TESIS DOCTORAL

PRESENTADA POR

DOLORES ENCARNACION GARCIA MARTINEZ*

# GESTACION Y UNIVERSO METAFORICO DE LOS *EIGHTEEN POEMS* DE DYLAN THOMAS

DIRECTOR: ROBERT IAN MACCANDLESS

PROFESOR TITULAR DE FACULTAD
FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS
DEPARTAMENTO DE FILOLOGIA INGLESA
CATEDRA DE LITERATURA INGLESA
UNIVERSIDAD DE GRANADA

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID
FACULTAD DE FILOSOFIA
DEPARTAMENTO DE FILOLOGIA INGLESA
MADRID, 1992.

* En Registro Civil desde 1998 como Dolores E. Alemany Martínez

# INDICE


| | páginas |
|---|---|
| *Lista de abreviaturas* | I – II |
| Introducción | III – XIV |
| PRIMERA PARTE. El Rimbaud de Cwmdonkin Drive | |
| I. Swansea, Wales | 1 – 9 |
| II. El deseo de ser poeta | 10 – 19 |
| III. 1930-34: Desarrollo de una voz propia | 20 – 26 |
| III. 1. Cuadernos | 27 – 53 |
| III. 2. Cartas | 54 – 66 |
| III. 3. Relatos | 67 – 82 |
| III. 4. Método de trabajo | 83 – 110 |
| SEGUNDA PARTE. Universo metafórico de los 18P | |
| IV. Dieciocho poemas (1934) | 111 – 144 |
| V. Características generales del léxico | 145 – 164 |
| VI. Los elementos | 165 – 167 |
| VI. 1. El agua | 168 – 176 |
| VI. 2. La tierra | 177 – 180 |
| VI. 3. El aire | 181 – 186 |
| VI. 4. El fuego | 187 – 193 |
| VII. El cosmos | 194 – 208 |
| VIII. El hombre | 209 – 213 |
| VIII. 1. Léxico anatómico | 214 – 230 |
| VIII. 2. Gestación y nacimiento | 231 – 244 |
| VIII. 3. La muerte y el tiempo | 245 – 259 |
| VIII. 4. Violencia y sexualidad | 260 – 278 |
| IX. La religión | 279 – 285 |

IX. 1. Adán, Cristo y el Hombre ..... 286—301

IX. 2. Sacrificio y redención ..... 302—313

TERCERA PARTE. La Poesía de la Visión

X. Concepto de poesía: Thomas y Blake ..... 314—329

XI. El método dialéctico ..... 330—341

XII. La poesía del proceso ..... 342—356

XIII. El estilo apositivo ..... 357—373

Conclusión ..... 374—377

BIBLIOGRAFIA ANOTADA ..... 378—426

OTRAS FUENTES ..... 427—441

APÉNDICES:

I. Cronología de composición y publicación:
1930-1934. Poesía y prosa ..... 442—463

II. La producción literaria de Dylan Thomas.
Traducciones al castellano y catalán ..... 464—472

## LISTA DE ABREVIATURAS

N = Maud, Ralph. (ed.) Dylan Thomas: The Notebook Poems: 1930-1934. London: J. M. Dent and Sons, 1991. [307 pp.].

SL = FitzGibbon, C. (ed.) Selected Letters of Dylan Thomas. New York: New Directions Publishing Corporation, 1965. [420 pp.].

CP = The Collected Poems of Dylan Thomas: 1934-1952. New York: New Directions Publishing Corporation, 1971 (1st pub. 1953). [203 pp.].

CS = The Collected Stories of Dylan Thomas. London: J. M. Dent and Sons, 1983. [362 pp.].

K = Keynes, Geoffrey (ed.) Blake Complete Writings (With Variant Readings). London: Oxford University Press, 1966 (1st pub. 1957). [944 pp.].

Puesto que nos referiremos con muchísima frecuencia a los Eighteen Poems, 18P a partir de ahora, y con objeto de facilitar la lectura de nuestro trabajo sin tener que hacer uso continuamente de las notas al final de los capítulos para localizar un verso o un fragmento, siempre que hagamos referencia a estos poemas, lo haremos indicando el poema según el orden en que aparecieron por primera vez publicados (el mismo orden que presentan en los CP), con numeración romana mayúscula:

I - I see the boys of summer

II - When once the twilight locks no longer

III - A process in the weather of the heart

IV - Before I knocked

V - The force that through the green fuse drives the flower

VI - My hero bares his nerves

VII - Where once the waters of your face

VIII - If I were tickled by the rub of love

IX - Our eunuch dreams

X - Especially when the October wind

XI - When, like a running grave

XII - From love's first fever to her plague

XIII - In the beginning

XIV - Light breaks where no sun shines

XV - I fellowed sleep

XVI - I dreamed my genesis

XVII - My world is pyramid

XVIII - All all and all the dry worlds lever

La segunda numeración romana minúscula nos indica la estrofa (i, ii, iii, iv) dentro de ese poema y los números finales, los versos dentro de la estrofa indicada. Así por ejemplo, si citamos los versos:

> The lips of time leech to the fountain head;
> Love drips and gathers, but the fallen blood
> Shall calm her sores. V.iv.1-3

V.iv.1-3 nos indica que se trata de los versos primero al tercero de la cuarta estrofa del poema "The force that through the green fuse drives the flower."

## Introducción

Tomando como punto de partida el primer volumen de poemas de Dylan Thomas (1914-1953), pretendemos dar unas claves importantes para llegar a entender la forma en que se articulan las imágenes y la temática que subyace en gran parte de su poesía.

Los Eighteen Poems (1934) marcan un punto de madurez con respecto a los poemas que el poeta escribió en cuadernos anteriores y la cristalización de imágenes peculiares y distintivas que van a delimitar la particular dicción del autor que se desarrollará a partir de entonces. Pertenecen a lo que se considera una primera etapa en su poesía, etapa que se caracteriza por una mayor complejidad que la producción posterior y que ha sido siempre una de las más problemáticas y descuidadas por la crítica.

Por otra parte, este volumen nunca ha sido objeto de un estudio exhaustivo conjunto como el que proponemos. Los puntos básicos que vamos a desarrollar son los siguientes:

- seguir la evolución personal del autor hasta que estos poemas se publicaron y
- desentrañar las imágenes clave de este conjunto de poemas.

En la primera parte se describe la evolución del desarrollo imaginativo del poeta, cómo llegó -en definitiva- a su dicción característica. Los 18P suponen el resultado de un largo y arduo período de experimentación y aprendizaje que se centra en torno a los años 1930-1934. Las fuentes más importantes para el estudio de esta evolución son las siguientes:

a) los cuadernos de poesía editados por R. Maud,

b) las cartas que escribió el joven poeta en relación con la labor que estaba entonces realizando, sobre todo las que datan de los años 1933-34, y en especial las dirigidas a la joven Pamela Hansford Johnson (PHJ),

c) los relatos cortos que compuso paralelamente a la poesía durante estos años y

d) las biografías que se han escrito sobre el poeta.

