

LA CONSTRUCCIÓN DE LA IMAGEN EN LA POESÍA DE DYLAN THOMAS

Marina Maggi

Universidad Nacional de Rosario

Resumen: Este artículo abordará los modos de construcción de la imagen en los textos poéticos de Dylan Thomas, teniendo presente los efectos de lectura que resultan de los diversos procedimientos verbales presentes en su obra. Se analizará, a partir del marco teórico propuesto por Didi Huberman (2011), la temporalidad singular que sostiene cada poema en consonancia con la ruptura de la linealidad que, si bien es inherente al discurso poético, adquiere en la poesía thomasiana características singulares que se abordarán en este trabajo. Este recorrido aborda asimismo la relación entre sentido y voz que se establece en esta poética, y las relaciones que entabló el autor con el surrealismo, problematizando la inscripción de la poesía de Thomas en este movimiento.

Palabras clave: Imagen, surrealismo, sentido, poesía, temporalidad.

Abstract: This article will discuss the different ways in which images are constructed in Dylan Thomas' poetry, bearing in mind the effects that result from reading the various verbal procedures in his work. We will analyze from the theoretical framework proposed by Didi Huberman (2011) the singular temporality hold by these poems, consisting in the rupture of linearity, that even though it is inherent in the poetic discourse, acquires in this poetry unique characteristics that will be pointed out in this paper. This article also addresses the relationship between sense and established voice in this poetic and the relationship of the author with surrealism, discussing the inclusion of Thomas' poetry in this movement.

Keywords: Image, Surrealism, Meaning, Poetry, Temporality.

1. Introducción

Este artículo se propone adentrarse en la complejidad de la poesía de Dylan Thomas, profundizando en la construcción de la imagen en los textos poéticos y dejando explícitamente de lado su famosa “imagen de poeta”, la cual constituye ya un lugar común en la crítica no especializada.¹ A propósito de este asunto, afirma Jorge Fondebrider:

La imagen de Dylan Thomas, romántica y desgarrada, responde a lo que, se supone, la imaginación popular espera de un auténtico poeta. *Enfant terrible* de la literatura inglesa, poeta maldito conforme a las necesidades de un tiempo necesitado de mitos, el perfil más público de Thomas (...) alimenta la fantasía de los ingenuos (...). Con su poesía —quizá menos conocida que su tan promocionada personalidad— no ocurre lo mismo (1988, p. 2).

La principal motivación que guía este trabajo consiste en aportar un nuevo punto de abordaje a la obra thomasiana, con el objetivo de que la mítica máscara de poeta no opaque la riqueza de su poesía. A los fines de no descartar los factores indispensables al momento de adentrarnos en el estudio de esta poética, comenzaremos trabajando las relaciones entre voz y sentido; luego, abordaremos la relación entre Thomas y el

¹ Al referimos a la crítica no especializada, tenemos presente la imagen del “poeta maldito” del siglo XX, alcohólico, de monólogos atrapantes y absurdos, presentada por John Malcolm Brinnin en su famoso libro *Dylan Thomas in America*, publicado en Estados Unidos en 1956. Esta imagen se convertirá en un lugar común para los lectores en general, condicionando el análisis literario de los textos de Thomas.

movimiento surrealista, para desembocar en el tratamiento de la imagen dentro de esta poética.

2. Voz y sentido

Thomas considera que cada poema tiene su música, y que ésta emerge de una combinación de palabras cuya intención es entrelazar un sentido. Según su concepción, la música del poema es vehículo de una verdad universal que el lector intuye: es por ello que el poeta, en una carta de 1933, enfatiza la importancia de leer en voz alta cada poema para reconocer su valor:

Cada poeta genuino tiene sus propias normas, sus propios códigos de apreciación, su propia aura. Al leer por primera vez a un poeta no nos relacionamos con él y por lo tanto, juzgando con normas preconcebidas —por más elásticas que sean— no podemos apreciarlo plenamente. Se debería ir con el cerebro en blanco y corazón lleno hacia cada poema que se lee: tarea imposible. La única manera consiste en leer y releer, preferiblemente en voz alta, cada nuevo poema que nos parece tener algún valor aunque sea pequeño. Debería fomentarse decir poesía (...) Yo canto con voz sonora cada poema que leo (1971, p. 65).

Destacamos en este punto que las lecturas que realizó Dylan Thomas de sus propios poemas son memorables², ya que en

² En 1937, Thomas comienza sus lecturas radiales, las cuales continuaron de manera regular hasta después de la guerra. Las transmisiones fueron realizadas principalmente para el servicio galés de la BBC.

ellas se conjugan el cuerpo de una voz cuyo espesor invade el espacio, la potencia de un tono lírico identificable al de los sermones religiosos, y los sentidos latentes en cada poema, que alcanzan a cada lector con distintas intensidades.

