que significa corte o sección. De ahí proviene el nombre “sección áurea” con que se la conoce. Al mismo tiempo, la τ se asocia también con la cruz.

La alusión al número cinco, a través de los pentámetros del poema, y a las proporciones áureas, nos da la relación entre el pentagrama, la cruz, la sección áurea, y el nudo gordiano. El pentagrama mismo significaría: “cortar el nudo”. Los números 7 y 22, que representan el círculo en el poema, lo envolverían de nuevo. Al aludir Graves a las proporciones doradas en oposición al círculo ¿no estaba, al mismo tiempo, sugiriendo el corte del nudo gordiano? ¿Es “The White Goddess” un acertijo que intenta atar el nudo de nuevo?

BIBLIOGRAFÍA CITADA

- BLOOM, Harold, *Agon: Revisionism and Critical Personality*, New York, Oxford: Oxford University Press, 1982.
- , *A Map of Misreading*, Oxford: Oxford University Press, 1980.
- , *The Western Canon: The Books and School of the Ages*, New York: Riverhead Books, 1995.
- BUCKMAN, Peter, and FIFIELD, William, “The Art of Poetry XI: Robert Graves”, *The Paris Review*, 47 (1969), pp. 119-45, en Frank L. KERSNOWSKI (ed.), *Conversations with Robert Graves*, Jackson: University Press of Mississippi, 1989, pp. 92-108.
- CATHOLIC ENCYCLOPEDIA, s.v. “The Seven Sleeper’s of Ephesus”,
<http://www.newadvent.org/cathen/05496a.htm>.
- CATULO, *Cármenes*, introd., trad. y notas, R. Bonifaz Nuño, Bibliotheca Scriptorum Graecorum et Romanorum Mexicana, México: UNAM, 1992.
- CHEVALIER, Jean, *Diccionario de símbolos*, traducción del francés Manuel Silvar y Arturo Rodríguez, 1ª ed., 6ª imp., Barcelona: Herder, s.v. “Círculo”.
- COLERIDGE, *Selected Poems*, New York: Penguin Books, 1996.
- DONNE, John, en Kermode, *et. al.*, *The Oxford Anthology of English Literature*, London: Oxford University Press, 1973, vol I., p. 1024-1025.
- EUCLIDES, *Elementos*, trad. y notas, María Luisa Puertas Castaños, Madrid: Gredos, 2000.
- FRANZ, Marie-Louise von, “El Proceso de Individuación”, en Carl G. Jung, *et. al.*, *El Hombre y sus Símbolos*, trad. Luis Escobar Bareño, Barcelona: Caralt, 2002, pp. 157-228.
- GOLDBRUNNER, Josef, *Individuation*, Indiana: University of Notre Dame Press, 1964.

- GRAVES, Richard Percival, "Robert Graves and The White Goddess: An Introduction", en *Graves and The Goddess: Essays on Robert Graves's The White Goddess*, Ed. Ian Firla and Grevel Lindop, Selinsgrove: Susquehanna University Press, 2003, pp. 13-24.
- GRAVES, Robert, *The White Goddess: A Historical Grammar of Poetic Myth* [1948], New York: Farrar, Straus and Giroux, 1975.
- , *Good-bye to All That*, New York: Doubleday, 1985.
- , *Greek Myths*, London: Cassell & Company, 1955.
- , *King Jesus*, New York: Farrar, Straus and Giroux, 1981.
- , "The Anti-poet", *Oxford Adresses on Poetry*, New York: Doubleday, 1962. pp. 37-64.
- , "The Dedicated Poet", *Oxford Adresses on Poetry*, New York: Doubleday, 1962. pp. 12-36.
- , "The Personal Muse", *Oxford Adresses on Poetry*, New York: Doubleday, 1962. pp. 66-93.
- , *In Broken Images: Selected Correspondence*, ed. Paul O'Prey, New York: Moyer Bell Limited, 1988.
- , *Poems Selected By Himself*, London: Penguin Books, 1957.
- , *The Complete Poems: In one Volume*, ed. Beryl Graves y Dunstan Ward, London: Penguin Classics, 2003.
- JAFFÉ, Aniela, "El simbolismo en las Artes Visuales", en Carl G. Jung, *et. al.*, *El Hombre y sus Símbolos*, trad. Luis Escobar Bareño, Barcelona: Caralt, 2002, pp. 229-278.
- JUNG, Carl, Gustav, "Aion: Phenomenology of the Self" trad. R.F.C. Hull en *The Portable Jung*, Ed. Joseph Campbell, New York: Penguin Books, 1976.

- , “Concerning Mandala Symbolism”, *The Collected Works of C.G. Jung*, trad. R.F.C. Hull, Ed. Herbert Read, *et. al.*, Volume 9, Part I, Princeton: Princeton University Press, 1977.
- , “Conscious, Unconscious and Individuation”, *The Collected Works of C.G. Jung*, trad. R.F.C. Hull, Ed. Herbert Read, *et. al.*, Volume 9, Part I, Princeton: Princeton University Press, 1977.
- , “Mandalas”, *The Collected Works of C.G. Jung*, trad. R.F.C. Hull, Ed. Herbert Read, *et. al.*, Volume 9, Part I, Princeton: Princeton University Press, 1977.
- , *Psicología y Alquimia*, trad. Alberto Luis Bixio, México, D.F.: Tomo, 2002.
- KEANE, Patrick, J., *A Wild Civility: Interactions in the Poetry and Thought of Robert Graves*, Columbia: University of Missouri Press, 1980.
- KEATS, John, *The Complete Poems*, ed. John Barnard, New York: Penguin Books, 1988.
- KERMODE, Frank, ed., *et. al.*, “Robert Graves”, *The Oxford Anthology of English Literature*, London: Oxford University Press, 1973, vol. II, pp. 2075-2076.
- KERSNOWSKI, Frank, L., *The Early Poetry of Robert Graves: The Goddess Beckons*, Austin: University of Texas Press, 2002.
- MILTON, John, *Paradise Lost*, Ed. Gordon Tesky, New York: W.W. Norton, 2004.
- PAINTER, Andrew, “How and Why Graves Proceeded in Poetry”, en *Graves and The Goddess: Essays on Robert Graves’s The White Goddess*, Ed. Ian Firla and Grevel Lindop, Selinsgrove: Susquehanna University Press, 2003, pp. 144-151.
- SEYMOUR-SMITH, Martin, *Robert Graves: His Life and His Work*, New York: Holt, Rinehart and Winston, 1982.
- SEYMOUR Miranda, *Robert Graves: Life on the Edge*, London: Doubleday, 1997.

SKELTON, John, en Graves, "The Dedicated Poet", *Oxford Adresses on Poetry*, New York: Doubleday, 1962.

VIRGILIO, *Eneida*, introd., trad. y notas, R. Bonifaz Nuño, Bibliotheca Scriptorum Graecorum et Romanorum Mexicana, México: UNAM, 1992.

WHELDON, Huw, P., "Robert Graves", *Monitor: An Anthology*, London: Macdonald, 1962, pp. 88-95, en Frank L. KERSNOWSKI (ed.), *Conversations with Robert Graves*, Jackson: University Press of Mississippi, 1989., p. 49-56.