El examen de los cuadernos pondrá de manifiesto cómo, desde los primeros poemas y a través de su propia experimentación, comenzó a desarrollarse lo que sería su peculiar estilo. Pero además, el hecho de conocer y poder manejar los poemas compuestos con anterioridad al primer volumen publicado y el seguimiento de la cronología de composición revela que gran parte del contenido de Twenty-five Poems (1936) (dieciséis de los veinticinco poemas) y The Map of Love (1939) (ocho de los dieciséis poemas incluidos) es en realidad posterior a los Eighteen Poems (1934), hecho que pasó durante mucho tiempo desapercibido por la crítica, cuyas dimensiones fueron apuntadas por (Maud, 1963; Kershner, 1976; Ferris, 1977) y que nos ha llevado a plantear una revisión en la evolución de la obra del autor distinta a la que hasta ahora se ha trazado. La presencia del simbolismo religioso, por ejemplo, que se interpretó como evolución hacia una mayor religiosidad del poeta, no es en realidad posterior sino anterior a los 18P.

La correspondencia supone para nosotros una fuente directa en cuanto a apreciación de opiniones, evolución e intereses del poeta. Nuestra consideración de ella se orienta en función de los propósitos estéticos y literarios que en ella se revelan.

A partir de los cuadernos y las cartas llegamos a una fecha importante en este desarrollo, agosto de 1933. Por una serie de circunstancias, a partir de este momento irrumpe el léxico anatómico de forma patente en los poemas. La profusión de este léxico relacionado con la anatomía humana, que manifiesta la preocupación de Thomas por el aspecto físico de las imágenes, va a producir un cambio muy significativo en su dicción.

Dylan Thomas, como se desprende de la cronología de composición y publicación que hemos incluido en nuestro Apéndice I, trabajó en la composición

de sus primeros relatos al mismo tiempo que escribía sus poemas. Hasta 1938, el desarrollo de ambas producciones presenta muchos puntos en común. Como del análisis se derivará, tanto la prosa como el verso ofrecen asombrosas similitudes en este período, no sólo a nivel de vocabulario e imágenes, sino en temas de importancia presentes en los poemas como son entre otros la sexualidad, la muerte y el concepto del tiempo, el viaje interior que culmina en el ritual del sacrificio o la presencia de símbolos religiosos centrados sobre todo en torno al nacimiento y la crucifixión de Jesucristo.

La consideración de las numerosas biografías escritas sobre el autor se orienta en función de la ayuda que puedan prestar a la hora de comprender e interpretar las aspiraciones, influencias, técnica del poeta y control de su material básicamente.

La consideración de todas estas fuentes nos ha permitido adoptar una perspectiva distinta y mucho más amplia con respecto a este conjunto de poemas y a lo que se considera una primera etapa en la producción del autor, pero también en relación a cuestiones tan importantes como son el concepto de poesía para Thomas, influencias más importantes, e incluso las razones de la significativa evolución que en su producción se produjo a partir de los años cuarenta.

"I agree that each of my earlier poems might appear to constitute a section from one long poem..." (SL, p. 190). A pesar de que unos poemas difieran sensiblemente de otros, la observación del propio poeta justifica en gran medida nuestro tratamiento conjunto de este volumen de poemas como si de un extenso poema se tratara.

Son muchos los críticos que han descalificado la poesía de Thomas planteando que el autor no ejercía ningún tipo de control sobre su material, de ahí que nos hayamos interesado especialmente por el seguimiento de su método de trabajo, cuya consideración nos ha aportado importantes ideas sobre cómo proceder al estudio del material. Puesto que el método de trabajo de Thomas se

basaba en la acumulación y la síntesis, nuestra forma de proceder se basa en la disección y el análisis. Pero queremos que nuestra interpretación provenga en todo lo posible del propio texto.

La segunda parte de este trabajo tiene como objetivo ofrecer el estudio de la temática e imágenes presentes en los 18P. Thomas trabajaba a partir de unidades menores que la oración. Nuestro punto de partida lo constituirá el propio léxico de los poemas y nos concentraremos en la palabra como unidad de contenido léxico.

Con objeto de dar rigor lingüístico a nuestro enfoque, hemos tomado como referencia la disciplina que se conoce como Structural Semantics y conceptos como *lexical/semantic fields* y *collocation*.

En primer lugar hemos procedido, tras estudiar las características generales que presenta el léxico, al cómputo de los términos. El análisis de los sustantivos más recurrentes nos ha conducido a la estructuración temática de la segunda parte de este trabajo:

- los elementos y el cosmos, capítulos VI y VII
- el hombre en su aspecto físico y las principales facetas de su desarrollo (nacimiento, sexualidad y muerte), capítulo VIII
- la presencia de un importante campo léxico en torno a la religión que examinamos detalladamente, capítulo IX.

El análisis de los verbos nos muestra el tipo de acción que predomina en estos poemas. La consideración de las preposiciones que más aparecen y el estudio detallado de los términos compuestos también han sido objeto de interés por nuestra parte.

Posteriormente, hemos procedido al estudio de la distribución específica de este léxico basándonos en la idea de *campos semánticos o conceptuales*. El vocabulario de una lengua no se considera como un amplio número de simples unidades léxicas, sino conformando grupos de unidades que dan estructura a áreas o dominios de referencia en el mundo real (Lyons, 1977: 253-254). El *campo*

*semántico* del color, por ejemplo, viene reflejado por todo el *campo léxico* de unidades que son los términos con los que se alude al color (1).

De esta forma se establece la parcelación del léxico de los 18P en campos léxico-semánticos, es decir, en grupos de palabras que se relacionan entre sí y que delimitan las esferas de significación más importantes en estos poemas. Por ejemplo, distinguimos términos relacionados con el mar, con el campo y el mundo natural, con la anatomía humana, con el tiempo atmosférico y cronológico y así sucesivamente.

Una vez establecidos estos campos de investigación y dentro de la distribución temática establecida, se han explorado los contextos verbales específicos en que aparecen los términos sirviéndonos del importante concepto semántico de *collocation*.

El término *collocation*, utilizado por primera vez por Firth (1957: 190-215) y explicado en Robins (1964: 67), designa la asociación habitual de una palabra en una lengua con otras determinadas palabras en la oración. Parte del sentido de una palabra proviene de su *collocability*, que podemos entender como potencialidad en cuanto a su disposición en un contexto específico.

Los contextos en los que aparecen las palabras más recurrentes y significativas son importantes en tanto en cuanto estos términos se aparten de su asociación habitual y reciban una nueva valoración por parte del poeta. Así por ejemplo y teniendo en cuenta que *worm, green, ghost, blood* entre otros, son términos muy utilizados en estos poemas, hemos estudiado detalladamente el contexto en que aparecen para determinar el sentido que el poeta les atribuye.

El método seguido se puede esquematizar de la siguiente manera:

- cómputo de términos,
- distribución en áreas de referencia y
- estudio de los contextos específicos en que aparecen las unidades léxicas.