En el texto que se titula “Manifiesto poético” (si bien se trata de la respuesta por escrito a un joven que en 1951 estaba trabajando en una tesis sobre la poética de Dylan Thomas), el poeta afirma que comenzó a escribir poesía porque se había enamorado del sonido de las palabras (1963, p. 1). Afirma en relación a su forma de escritura:

Me gusta tratar las palabras como el artesano trata la madera, la piedra o lo que sea, tallarlas, labrarlas, moldearlas, cepillarlas y pulirlas para convertirlas en diseños, secuencias, esculturas, fugas de sonido que expresen algún impulso lírico, alguna duda o convicción espiritual, alguna verdad vagamente entrevista que tenga que alcanzar y comprender (1963, p. 3).

Retomamos de esta cita la noción de “fugas de sonido que expresan algún impulso lírico”. Éste es el valor que Thomas le asigna a la música del poema: el de expresar un impulso, el de señalar hacia una intuición aún no formulada tal vez racionalmente, pero que aún así palpita en el sujeto poético, le infunde un soplo musical, vivifica las palabras otorgándoles el aura de una verdad entrevista, aún por venir. Puede relacionarse esta concepción con lo que Valéry llama, en un escrito, “la eficacia de los hechizos”:

La eficacia de los “hechizos” no estaba en la significación derivada de sus términos tanto como en sus sonoridades y

en las singularidades de su forma. Incluso la *oscuridad* les resultaba casi esencial.

Lo que canta y se articula en los instantes más solemnes o los más críticos de la vida; lo que suena en las liturgias; lo que se murmura o se gime en los extremos de la pasión; lo que calma a un niño o a un miserable, lo que atestigua la verdad en un juramento, son palabras que no se pueden resolver en ideas claras ni separar, sin volverlas absurdas o vanas, de un determinado tono o de un determinado modo. En estas ocasiones, el acento y el aspecto de la voz prevalecen sobre lo inteligible que ésta puede suscitar: se dirigen a nuestra vida más que a nuestra mente. —Quiero decir que estas palabras nos invitan a *devenir*, mucho más de lo que nos estimulan a *comprender* (2010, p. 85).

En la poesía de Thomas se precipita siempre un sentido que para volverse inteligible primero debe pasar por el fuego de la música, atravesar como un relámpago las complejas emociones que despierta la voz, el tono del poema, para luego descansar en una humilde certeza vital. No es casual que Valéry hable de hechizo para describir esta invitación de la poesía a devenir, antes que a comprender.³ Cuando Thomas lee sus poemas, escribimos antes, su voz cobra un espesor, una potencia que asimilamos a los sermones religiosos. Ésta tiene la fuerza de una invocación; al escucharla se siente la presencia casi física

³ Respecto de la relación de Thomas con el simbolismo, Nathalie Wourm afirma que Thomas comparte las siguientes características: "Precisamente, un elemento del simbolismo era la sugestión más que la expresión directa de los sentimientos, la búsqueda de transmitir un sentimiento a partir de un texto que no discurre sobre el mismo, a la par de un énfasis en el uso de las sonoridades del lenguaje (...) a los fines de crear un estado de ánimo, una atmósfera" (Wourm, 2003, p. 5).

del poeta: es el hechizo de la voz, que toca directamente al cuerpo, volviéndolo otro, despertándole emociones nuevas, imprevistas, gracias a la música de las palabras. Se trata de un efecto de la poesía de Thomas: el devenir, la transfiguración, la alquimia de los significados⁴, la súbita aparición de una emoción nueva, desnuda, difícil en principio de expresar. La “oscuridad” del hechizo toca el cuerpo, le otorga un nuevo sentido al espacio, y un círculo de escucha se abre y cierra para el lector/oyente. No podemos separar la lectura de estos poemas del tono que los reúne: se trata de un encantamiento del que nacerán las imágenes.

Consideramos, pues, que respecto a la poética de Thomas, la puesta en voz que éste realiza de sus poemas nos otorga una clave de lectura que da cuenta de la tensión entre música y sentido. El punto en que confluyen ambos, el instante en que esta tensión alcanza su grado máximo, es la imagen. La configuración de esta última dentro de los poemas de Thomas debe ser, por lo tanto, abordada teniendo siempre presente el devenir de la voz y la intención de un sentido como soportes de una poética singular. Es decir, la construcción de la imagen recogerá la tensión señalada entre significación y música, teniendo presente que el trabajo con la palabra conlleva no sólo la dichosa conjunción de sonidos, sino que el hechizo que

⁴ Traemos a colación esta afirmación de Jackman: “Un conocimiento de la similitud entre poesía y alquimia como instrumentos mágicos es otra de las significativas áreas compartidas por Thomas y el surrealismo. Ambos son conscientes del desvitalizado mundo de la actualidad rutinaria, metamorfoseado por la imaginación y la voz del poeta. La raíz del problema era el mismo lenguaje” (1989, p. 111).

este artefacto verbal y rítmico produce va acompañado de la construcción siempre activa de sentido por parte del lector.

3. Thomas y el surrealismo

Ya desde un comienzo, por el efecto de desconcierto y la primera impresión que despertaban sus textos, Dylan Thomas fue considerado por los críticos de la época un poeta “surrealista”. En sus cartas, el poeta niega sentirse identificado con este movimiento, en base a su rechazo de la escritura automática:

No me interesa de dónde se extraen las imágenes de un poema; si quiere se pueden sacar del océano más recóndito del yo oculto; pero antes de llegar al papel deben atravesar los procesos racionales del intelecto (...) Una de las artes del poeta es la de tornar comprensible y articular lo que puede emerger de fuentes subconcientes; uno de los usos mayores y más importantes del intelecto es seleccionar de entre la masa amorfa de imágenes subconcientes aquellas que mejor favorezcan su finalidad imaginativa, que es escribir el mejor poema posible (1971, p.132).

Esta voluntad contrasta, ciertamente, con la definición que André Breton propone en el Manifiesto de 1924:

SURREALISMO: sustantivo, masculino. Automatismo psíquico puro por cuyo medio se intenta expresar, verbalmente, por escrito o de cualquier otro modo, el funcionamiento real del pensamiento. Es un dictado del

pensamiento, sin intervención reguladora de la razón, ajeno a toda preocupación estética o moral (2006, p. 31).

Respecto a la discusión acerca de la inscripción de la poesía de Thomas en el movimiento surrealista, los críticos John Goodby y Chris Wigginton nos brindan una síntesis de la estrategia textual que dio lugar a la confusión:

Thomas (...) imita las actitudes del estilo metropolitano donde se hace coincidir a éste con sus propias tácticas de extrañamiento, pero se detiene justo antes de convertirse en un surrealista *pur sang* (...) Tanto en el adoptar como en el rechazar el surrealismo él creó un simulacro provincial de surrealismo, o lo que puede ser llamado (a falta de mejores palabras) “surregionalismo” (2000, p. 4).

Nos encontramos con la imperiosa necesidad de reconocimiento e inserción por parte de Thomas en el campo artístico del momento a partir de diversas estrategias textuales, entre las cuales figuran las “tácticas de extrañamiento” que disfrazan al poema de “texto surrealista”, permitiendo un primer acercamiento a sus poemas por parte de un público más amplio. Al respecto, es importante tener presente que Thomas integró, aunque de forma periférica, la Exhibición Internacional Surrealista en 1936 (Jackman, 1989, p. 103). Asimismo, en 1938 participó de la publicación predominantemente surrealista *The London Bulletin*, en cuyo primer número aparece una colección de narraciones breves titulada “The burning baby”. Sin embargo, más allá del rechazo al automatismo y el “disfraz” surrealista, nos interesa a continuación tratar la escritura poética de Thomas, en relación a los procedimientos y búsquedas del surrealismo.

En una encuesta organizada por la revista *New Verse*, en 1934, como respuesta a la pregunta “¿Has sido influido por Freud y cómo lo consideras?”, Thomas responde:

Sí. Aquello que está oculto debería ser desnudado. La poesía, registrando el desvestirse de la oscuridad individual, debe, inevitablemente, echar luz sobre aquello que ha sido escondido por mucho tiempo, y, al hacerlo, debe volver clara la revelación desnuda. Freud arrojó luz sobre un poco de la oscuridad que reveló. Aprovechando el espectáculo de la luz y el conocimiento de la oscuridad oculta, la poesía debe internarse más en la clara desnudez de la luz aún más que en las causas ocultas que Freud descubrió. (Jackman, 1989, p. 103)

Esta dualidad oscuridad / luz se relaciona con la concepción, en la que creemos coinciden Thomas y el surrealismo, de que la poesía debía liberar al sujeto de las ataduras del sentido común. Existe un sentido mágico, alquímico, de la palabra poética, que para Thomas específicamente consiste en el poder de revelar al lector nuevas realidades, que asimismo podrían representar la puesta en profundidad, en intensidad, de la realidad cotidiana⁵. En una