Se trata de corroborar y demostrar nuestra impresión inicial de que sí existe una

articulación lógica bajo lo que algunos críticos han considerado como incongruencia de las imágenes y describirla. Así, partiendo del propio léxico, de la disposición de las unidades y de las esferas de significación que delimitan y apoyándonos en los contextos específicos en que aparecen, hemos analizado la importancia que Thomas concede a los elementos básicos (agua, tierra, aire y fuego) y a procesos como el endurecimiento, la desecación, la razón de la desmesurada presencia de toda una serie de términos que hacen referencia al mar o al léxico anatómico, el por qué de una serie de sustancias y metales, describiendo, en suma, el tipo de valoración que reciben por parte del poeta.

Pero nuestra tesis tiene un propósito literario que va más allá de la descripción del desarrollo imaginativo del autor y de la descripción lingüística que nos ayude a desentrañar lo que denominamos universo metafórico de estos poemas. Partimos de una hipótesis planteada por algunos autores pero de la que no existe ningún estudio en profundidad: la importancia que en el desarrollo de Dylan Thomas durante su periodo de formación como poeta tuvo la obra de William Blake, influencia que intuímos no sólo está presente en referencias concretas en sus poemas sino en cuestiones de importancia como son el concepto de poesía de Dylan Thomas o el simbolismo religioso presente en sus poemas. "It is never out of place to look at Blake in relation to Thomas' early poems" (Maud, 1963: 165). No es nuestro propósito considerar a William Blake como el único punto de partida para el poeta pero pensamos e intentaremos demostrar que su influencia es crucial en este período de gestación y evolución de la primera producción de Thomas.

Dylan Thomas ha sido estudiado en relación a G.M. Hopkins. También se ha considerado a Thomas cercano a los denominados poetas metafísicos del siglo XVII, sobre todo a John Donne, George Herbert y Henry Vaughan. Por otra parte, se ha mencionado frecuentemente en relación a poetas como Rimbaud, Walt Whitman, Joyce, Hart Crane, Swinburne, pero se ha dejado al margen la

significativa relación de su obra con la de William Blake:

> ... numerous critics have sought to identify specific influences and to place Thomas on the margin, if not within, literary and intellectual traditions. As a result of this critical activity, the names of Joyce, Hopkins, Hart Crane, Rimbaud, Swinburne, Freud, and Jung have come to figure prominently in Thomas' criticism. Few, however, have troubled to mention William Blake... (Wittreich, 1969: 197)

Elder Olson, ya en 1954, sugirió el indudable interés que merece un estudio comparativo entre los dos autores, sobre todo en lo que a la simbología se refiere: "The resemblance between Blake and Thomas, so far as symbolism is concerned, is so remarkable that it deserves some considerable study." (Olson, 1954: 116)

Melchiori, en 1956, consideró a Dylan Thomas dentro de la corriente que podemos denominar poesía visionaria:

> ... in English poetry, there is a definite and constant current, a third 'stream from Helicon', formed by those poets for whom images acquire the physical intentisy of vision....We could call this stream visionary poetry, provided it is understood that vision is not intended in the sense of allegory (as in Piers Plowman) or of a fantastic picture (as in Kubla Khan). (Melchiori, 1956: 238)

A pesar de que muchos críticos mencionen a William Blake como importante fuente para Thomas (Scarfe, 1949: 29; Bayley, 1957: 217-218; Ackerman, 1964: 17-18; Korg, 1965: 180; Moynihan, 1966: 33-40, 53-59; Emery, 1971), solamente encontramos dos artículos que especifiquen temas o puntos en común entre ambos autores: Joseph Wittreich (1969) y Harry Williams (1972).

Desde 1972 en que se publicó el artículo de Williams, no se ha llevado a cabo ningún estudio que relacione a ambos autores de la forma en que queremos hacerlo, por lo que creemos que nuestra aportación resulta de interés al intentar concretar lo que desde hace tantos años se ha ido apuntando. Así entendemos que al plantearnos también como hipótesis inicial las relaciones entre los dos autores, intentamos responder a esta carencia crítica y enriquecemos nuestro estudio al situar a Dylan Thomas en un contexto literario preciso, dentro de la tradición literaria descrita como romántico-visionaria.

La influencia de William Blake está presente sobre todo en la etapa de formación de Dylan Thomas: 1930-1934, por lo que se relaciona directamente con el propósito fundamental de examinar la gestación y el desarrollo imaginativo del

poeta en este período:

> ... Blake's influence looms large in Thomas's attempt to find fresh symbols for the old forms of Chapel and country. Although many of Thomas's ideas and attitudes... could have been influenced by any number of poets, only Blake could have provided modes for so many of Thomas's interests. It is Blake's name alone and Blake's words that one finds in the crucial formative years. The exact extent of Thomas's knowledge of Blake is open to conjecture, but Thomas evidently read Blake off and on throughout his youth and young manhood. (Moynihan, 1966: 33)

Corroboramos el hecho de que la obra de William Blake no era desconocida para Dylan Thomas y que sentía gran admiración hacia ella, de tal forma que llega a escribir en una carta con fecha de septiembre, 1933: "I am in the path of Blake, but so far behind him that only the wings of his heels are in sight." (SL, p. 23). Se sabe que tenía un retrato de Blake sobre su mesa de trabajo (Wittreich, 1969: 197) (2), y que se refería a él como uno de sus "... incomparable and inimitable masters" (Firmage, ed., 1963: 149).

Sabemos que recibió como regalo de cumpleaños en octubre de 1933 la edición de Geoffrey Keynes de las obras completas de Blake, pero incluso también sabemos que conocía el importante estudio de S. Foster Damon, William Blake: His Philosophy and Symbols., 1924 (Moynihan, 1966: 33) (3).

Al detectar e intentar entender e interpretar la verdadera dimensión de los paralelismos o puntos de convergencia entre estos dos poetas, nos centraremos en lo que se consideran los *Libros Proféticos* de Blake (Sloss-Wallis, 1926) (4).

> Thomas, we know, read Songs of Innocence and The Book of Thel. He read Blake's letters, and if he did not read all the prophetic books, he at least read Milton. (Wittreich, 1969: 199)

Partimos de la edición de Keynes (1966) de la obra completa de Blake e intentamos seleccionar, dentro de la gran cantidad de estudios críticos que sobre el autor existen, todos aquellos que pudiesen enriquecer nuestro estudio.

Quedan, así pues, delimitados los distintos objetivos que nos proponemos que por las características que de ellos se derivan no consideramos excluyentes. A pesar de haber estructurado el índice y por ende el contenido de esta investigación en tres partes, éstas no pretenden presentarse como aspectos aislados, sino complementarios, de ahí que muchas veces retomemos unos

aspectos u otros según el discurrir de nuestras argumentaciones.

La obra de Dylan Thomas sigue despertando el interés de lectores y críticos como lo demuestran las colecciones de ensayos editadas recientemente por Georg Gaston (1989) y por Alan Bold (1990), el estudio de John Ackerman, A Dylan Thomas' Companion, 1991, o la última biografía que se ha publicado (Tremlett, 1991). Al contrario de lo que muchos críticos hostiles como Geoffrey Grigson, Pennar Davies, Robert Graves, el grupo de literatos en torno a la revista Scrutiny de F. R. Leavis o David Holbrook, el crítico adverso más prolífico, suponían, la poesía de Dylan Thomas ha seguido reeditándose y considerándose objeto de estudio.