⁵ Al respecto, coincidimos con la afirmación de Jackman: “Thomas, de hecho, se enfrentó con el mismo dilema en lo que concierne al lenguaje poético al que se enfrentaron los surrealistas cuando se sintieron impelidos a comenzar la experimentación con el automatismo psíquico. Su problema de la traducción auténtica en palabras sin perder el destello del inconsciente fue, en alto grado, asimismo el problema de Thomas. Siendo la pureza total prácticamente inviable, una solución comprometida que incluyera la lógica consciente y el oficio emparejado con la connotación mágica y la transformación alquímica fue la única vía abierta tanto para los surrealistas como para Thomas” (1989, p. 114).

carta a la poeta Pamela Hansford Johnson, fechada en 1933,
Thomas escribe:

No debe haber compromisos, hay siempre una palabra justa (...) Parte de la tarea del poeta es tomar una palabra gastada y prostituida (...) y alisar las arrugas de su disipación y ponerla otra vez en el mercado, fresca y virgen (...) El artista no tiene necesidad de hacer nada. No hay necesidad. Él es la ley de sí mismo y su grandeza o su pequeñez baja o sube de acuerdo con ella. Tiene una sola limitación, y la más enorme de todas: la limitación de la forma. La poesía encuentra su propia forma, la forma nunca debe ser sobreimpuesta; la estructura deberá nacer de las palabras y de su expresión. No quiero expresar lo que otra gente ha sentido; quiero desgarrar algo y mostrar lo que nunca han visto (1971, p. 31).

Esta “palabra justa”, junto con la forma que asume su expresión en cada poema, posee en Thomas la misma función que Ives Bonnefoy le reconoce a la “noción pura” de Mallarmé: se trata del surgimiento del *aspecto*,

aquello que la mirada o algún otro sentido pueden ver surgir —en el instante de proferir la palabra— del impenetrable ser-ahí de las cosas. Un surgimiento pues con tan poca sustancia propia como el ser humano que mira, aunque sin embargo con toda la infinita densidad de incitaciones sensoriales que caracteriza a las apariencias. El mundo ha regresado a la palabra, aunque como puro espectáculo (2007, p. 249).

De allí la importancia que asume la visión, emparentada con la revelación y el sueño en Thomas:

Which is the world? Of our two sleepings, which
Shall fall awake when cures and their itch
Raise up this red-eyed earth?⁶

Sin embargo, creemos, la importancia que el poeta le otorga a la instancia de composición, controlada por el intelecto, y su rechazo al automatismo, dejan claro que su poética se encamina por otros senderos. Hay una intensificación del conocimiento del mundo a través de la poesía, hay asimismo un conocimiento del inconsciente, pero esta revelación de lo desconocido se realiza por medio de una escritura encaminada a la realización de una visión, de una imagen iluminadora:

Light breaks on secret lots,
On tips of thought where thoughts smell in the rain,
When logics dies, the secret of the soil grows through the eye,
And blood jumps in the sun;
Above the waste allotments the dawn halts.⁷

Este es el mismo efecto que tendrá la imagen y la sentencia en la poesía de Thomas: el efecto de una irrupción, de una vitalidad inusitada, de un salto ascendente e intenso.

⁶ “¿Cuál es el mundo? ¿Cuál de nuestros dos modos de dormir / despertará cuando el bálsamo y su sarna / levanten esta tierra de ojos rojos?” (Thomas, 2007, p. 43). De aquí en adelante, todas las traducciones corresponden a *Poemas completos*, trad. de Elizabeth Azcona Cranwell (cuya primera edición es de 1974).

⁷ “La luz irrumpe en solares ocultos, / en las crestas del pensamiento donde los pensamientos huelen en la lluvia, / cuando muere la lógica, / el secreto del suelo crece a través del ojo, / y la sangre al sol brinca / en terrenos baldíos donde el alba hace un salto” (2007, p. 52-53).

Asimismo, el polo de la sentencia, ajeno a la escritura surrealista, se relaciona por un lado con la idea de la poesía como revelación, y por otro con la escritura bíblica: aquello que en principio parece irracional, desordenado, incomprensible, posee una lógica propia, una verdad que lucha por nacer a través de la dialéctica de las imágenes. Es por ello que a lo largo de los textos del poeta galés encontramos siempre cierta verdad queriendo abrirse camino entre los versos que se suceden, cierta afirmación que nos sorprende, eficaz y certera, destacándose en el entramado del poema:

And who remain shall flower as they love⁸

.....

Time is a foolish fancy, time and fool⁹

.....

After the first death, there is no other¹⁰

.....

And all your deeds and words,

Each truth, each lie,

Die in unjudging love¹¹

⁸“Y aquél que permanezca florecerá mientras ellos se aman” (2007, p. 44).

⁹ “El tiempo es una tonta fantasía, tiempo y tonto” (2007, p. 46).

¹⁰ “Tras la primera muerte ya no hay otra” (2007, p. 128).

¹¹ “y todos tus actos, todas tus palabras, / cada verdad, cada mentira / mueren en un amor que no juzga” (2007, p. 133).

Ahora bien, ¿cuál es la forma que asumen las imágenes en su poética? En una carta fechada el 23 de marzo de 1938, dirigida a Henry Treece, Thomas explica cómo procede en sus composiciones:

Creo una imagen —aunque "crear" no es la palabra, permito, tal vez, a una imagen ser "creada" emocionalmente en mí y luego aplico sobre ella las fuerzas intelectuales y críticas que poseo—, le dejo engendrar otra, dejo a esa imagen contradecir la primera, hago de la tercer imagen nacida de las otras dos juntas, una cuarta imagen contradictoria, y las dejo a todas, dentro de los límites formales que impongo, entrar en conflicto. Cada imagen guarda dentro de sí las semillas de su propia destrucción, y mi método dialéctico, como lo comprendo, es un constante construir y tirar abajo las imágenes que surgen de la semilla central... (Jackman, 1989, p. 104).

Desarrollar este procedimiento significa imponer límites formales a las imágenes en conflicto. Estos límites formales permiten que se genere un efecto de montaje y trenzamiento. Sin embargo, creemos, el efecto que produce el contacto y destrucción de las imágenes, la concepción de la forma como la delimitación de un campo de batalla, permite que el efecto de lectura se asemeje a la “chispa” a la que se refiere Breton:

... No parece que sea posible aproximar voluntariamente lo que él [Reverdy] denomina “dos realidades distantes”. La aproximación ocurre o no ocurre, y eso es todo (...) A mi juicio, es erróneo pretender que “el espíritu ha aprehendido las relaciones” entre dos realidades en él presentes. Para empezar, digamos que el espíritu no ha percibido nada conscientemente. Contrariamente, de la aproximación

fortuita de dos términos ha surgido una luz especial, *la luz de la imagen*, ante la que nos mostramos infinitamente sensibles. El valor de la imagen está en función de la belleza de la chispa que produce; y, en consecuencia, está en función de la diferencia de potencia entre los dos elementos conductores (2006, p. 141).

Encontramos este procedimiento en los poemas de Thomas, pero como acabamos de indicar, dirigido por otra intención, compartiendo cierta concepción profunda del lenguaje poético y cierta noción de “belleza” deslumbrante.

4. La imagen

Antes de comenzar, para poder abordar de pleno el tema de este apartado, citaremos una definición de imagen brindada por Yves Bonnefoy que creemos hace justicia a la lectura que hemos realizado de la poesía de Thomas:

Llamaré imagen a esa impresión de realidad al fin plenamente encarnada que paradójicamente nos viene de palabras apartadas de la encarnación (...) Imágenes, el brillo que falta en lo grisáceo de los días, pero que le permite al lenguaje cuando lo repliega sobre sí, cuando lo moldea como un seno natal, el ansia constante del sueño (2007, pp. 28-29).

Esta impresión de realidad encarnada en la imagen, que nos remite paradójicamente a la falta de substancia de la palabra poética, junto con el brillo y la esperanza que conlleva, abre

para nosotros uno de los aspectos cruciales para la lectura de Thomas: el de la formación de las imágenes en su poética.

Poesía e imaginación son, para Thomas, inseparables. Como puede leerse en el fragmento citado anteriormente del “Manifiesto poético”, para el poeta, antes de tomar forma en el papel, las imágenes deben ser seleccionadas, ordenadas por el intelecto. La pregunta ante esta afirmación, entonces, sería: ¿por qué el efecto de lectura, aquello que la imagen produce sobre el lector, es una sensación de desorden, de sentido entreverado, de “oscuridad”? Una posible respuesta es que la forma de escritura en Thomas consiste en la sucesión de imágenes, a modo de montaje, que produce un efecto de movimiento, pero que, al mismo tiempo, este movimiento no es lineal: se trata de imágenes que se contraponen unas a otras, que se entrelazan entre ellas:

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

There grows the hours' ladder to the sun,
Each rung a love or losing to the last,
The inches monkeyed by the blood of man.
An old, mad man still climbing in his ghost,

My fathers' ghost is climbing in the rain.¹²

Se trata de las dos últimas estrofas del poema “Me hice camarada del sueño”. Aquello que se hace presente cuando el poeta se entrega al sueño es una visión que tiene lugar en cierto espacio de las alturas donde cada durmiente se encuentra con lo que el poema presenta como “su fantasma”. En estas dos estrofas se suceden las figuras que evocan la ligereza de un cielo hecho de estrellas y poblado de nubes, y luego la transición hacia el día, casi precipitada. Aquél que en un primer momento, en ese sueño visionario, trepaba por las palabras, observa en esta declinación del sueño a un hombre viejo y loco, que se obstina en trepar a su propio fantasma. El último verso gira sobre los anteriores y cierra el poema, “sujetando” la enunciación a una genealogía fantasmal: “My fathers'ghost is climbing in the rain”.