Quizá sea ahora, pasadas las décadas de los sesenta y setenta en las que aparecieron una gran cantidad de estudios críticos sobre el autor, y tras lo que parecía el descenso en cuanto a publicaciones críticas de la década de los ochenta en que se llegó a pensar que la obra de Thomas había dejado de suscitar interés, cuando los críticos comienzan a acercarse a ella de nuevo, con mayor comprensión, conocimiento y rigor en sus estudios, como lo demuestra la última colección de artículos sobre la producción literaria de Thomas editada por Bold en 1990 que comentábamos anteriormente.

Aunque uno de los caballos de batalla en el campo de la crítica sobre Thomas siga paradójicamente siendo el demostrar la autenticidad y sinceridad de su postura ante la Poesía, ésta -como demostraremos- no sólo es fruto de visceral y auténtica vocación y de tremendo esfuerzo personal, sino que manifiesta indudable originalidad y modernidad en el siglo XX.

Dylan Thomas comenzó con sus charlas de poesía en Estados Unidos en 1950, donde continuó realizando sus viajes hasta 1953, año en que falleció. Precisamente es en Estados Unidos donde su influencia ha resultado más patente y donde su voz está presente en las direcciones que la poesía norteamericana ha adoptado a partir de los años sesenta (Rexroth, 1957: 29). Las lecturas públicas de

poesía de Dylan Thomas en Estados Unidos fueron de gran importancia como estímulo en la costa oeste del país del despertar de las lecturas poéticas a partir de los años cincuenta. Recordamos en este sentido movimientos como la *beat generation* que, sin derivarse directamente de Dylan Thomas, tomaron como fuente de inspiración ese común concepto de la poesía como forma de descubrimiento y visión. Allen Ginsberg, cuya producción se ha relacionado con Blake, (véase Portugés, 1978), Sylvia Plath, Dylan Thomas y Robert Lowell han sido estudiados por Louis Simpson en un interesante libro A Revolution in Taste, 1978, título especialmente significativo puesto que plantea un importante cambio de rumbo en la poesía en lengua inglesa con respecto a la de los años cuarenta y cincuenta. Se trata de una nueva concepción de la poesía como pulsión o urgencia interior que se acerca a la concepción romántica, retomada, con otros matices, en el siglo XX, y a la que Dylan Thomas claramente se anticipó en su época.

Pero la influencia que la obra de Dylan Thomas ha ejercido y sigue ejerciendo no sólo se percibe en poesía. En el campo de la música moderna nos encontramos con voces que han cuidado especialmente la composición de sus letras que realmente son poemas -y aquí la poesía del siglo XX encuentra una nueva forma de expresión junto a la música- y que curiosamente han rendido un tributo de admiración al poeta galés como es el caso de Bob Dylan, que tomó el nombre del poeta, o de John Cale, nacido en Swansea igual que Thomas y que grabó un elepé con algunos de sus poemas.

No sólo pensamos que la obra de Dylan Thomas sigue resultando de indudable interés, sino que esperamos sea a partir de ahora cuando comience a recibir su justa apreciación, una vez que está más lejana su leyenda que desgraciadamente a veces ha afectado tanto en su valoración y que se han escrito y se siguen escribiendo, como las más recientes colecciones de ensayos demuestran (Gaston, 1989; Bold, 1990) tan interesantes y rigurosos estudios críticos sobre su obra (Tindall, 1962; Murdy, 1962; Tèllier, 1963; Moynihan, 1966;

Emery, 1971; Kidder, 1973; Kershner, 1976). Como dice Alan Bold en su introducción: "... the myth of Dylan has generated enough jargon; the meaning of Thomas deserves more serious consideration" (Bold, 1990: 13). Es hora de dejar a Dylan, la leyenda (al poeta se le conocía popularmente como Dylan frente a otros poetas contemporáneos a los que se llamaba normalmente por su apellido, Auden, Spender, MacNeice) para preocuparnos más seriamente del verdadero sentido del escritor, Thomas.

Todavía no se ha llegado a una consideración unánime que permita incluir a Dylan Thomas como uno de los poetas más originales y que más influencia han ejercido en nuestro siglo dentro del panorama de la Literatura en lengua inglesa. Solamente el rigor crítico puede llevar a demostrarlo, y en este sentido es en el que deseamos que nuestro estudio suponga una contribución.

## Notas

(1) John Lyons, Semantics (London: Cambridge University Press, 1977), pp. 253-254: "For our first example of what is meant by a conceptual field, we may take once again the continuum of colour, prior to its determination by particular languages... Considered as a continuum, the substance of colour is ... a conceptual area (Sinnbezirk); it becomes a conceptual field (Sinnfield) by virtue of its structural organization, or articulation, by particular language-systems. The set of lexemes in any one language-system which cover the conceptual area and, by means of the relations of sense which hold between them, give structure to it is a lexical field (Wortfeld); and each lexeme will cover a certain conceptual area, which may in turn be structured as a field by another set of lexemes... The sense of a lexeme is therefore a conceptual area within a conceptual field; and any conceptual area that is associated with a lexeme, as its sense, is a concept." Por otra parte, Stephen Ullman en The Principles of Semantics, (Glasgow: Jackson & Oxford, Blackwell, 1957), p. 157 habla en los siguientes términos del concepto de campo semántico: "Fields are living realities intermediate between individual words and the totality of the vocabulary; as parts of a whole they share with words the property of being integrated in a larger structure (sich ergliedern) and with the vocabulary the property of being structured in terms of smaller units (sich ausglierdern)."

(2) En la posdata de una carta dirigida a Mimi Josephson, con fecha del 20 de junio de 1953, dice lo siguiente: "Other photographs in my hut are of D. H. Lawrence & Thomas Hardy, there's a big photograph of Walt Whitman over my table just under the roof, and a portrait of Blake." Paul Ferris, The Collected Letters of Dylan Thomas (London: J. M. Dent and Sons, 1985), p. 900.

(3) "Ruthven Todd supplies the rather unexpected information that Thomas not only read Blake deeply and intelligently, but that he also read S. Foster Damon's superb study of Blake's ideas and symbols... This was told to Lita Hornick by Ruthven Todd and is quoted in her dissertation The Intricate Image: A Study of Dylan Thomas. Ph. Dissertation: Columbia University, 1958, p. 5." Véase W. T. Moynihan, The Craft and Art of Dylan Thomas (Ithaca, New York: Cornell University Press, 1966), p. 33.

(4) Lo que se consideran los Libros Proféticos de William Blake, recogidos en Sloss, D.J. & J.P.R. Wallis (ed.) The Prophetic Writings of William Blake (Oxford: Oxford University Press, 1964; 1st pub. 1926), 2 vol., son los siguientes: All Religions are One (circa 1788), There is No Natural Religion (circa 1788), colecciones de aforismos, ataques sobre las posiciones intelectuales de sus contemporáneos; The Marriage of Heaven and Hell (circa 1790-1793), Visions of the Daughters of Albion (1793), A Song of Liberty, America (1793), Europe, a Prophecy (1794), The Book of Urizen (1794), The Book of Los (1795), Vala, or The Four Zoas (1797), Milton, a Poem in 2 Books (1804-1808), Jerusalem (1804-1820), The Book of Thel (1789) y Tiriel (1789) entre otros. No obstante, en nuestro estudio haremos también referencia a otras obras de Blake como son sus Poetical Sketches (1769-1778), Songs of Innocence (1789), Songs of Experience (1789-1794), The Everlasting Gospel (circa 1818), entre otras.