Consideramos que se hace presente en esta poética una dialéctica singular de las imágenes: no existe entre ellas una síntesis final, armoniosa, pacificadora, que dé cuenta de un sentido, por más sutil que éste sea: se trata más bien de un encuentro entre diversas imágenes, que tiene su dosis de violencia intrínseca. Nos hallamos frente a la colisión y el entrelazamiento de imágenes fugitivas, que se movilizan ante nosotros y esculpen formas escurridizas, como las del sueño.

¹² “Entonces, la materia de este aire viviente / una voz dejó oír, y, trepando a las palabras, / delecté mi visión con mano y pelo, / qué ligero el dormir sobre los suelos de esta estrella / qué profundo el velar en estas nubes como mundos. // Allí crece hacia el sol la escala de las horas / cada peldaño es pérdida, o amor hasta el final, / la sangre humana hostiga estos lerdos avances. / Un hombre, viejo y loco se trepa todavía a su fantasma /y es el fantasma de mis padres que trepa por la lluvia.” (2007, pp. 54-55).

Si el poema cuenta con una finalidad imaginativa, ésta se cumple a partir de un encuentro entre imágenes particulares, que se enlazan gracias a sus afinidades y resonancias mutuas. Si el rol del poeta, según Thomas, es el de seleccionar y ordenar imágenes extraídas de diversas fuentes, entre ellas el inconsciente, podemos afirmar que este orden no es lineal, ni responde a una voluntad meramente metafórica: como afirmamos más arriba, encontramos en esta poética la intención de producir un efecto de lectura determinado, que implique la transformación de las emociones del lector. Ahora bien, es en este choque y en esa ligazón de las imágenes que surge una noción particular del tiempo, que rompe con toda cronología y parece funcionar de forma análoga a la memoria, en el sentido que le da Didi-Huberman:

Ese tiempo que *no es exactamente el pasado* tiene un nombre: es la *memoria*. Es ella la que decanta el pasado de su exactitud. Es ella la que humaniza y configura el tiempo, entrelaza sus fibras, asegura sus transmisiones, consagrándolo a una pureza esencial (...) Pues la memoria es *psíquica* en su proceso, *anacrónica* en sus efectos de montaje, de reconstrucción o de “decantación” del tiempo (2011, p. 60).

Si bien una gran parte de estos poemas se configura a partir del presente o del imperfecto del indicativo, es importante remarcar que no se trata de instantes insertos en el tiempo cronológico. Este presente o imperfecto funciona como la memoria: da lugar a montajes que rompen con la linealidad cronológica, reconstruye nuestra noción del tiempo, configurando una temporalidad particular, que se sostiene en la

enunciación del poema. Según William T. Moynihan, quien sostiene que la fuente fundamental que da sentido y consistencia a toda la obra de Thomas es el texto bíblico, toda imagen de creación en esta poética deriva del doble sentido del verbo “spin”, que significa tanto “girar” como “hilar”:

Los tres tipos de creación, la divina, la natural, y la poética, todas comparten un complejo imaginario que deriva del spinning. Jugando en el doble significado de "spin", Thomas sobreimpone la idea de girar a la idea de hacer hilos de fibras en bruto tales como la paja (1964, p. 8).

Nos interesa particularmente este verbo, ya que nos parece da cuenta de la dinámica propia de las imágenes de esta poética: van girando, entrelazándose a medida que se encuentran, y conformando un hilo en crudo, tenaz y tosco al mismo tiempo, cuyo volumen nos introduce en una temporalidad singular, anacrónica, donde varios tiempos pueden encontrarse. Para poder analizar mejor la configuración de estas imágenes, a continuación presentamos un breve poema:

Was there a time

Was there a time when dancers with their fiddles

In children's circuses could stay their troubles?

There was a time they could cry over books,

But time has set its maggot on their track.

Under the arc of the sky they are unsafe.

What's never known is safest in this life.

Under the skysigns they who have no arms

Have cleanest hands, and, as the heartless ghost
Alone's unhurt, so the blind man sees best.¹³

El poema comienza con una fórmula narrativa, la cual nos introduce en el tiempo de las historias para niños, es decir, un tiempo fuera del tiempo, que transcurre en un espacio indeterminado, más allá del tiempo cronológico. La figura del bailarín con su instrumento musical, en la tregua al sufrimiento que significa el circo como territorio de la infancia, se superpone a la de aquél que podía “llorar sobre los libros”. Este tiempo idílico se interrumpe: “But time has set its maggot on their track”. El gusano, como símbolo de la transformación, de la metamorfosis, señala la interrupción de un modo de ser del mundo y la imposibilidad, asimismo, del retorno. Luego nos encontramos con un presente: “Under the arc of the sky they are unsafe”, y una sentencia: “What’s never known is safest in this life”. Todo conocimiento implica la lectura de signos, en este caso, el hombre ciego es quien no corre peligro de ser herido. La imagen final, la del hombre ciego que “ve mejor”, representa el último giro de este poema, que trenza, como hebras, las imágenes de la felicidad, de la caída, de la mutilación y el desamparo. El resultado es el de un desajuste que se produce durante la lectura, entre diversas temporalidades que se encuentran pero no pueden conciliarse:

¹³ “¿Hubo un tiempo en que los danzarines con sus violines / en los circos de niños olvidaban sus penas? / Un tiempo hubo en que podían llorar sobre los libros, / pero el tiempo asentó su gusano en las huellas. / Ellos no están a salvo bajo el arco del cielo. / Lo más seguro en esta vida es lo que nunca se conoce; / bajo los signos del espacio ellos, los que no tienen brazos / tienen manos limpiísimas y así como el fantasma sin corazón / es el único ileso, así el ciego ve mejor” (2007, p. 78).

el pasado que se presenta como imposible se enlaza, como un bailarín, con el presente que se mutila para no ver aquello que pueda recordarle su caída, su impotencia.

Asimismo, todos los motivos desarrollados hasta ahora parecen desfilan, escenificar su complejidad y sus implicancias, en el primer poema que abre el libro *Eighteen poems*: “I see the boys of summer”. El poema se divide en tres partes. El primer verso: “I see the boys of summer in their ruin”, presenta ya la vista como el sentido predominante en el texto, como aquella que descubre, en la fuerza de la juventud, su propio desperdicio, su futura destrucción:

These boys of light are curdlers in their folly,
Sour the boiling honey;
The jacks of frost they finger in the hives;
There in the sun the frigid threads
Of doubt and dark they feed their nerves;
The signal moon is zero in their voids.¹⁴

Podemos ver en estos versos cómo se entrelazan las imágenes: los signos de la naturaleza, en contacto con la locura de estos “muchachos de luz”, se malogran, o se vuelven vacíos: la miel se vuelve agria, los panales se congelan, la luz del sol contrasta con la oscuridad que alimenta sus nervios, y la luna no es nada para ellos. Esta primera parte, escrita desde un

¹⁴ “Los muchachos de luz en su locura, coagulan lo que tocan, / agrían la miel hirviente; / hurguean los muñecos de escarcha en las colmenas; / allí en el sol, frías hebras / de oscuridad y duda, ellos nutren sus nervios / y el signo de la luna, nada es en sus vacíos.” (2007, p. 31)

sujeto lírico que observa y juzga, finaliza con el verso “O see the pulse of summer in the ice”. He aquí la imagen dialéctica, siempre en movimiento, entrelazando sentidos, que nos coloca frente a un pulso indomeñable, que acentúa el contacto indisciplinado de los opuestos: el verano y el hielo, el signo y el vacío, la razón y la locura, la oscuridad y la luz.

La segunda parte del poema comienza con los versos: “But seasons must be challenged or they totter/ Into a chiming quarter/ Where, punctual as death, we ring the stars”. El orden natural, la sucesión regular de las estaciones, el cosmos entero es desafiado, golpeado, por otro tiempo, el tiempo de la contra-creación: “We are the dark deniers, let us summon/ Death from a summer woman, / A muscling life from lovers in their cramp”. Los oscuros negadores pueden invocar a la muerte frente al cuerpo deseado, exuberante de vida. Es esta razón negadora la que desorbita los enunciados, introduciendo otra temporalidad, de expectativa ansiosa, donde el nihilismo es agasajado por la abundancia de la naturaleza. Intuimos que de toda destrucción nace una promesa, que de toda contradicción, por más violenta que nos resulte, la vida surge, inevitablemente: “O see the pulse of promise in the boys”.