## Primera Parte: El Rimbaud de Cwmdonkin Drive

I. Swansea, Wales.

Dirigiéndose por carta a su amigo Vernon Watkins, Thomas habla de sí mismo como "the Rimbaud of Cwmdonkin Drive" (1). En un artículo publicado en 1950 titulado "How to be a Poet" también describe irónicamente a un tipo de poeta: "... the Provincial Rush, or the Up-Rimbaud-and-At-'Em approach" (2) que -entre líneas- bien puede ser la descripción de sí mismo, el bohemio provinciano que llegó a Londres con un puñado de poemas incomprensibles para la mayoría.

Dylan Thomas probablemente conocía la obra de Rimbaud traducida al inglés (3). Entre los rasgos que los dos poetas comparten (4) el que más nos sorprende es su precocidad, que quedará reflejada en el desarrollo de esta primera parte, de ahí que la hayamos titulado así. Lo que resulta evidente, sobre todo cuanto más se conoce su obra, es que tanto intelectual como artísticamente Dylan Thomas fue mucho más complejo cuando era joven, característica que es común entre los poetas románticos (5). Se puede comparar al poeta con Rimbaud, pero su sangre era celta y este hecho se debe tener siempre presente: "... he [Thomas] is all Celt, writing with dreams and blood, not Greek, writing with mineral made of intellect, like Rimbaud ..." (6).

Dylan Thomas fue un poeta galés que escribió en lengua inglesa. A pesar de haber nacido en Gales, no sabía galés ni tenía conocimientos muy profundos de poesía galesa. No obstante, muchos criticos señalan que la originalidad de su producción poética se deriva en gran parte del hecho de esta herencia celta presente en sus poemas (7), herencia que comparte con otros escritores anglo-galeses como Vernon Watkins -amigo personal de Dylan- y que se manifiesta en aspectos como la importancia que se concede a la cualidad sonora del verso (8), el

estricto control formal (la disciplina técnica de la poesía bárdica galesa, escrita en un metro muy elaborado, se encuentra entre las más estrictas conocidas en Literatura) (9), el lirismo, la concepción romántica de la función del poeta (para la tradición galesa e irlandesa, el poeta no es simplemente un escritor de versos, sino que ejerce un extraordinario poder espiritual sobre el pueblo) (10) y una actitud religiosa con respecto a la experiencia.

Durante el período inmediatamente posterior a la primera guerra mundial, surgen escritores galeses en lengua inglesa como Caradoc Evans, Alun Lewis, Gwyn Thomas, Glyn Jones y Gwyn Jones que, junto al ya mencionado Vernon Watkins y Dylan Thomas, presentan unas características comunes:

> As well as the fact that they write about Wales, they share a quality of style -fierce enthusiasm, energy, and flexibility- that links and distinguishes them. They also share a Welsh inclination of eloquence, a gift for metaphor, and an aptitude for sensory communication. (11)

Aunque Dylan Thomas no se pueda considerar como un poeta galés (12), puesto que no conocía ni escribió en esta lengua y tenemos su propio testimonio al respecto a través de la correspondencia,

> ... -about the Welshness of my poetry: this is often being mentioned in reviews and criticisms, and I've never understood it. (To Henry Treece, 1st June, 1938, SL, p. 199)

> Oh, & I forgot. I'm not influenced by Welsh bardic poetry. I can't read Welsh. (To Stephen Spender, 9th December 1952, SL, p. 386)

lo que sí es cierto es que sus poemas y su actitud hacia la poesía presentan rasgos que nos hacen pensar comparte con la tradición céltica:

> There's the obvious sense in which Thomas seems to be, if not Welsh, at least non-English. Many of his poems have the rich, dark melancholy and the flamboyant imagery that go with the 'Celtic' character, whatever that must be. The temperature of the language is above normal by English standards. The poems are songs about mysteries without solutions, gravely set out for his audience by the Poet, a man with a recognized function. (13)

Dylan Thomas marchó a vivir a Londres siendo muy joven porque allí era donde podía encontrar la forma de introducirse en el mundo literario (14), pero fue en Swansea, su ciudad natal, donde comenzó a escribir poesía y era Gales donde periódicamente se retiraba, primero a casa de sus padres en Swansea, más tarde a la *Boat House* en Laugharne.

Swansea y lo que constituye el oeste de Gales, como apunta T. H. Jones (15), fueron tan importantes para él como Oxford, Mississippi para William Faulkner, Wessex para Thomas Hardy, o Dublín para James Joyce. Allí nació, en el número cinco de Cwmdonkin Drive, una casa de dos pisos como hay muchas en Swansea, el 27 de octubre de 1914, Dylan Marlais Thomas. Sus padres, David John y Florence, pertenecían a la clase media de Gales. Su única hermana, Nancy, tenía ocho años cuando él nació.

> ... But a place helps to fix a poem in the mind. No.5, Cwmdonkin Drive, Swansea, with its over-fond mother and disappointed father seems just the place for a raw-nerved boy like Thomas to incubate his private germs. (El subrayado es nuestro) (16)

Dylan Thomas nos ha dejado un vívido retrato de sus primeros recuerdos de esta ciudad en una de sus charlas para la radio "Reminiscences of Childhood":

> I was born in a large Welsh industrial town at the beginning of the Great War: an ugly, lovely town (or so it was, and is, to me); crawling, sprawling, slummed, unplanned, jerry-villa'd, and smug-suburbed by the side of a long a splendid-curving shore where truant boys and sandfield boys and old anonymous men, in the tatters and hangovers of a hundred charity suits, beachcombed, idled, and paddled, watched the dock-bound boats, threw stones into the sea for the barking, outcast dogs, and, on Saturday summer afternoons, listened to the militant music of salvation and hell-fire preached from a soap-box... (17)

*Marlais* era el nombre de un tío de su padre, William Thomas, que había sido poeta y que adoptó como nombre de bardo *Marles* de un pequeño rio que corría cerca de su ciudad natal:

> Dylan's middle name Marlais has an interesting derivation, for it celebrates the notable Welsh poet, preacher, and radical, William Thomas, who was the brother of Dylan's paternal grandfather. He wrote under the name of Gwilym Marles; he came from North Carmarthen, and Marlais is the name of a small river in this part of Carmarthenshire, whence he took this assumed 'bardic' name. Gwilym Marles became a Unitarian minister in Cardiganshire, writing both poetry and prose in Welsh. He was especially famous for his radicalism, being a liberal in theology and a radical in politics; he and his congregation were evicted from the chapel by the local landowner. He is included in the Oxford Book of Welsh Verse, and his career is an interesting example of the way in which Nonconformist, radical, and popular sympathies in Welsh life tend to unite. (18)