La tercera parte consiste en sólo una estrofa, que retoma el primer verso del poema. Sin embargo, el sujeto lírico se dirige esta vez a quienes son observados: “I see you boys of summer in your ruin”. Luego, el sujeto lírico afirma: “I am the man your father was”. La raíz generacional, el ancestro, es presentado como un fracaso: la juventud no puede resarcirse totalmente de cierto pasado, aunque mediante sus gestos demoledores mezcle los tiempos. Aquí ya no hay distancia casi

entre sujeto lírico e imagen, aquellos que son vistos son espejo de quien observa, el acto de mirar termina por dar lugar a un volumen, un nuevo cuerpo presente: “We are the sons of flint and pitch”. El pedernal y la brea, representantes hostiles de esta nueva era, del desarrollo industrial, de la fealdad del trabajo, son los nuevos “signos” que intentarán, en la contorsión de esta nueva poética, decirnos algo que sí pueda ser oído, dilucidado, por el hombre moderno. Esta es la imagen dialéctica de Thomas, que nos es presentada en el último verso: “Oh see the poles are kissing as they cross”.

5. Conclusión

A lo largo de estas páginas, intentamos dar cuenta de la complejidad de una poética, aproximándonos a distintos aspectos que nos parecieron sustanciales. Como hemos visto ya, la inscripción de esta poética en el surrealismo por parte de muchos críticos es un gesto que refleja la dificultad que ésta plantea en cuanto a sus procedimientos. Aquello que es llamado por los autores “la directa expresión del inconsciente” no da cuenta del proceso de construcción de las imágenes en Thomas y del trabajo que aquél suponía, testimoniado en las cartas del autor. El inconsciente no se expresa directamente en estos poemas, sino que brinda significantes que luego serán puestos en relación mediante una técnica de composición. Existe, es innegable, una dosis de espontaneidad en el origen de los textos, pero ésta es puesta al servicio de una

construcción que, más que cuidadosa, podríamos calificar de “intrincada”:

This was the god of beginning in the intricate seawhirl,
And my images roared and rose on heaven’s hill.¹⁵

Tal es el ímpetu del remolino del mar: el “dios del origen” no hace referencia a un origen cronológico, que pueda ser puntualizado en la historia lineal. Se trata de una fuerza, la cual instauro una nueva temporalidad anacrónica que relampaguea, refulge en la enunciación del poema, y cuyo poder es el de hacer girar las imágenes (los fragmentos rescatados del naufragio del mundo) a una velocidad tal que éstas aúllen, trenzadas en una danza dialéctica, y se eleven, como una segunda Babel, hacia el cielo imposible.

¹⁵ “Este fue el dios del comienzo en los remolinos intrincados del mar / y mis imágenes se elevaron y rugieron sobre la colina del cielo” (2007, p. 66).

Referencias Bibliográficas

- Bonnefoy, Y. (2007). *Lugares y destinos de la imagen*. Buenos Aires: El Cuenco de Plata.
- Breton, A. (2006). *Manifiestos del surrealismo*. Buenos Aires: Terramar. Traducción de Silvio Mattoni.
- Didi-Huberman, G. (2011). *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo. Traducción de Oscar Antonio Oviedo
- Fondebrider, J. (1988). "Prólogo". D. Thomas. *Fern Hill y otros poemas*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, pp. 1 - 4.
- Goodby, J. y Wigginton, C. (2000). "Shut in a Tower of Words': Dylan Thomas's Modernism". A. Davies (Ed.). *Locations of Literary Modernism*. Cambridge: Cambridge University Press, pp. 89 - 112. Traducción de Marina Maggi. En línea: <http://www.dylanthomasboathouse.com/media/9991/Dylan-Thomas-Essay-Dr-John-Gooby.pdf>.
- Jackman, R. (1989). *The course of English surrealist poetry since the 1930s*. Lewinston: The Edwin Mellen Press. Traducción de Marina Maggi.
- Moynihan, W. (1964). "Dylan Thomas and the Biblical Rhythm". *PMLA*, 79, N° 5, diciembre, pp. 631 - 647. Traducción de Marina Maggi.
- Thomas, D. (1963). "Manifiesto poético". *Revista Sur*, julio-agosto, pp. 1 - 7. Traducción de Pedro J. Albertelli.
- Thomas, D. (1971). *Cartas*. Buenos Aires: Ediciones de la Flor. Traducción de Pirí Lugones.
- Thomas, D. (2003). *Collected poems (1934 - 1953)*. Phoenix: London.
- Thomas, D. (2007). *Poemas Completos*. Buenos Aires: Corregidor. Traducción de Elizabeth Azcona Cranwell.

Valéry, P. (2010). *De Poe a Mallarmé. Ensayos sobre poética y estética*. Buenos Aires: El cuenco de Plata. Traducción de Silvio Mattoni.

Wourm, N. (2003). "Dylan Thomas and the French Symbolists". University of London. Traducción de Marina Maggi. En línea: <http://www.dylanthomasboathouse.com/media/9985/Dylan-Thomas-Essay-Nathalie-Wourm.pdf>.

Fecha de recepción: 21/06/2015

Fecha de aprobación: 27/08/2015