El nombre *Dylan* procede de los romances medievales en prosa del Mabinogion, libro de antiguos relatos galeses, traducido al inglés por lady Charlotte Guest. Como nombre significa *el hijo de la ola*, refiriéndose al mar. En el Mabinogion, Dylan hace una breve aparición cuando Math, hijo de Mathonwy, reta a Aranrhod, que insiste en ser virgen, a andar sobre su mágica vara. Un guapo niño con rico pelo rubio cae cuando ella hace esto. Math le llama *Dylan* y el niño se marcha al

mar, su elemento natural:

> And they brought her unto him, and the maiden came in. 'Ha, damsel,' said he, 'art thou a maiden?' 'I know not lord, other than that I am.' Then he took up his magic wand, and bent it. 'Step over this,' said he, 'and I shall know if thou art the maiden.' Then stepped she over the magic wand, and there appeared forthwith a fine chubby yellow-haired boy!...
>
> 'Verily', said Math the son of Mathonwy, concerning the fine yellow-haired boy. 'I will cause this one to be baptized, and Dylan is the name I will give him.'
>
> So they had the boy baptized, and as they baptized him he plunged into the sea. And immediately when he was in the sea, he took its nature, and swam as well as the best fish that was therein. And for that reason was he called Dylan, the son of the Wave. (19)

Como nombre de pila, era completamente desconocido y fue su padre quien lo eligió, aunque Florence se quejaba de la ambigüedad que podía suscitar con respecto a su pronunciación: *Dullan (dull one)/ Dillan* (20).

Dylan comenta sobre el origen y la pronunciación de su nombre en una carta a Pamela Hansford Johnson:

> ... my unusual name, for some mad reason, it comes from the Mabinogion...rhymes with Chillun, as you suggest. (To PHJ, Undated, probably September 1933, SL, p. 23).

Florence, su madre, era la menor de los siete hijos de los Williams de Carmarthenshire, una familia de granjeros, aunque su padre trabajó como empleado en el ferrocarril y con el tiempo llegó a ser inspector. Paul Ferris, en su biografía sobre el poeta, nos habla de la absoluta debilidad de Florence por su hijo, sugiriendo que Dylan buscó toda su vida el amor maternal de su infancia. Le gustaba que lo cuidaran y era muy hábil en conseguir que la gente se preocupase por él:

> Many of the anecdotes about his helplessness as an adult concern food and drink, making an obvious connection for psychiatrists who would define Thomas as a child, and then a man, with powerful 'oral traits'. (21)

Florence siempre andaba obsesionada con la salud de sus dos hijos y Dylan, con sus rubios rizos y cara de ángel, siendo además el más pequeño y el único varón, se aprovechó de su situación más de una vez, sobre todo cuando de faltar a clase se trataba:

> Undoubtedly Dylan was spoilt and pampered by his mother, who in later years recalled an argument with him over his refusal to attend to his studies at school: 'I said, 'You know, you must try and get into the University - what are you going to do? Anybody'd think you were a Keats or something!' He looked at me -and he wasn't the cheeky type, he wasn't even a big talker -and he said, 'I'll be as good as Keats, if not better' I went to his father and I said, 'I'll never tell him anything again.' (22)

David John, padre de Dylan, era *Senior English master at Swansea Grammar School* (23). Su padre había sido un modesto empleado de ferrocarril, como el padre de Florence, pero David John Thomas dio el salto de la clase trabajadora a la respetabilidad de la clase media. Los Thomas vivieron pues la transición "from farmhouse and railwaymen standards, to schoolmaster in a semi-detached suburban matchbox" (24). La familia Thomas era el resultado de un proceso entonces bastante común: gente del campo que comienza a adaptarse a las ciudades. En Gales, el proceso fue más complicado y doloroso, porque significaba también el cambio del galés al inglés y el cambio pues, de una cultura a otra. Los Thomas emprendieron vida de casados en Sketty, un pueblo al oeste de Swansea. Una niña, Nancy, nació en 1906. Ocho años después se mudaron a una casa más grande en Swansea (No. 5, Cwmdonkin Drive), en los Uplands, donde nació Dylan. Siempre andaban sin dinero porque vivían por encima de sus posibilidades. Mrs. Thomas pagaba a los tenderos por turno y D.J. Thomas daba clases particulares de galés por las tardes, trabajo que posiblemente no le agradaba porque no se le oía hablar galés a otras horas.

Si David John le hubiese enseñado galés a Dylan, éste, con su gran pasión por las palabras y su paciencia infinita en cuanto a las disciplinas métricas, se hubiese convertido en un auténtico bardo galés, un *cynganeddwr*, pero entonces seguramente no habría obtenido fama internacional, sus visitas a Estados Unidos, las grabaciones y ventas de sus libros. No habría habido, en definitiva, comercio en torno a su imagen: "Dylan Thomas is Big Business" (25).

Los rasgos de *cynganeddwr* que aparecen en su poesía como son el empleo de recursos como el *cynghanedd*, un estricto sistema de aliteración y rima interna en cada verso, que se encuentra en algunos de sus poemas, o el *cerdd dafod*, el contar los versos por sílabas en vez de por pies, parecen ser accidentales o bien derivarse de la influencia de Hopkins (26), que aprendió galés e incorporó a sus poemas estos y otros procedimientos de la prosodia celta.

Dadas sus aparentes necesidades de estricta disciplina métrica, a veces nos gustaría pensar que Dylan Thomas asimiló, como fue el caso de Hopkins, un profundo y exhaustivo conocimiento del *cynghanedd* y lo aplicó al verso inglés. Nos gustaría pensar que en vez de ignorar este conocimiento, lo hubiese adquirido y experimentado, adaptándolo a los metros ingleses tradicionales de la forma en que por ejemplo T. Gwynn Jones, uno de los mejores poetas galeses, lo hizo, aplicándolo con maestría a una variación del verso blanco galés. Dylan Thomas fue en su época quizá el único poeta inglés con capacidad para llevar a cabo esta asimilación (27). Pero sus innovaciones en lo que a la poesía inglesa se refiere no parten de ahí. No obstante, queremos tener siempre presente a lo largo de nuestra investigación, que Dylan Thomas escribió sus poemas en inglés, pero su origen era galés y su poesía respira en gran parte esa corriente bárdica celta de la que hablábamos en un principio.

## Notas

(1) Vernon Watkins (ed.), Dylan Thomas: Letters to Vernon Watkins (London: Dent and Faber and Faber, 1957), p. 104: "... good old 3-adjectives-a-penny belly churning Thomas, The Rimbaud of Cwmdonkin Drive."

(2) "How to be a Poet," Circus, II (May, 1950); rpt. en Daniel Jones (ed.), A Prospect of the Sea and Other Stories and Prose Writings by Dylan Thomas (London: J. M. Dent, 1986; 1st pub. 1955), p. 114: "But let us look, very quickly, at some other methods of making poetry a going concern ... The Provincial Rush, or the Up-Rimbaud-and-At-'Em approach. This is not wholeheartedly to be recommended as certain qualifications are essential. Before you swoop and burst upon the centre of literary activity -which means, when you are young, the right pubs, and, later the right flats, and later still, the right clubs- you must have behind you a body (it need have no head) of ferocious and un-understandable verse."

(3) "Dylan knew no French, but had probably read him [Rimbaud] in translation by Edgell Rickword or Norman Cameron." Constantine FitzGibbon (ed.), Selected Letters of Dylan Thomas (New York: New Directions Publishing Corporation, 1965), p. 125.

(4) John Press, A Map of Modern English Verse (London: Oxford University Press. 5th impression 1979; 1st pub. 1969), p. 220: "He [Thomas] shared with Rimbaud at least three characteristics: a fantastic precociousness, a fanatical belief in the alchemy of Word, and a willingness to embrace destruction."

(5) W. T. Moynihan, The Craft and Art of Dylan Thomas (Ithaca, New York: Cornell University Press, 1966), p. 30: "His [Thomas's] lyrical gift matured early, as is common among romantic poets..."

(6) Stephen Spender, "Greatness of Aim," en The Making of a Poem (London: Hamish Hamilton, 1955), p. 40.

(7) Véase John Ackerman, "The Welsh Background," en Dylan Thomas: A Collection of Critical Essays, ed. C. B. Cox (New Jersey, Englewood Cliffs: Prentice-Hall, 1966), p. 26.

(8) "In all Welsh bardic poetry, even down to Huw Morus in the seventeenth century and beyond, it was a fundamental principle that in verse sound is as important as sense. This poetry was written to be sung or recited, and the hearers must be delighted by the chime and clash of rhyme and alliteration. Sound being equally important with sense, the latter could on occasion be neglected; and phrases were inserted, in the loosest possible relation to the context, in order to help the metrical effect...," cita de una charla sobre poesía galesa pronunciada en Oxford por Sir H. Idris Bell con el título The Nature of Poetry as Conceived by the Welsh Bards, citado en James Reeves (ed.), The Modern Poets' World (London: William Heinemann, 1957), p. 122.

(9) Gwyn Jones considera que Dylan Thomas es "Welsh in the cunning complexity of his metres, not only in the loose *cynghanedd*, the chime of consonants and pealing vowels, but in the relentless discipline of his verse." Gwyn Jones, "Welsh Dylan," Adelphi, Vol. 30, No. 2 (Spring, 1954), p. 115. John Ackerman habla del *cynghanedd*, que significa armonía y en poesía galesa consiste en modelar los versos buscando ecos de los sonidos consonánticos y vocálicos. Existen tres tipos principales de *cynghanedd*: *cynghanedd gytsain* que consiste en la aliteración múltiple, *cynghanedd sain*, que presenta aliteración y rima dentro del verso y *cynghanedd lusg* que presenta solamente rima interna. Un ejemplo de *cynghanedd sain* en inglés sería: *The road with its loads of lads*, donde *road* rima con *load* y la *l* de *load* está presente también en *lads*. Véase John Ackerman, Dylan Thomas: His Life and Work (London: MacMillan Academic and Professional Ltd. 1991), p. 8.

(10) Véase Robert Graves, Foreword to Alun Lewis, Ha! Ha! Among the Trumpets (London: George Allen & Unwin, Ltd., 1945), p. 7. Según H. Idris Bell, en la disertación que mencionábamos anteriormente The Nature of Poetry as Conceived by the Welsh Bards, la poesía es para los bardos celtas: "... a gift of the gods, the poet as an inspired seer, expressing his individual experiences, emotions and Weltanschauung.," citado en T. H. Jones, Dylan Thomas (Edinburgh: Oliver and Boyd, 1963), p. 4.

(11) John Ackerman, Welsh Dylan (London: Granada Publishing Ltd. A Paladin Book, 1979), pp. 40-41.

(12) "... the Welshness of Dylan Thomas cannot be too much stressed," Raymond Garlick, "The Endless Breviary," The Month, CXCVII (March, 1954), p. 144.

(13) Paul Ferris, Dylan Thomas (New York: Penguin Books, 1978; 1st pub. Hodder & Stoughton, 1977), p. 115.

(14) Dylan Thomas, lo mismo que James Joyce con Dublín, mantuvo siempre una relación de amor-odio con respecto a su tierra. En su correspondencia encontramos a veces comentarios despectivos sobre Gales: "All Wales is like this. I have a friend who writes long and entirely unprintable verses beginning, 'What are you, Wales, but a tired old bitch?... It's impossible for me to tell you how much I want to get out of it all, out of the narrowness and dirtiness, out of the eternal ugliness of the Welsh people, and all that belongs to them..." (To PHJ Late October 1933, SL, p. 36) En otra de sus cartas se refiere al ambiente de Swansea como "... the smug darkness of a provincial town... Grinding out poetry, whether good or bad, in such an atmosphere as surrounds me, is depressing and disheartening." (To Geoffrey Grigson, August 1933, SL, p. 18). Sin embargo, encontramos otros testimonios donde se describe el indudable cariño que Thomas sentía por Swansea. Bert Trick, amigo del poeta, cuenta lo siguiente: "Dylan and I were to meet only once more. This was in 1941. It was the morning after the night of a devastating bombing attack on Swansea by the German Luftwaffen... As we parted, Dylan said with tears in his eyes -'Our Swansea is dead.' No requiem was uttered more true or in fewer words." Bert Trick, "The Young Dylan Thomas," Texas Quarterly, IX, (Summer, 1966), p. 49.

(15) T. H. Jones, *op. cit.*, p. 2.

(16) Paul Ferris, *op. cit.*, p. 6.

(17) Quite Early One Morning. Broadcasts by Dylan Thomas (London: J. M. Dent & Sons, 1955; 1st pub. 1954), p. 1.

(18) John Ackerman, Welsh Dylan, *op. cit.*, p. 18. El mismo autor comenta en otra de sus obras: "William Thomas, 1834-79, was the brother of Dylan's paternal grandfather. He would seem to be celebrated in Dylan's middle name, Marlais, for he wrote under the name of Gwilym Marles, this being probably an older form of Marlais. Gwilyn Marles, came from north Carmarthen, as do both sides of Thomas's family, and Marlais is the name of a small river in Carmarthenshire. Gwilyn Marles became a Unitarian minister in Cardiganshire, writing both poetry and prose in Welsh. He was specially famous for his radical writings, being a liberal in theology and a radical in politics, and was expelled from his living on account of his radical teaching," John Ackerman, "The Welsh Background," en Dylan Thomas: A Collection of Critical Essays, ed. C. B. Cox (New Jersey: Englewood Cliffs: Prentice-Hall, 1966), p. 36.

(19) The Mabinogion (translated by Lady Charlotte Guest), edición facsímil (Cardiff: John Jones, 1977), p. 421. Citado en John Ackerman, Welsh Dylan, *op. cit.*, pp. 17-18.

(20) Paul Ferris, *op. cit.*, p. 23.

(21) *Ibidem*, p. 25.

(22) Mrs Thomas en una entrevista publicada en Everybody's (21 April 1956), p. 23, p. 39. El artículo, titulado "Go and Write, Boy!," fue escrito por Paul Ferris y es citado en John Ackerman, Welsh Dylan, *op. cit.*, p. 15.

(23) C. H. Sisson, English Poetry: 1900-1950. An Assessment (London: Rupert Hart-Davis, 1971), p. 249.

(24) Louis Simpson, A Revolution in Taste (New York: MacMillan Publishing Co., 1978), p. 3.

(25) David Leitch, "Dylan Thomas is Big Business," Times (Sunday, Nov. 10), 1963, p. 7. Mientras en Inglaterra Thomas se encuentra entre los cinco poetas más vendidos (junto a Eliot, Pound, Auden y Bentjeman), en Estados Unidos, al menos durante los años sesenta, fue el poeta moderno más vendido. Leitch comenta también que a pesar de la indudable dificultad que entraña la traducción de los poemas de Thomas, parte de su producción poética ha sido traducida a la mayoría de las lenguas europeas e incluso a lenguas más minoritarias como el noruego o el serbo-croata.

(26) Dylan Thomas hablaba en los siguientes términos de la influencia de Hopkins en sus poemas: "I've never been conscious of Hopkins' influence. As a boy of fifteen or sixteen,... I find -from looking over many hundreds of those very early poems- that there was, and still is, to me, not a sign of Hopkins anywhere." (To Henry Treece, 16th May 1938, SL, p. 195)

(27) Véase Glyn Jones, "Dylan Thomas," en The Dragon has Two Tongues: Essays on Anglo-Welsh Writers and Writing (London: J. M. Dent & Sons, 1968), p. 180.

## II. El deseo de ser poeta.

> No one ever wanted to be a poet more than Dylan Thomas. (1)

Cuando era joven, David John Thomas, padre de Dylan, había querido ser poeta, pero sus ilusiones nunca llegaron a convertirse en realidad; su amor por la poesía encontraba como única salida el leer en voz alta. En el *Swansea Grammar School* donde daba clases de inglés, "he was much revered for his enthusiastic and impassioned reading of literature." (2) En las biografías se cuenta que leía a Shakespeare en voz alta a Dylan antes de que el niño pudiese hablar. Su hijo heredó tanto su amor por la Literatura como su profunda y carismática voz. Cuando Dylan fue adulto, su famosa voz -de la que aún hoy podemos disfrutar a través de las grabaciones- se basaba en la forma en que su padre recitaba poesía a sus alumnos:

> He [David John] loved to read aloud in clear rich tones, barely flecked with an accent. It was the style on which his son [Dylan Thomas] came to base his own sonorous delivery, that way of reading poems and telling funny stories that some found unforgettable, others fraudulent. (3)

David John Thomas era un hombre de carácter difícil; los niños y sus compañeros de trabajo temían su tono sarcástico: "the whip-lash of David John's tongue held us in terror." (4) Despreciaba su trabajo y a sus compañeros, satisfechos con lo que él consideraba una mediocre forma de ganarse la vida, perseguir a los niños para que cumplieran sus tareas (5).

El joven David John Thomas consiguió una beca para el University College de Gales en Aberystwyth. Se había graduado siendo el primero de la clase, pero en lugar de proseguir una carrera académica en una de las famosas universidades inglesas, se quedó como maestro de escuela. Parece ser que lo que ocurrió es que dejó a Florence Williams embarazada y tuvo que casarse con ella, razón por la que comenzó a dar clases de inglés en una *Grammar School* como forma de ganarse la vida. Se murmuraba que Florence Williams estaba embarazada antes de casarse. El niño o nació muerto, o murió poco después del nacimiento.

David Holbrook (6), crítico que trata con bastante desconsideración la personalidad y la obra de Thomas, intentando aproximarse a su poesía desde un punto de vista psicoanalítico, sugiere que el poeta galés sufría una profunda confusión de identidad y lo que R. D. Laing llama *inseguridad ontológica*. Partiendo de la importante relación con la madre como base de la formación de identidad en el individuo, Holbrook mantiene que Dylan Thomas era un *individuo esquizoide* - según su definición, una persona que sufre un sentimiento de no haber nacido nunca psíquicamente- sentimiento que desarrolló fruto de las anómalas relaciones de dependencia que el poeta estableció con respecto a su madre, que lo trataba como aquel hijo que nació hace muchos años y murió y dice:

> I propose to conjecture here that Thomas's problems of identity were the consequence of his being handled by his mother in such a way as to convey to him some sense of being confused with a dead sibling, as if he were a ghost, or a dead baby resurrected, or as a baby which, in the place of that baby, must never be allowed to become independent but remain the lost but resurrected baby forever alive... Because he was not treated as himself, loved for himself in his own right, his mother never allowed him to make her his 'subjective object'... Moreover, she did not want to wean him, but to keep him as a GHOST-child. These conjectures, of course, have no point as a diagnosis of the condition of the person Thomas: but we can at least see if they help to supply meaning to his more chaotic poetry. (7)

Paul Ferris, biógrafo cuyas opiniones suelen estar cargadas de gran sentido común, sin llegar al extremo de Holbrook, nos sorprende que también mencione el dato de este niño que nació muerto muchos años antes que Dylan como motivo plausible de la extrema protección de su madre, si bien es verdad que lo aduce como mera posibilidad:

> There is some evidence that the child who died or who was stillborn in 1904 was a boy. It is plausible to suggest that his mother,... saw his death as a punishment for her wickedness; and the birth of another son, ten years later, as a sign that she was forgiven. Or she may simply have been a warm affectionate mother who was instantly seduced by Dylan's angelic features and precocious ways. (8)

Retomaremos la discusión sobre este aspecto a propósito del término *ghost* en el capítulo XI, pero lo que sí es cierto -y esto lo corroboramos a partir de distintas biografías- es que Dylan disfrutó de una situación privilegiada en su casa por parte no sólo de su madre sino también de su padre, situación que a pesar de poder haber sido fuente de posibles trastornos de personalidad que se han pretendido encontrar en su vida adulta, le permitió dedicarse a lo que más le

interesó siempre, la poesía.

En otoño de 1925, poco antes de cumplir los once años, Dylan entra en la *Grammar School* donde su padre trabajaba. David John Thomas en un principio tenía grandes esperanzas de que su hijo siguiera la carrera académica que a él se le había negado, pero Dylan no sentía ningún tipo de inclinación por el estudio: "As a student, Thomas is said to have been ludicrously bad at every subject except English." (9) Puesto que su padre daba clases en el mismo colegio en que estudiaba y dado el fuerte carácter que comentábamos tenía, ningún maestro se atrevía a castigar a su hijo, que asistía a clase cuando quería. Encontramos anécdotas no se sabe hasta qué punto ciertas sobre esta atípica situación:

> It seems Dylan took little interest in any subject except English, and enjoyed a somewhat privileged position regarding his neglect of other subjects, due to the fearsome presence of his father in the staffroom. Such stories abound as that telling of the occasion when he was stopped on leaving the school in early afternoon by the Headmaster, who asked,'Where are you going?' 'Home to write poems', replied Dylan. 'Well, don't get caught', said the Headmaster. Such a story probably accurately reflects Dylan's rather spoilt and privileged schoolboy existence. (10)

No deja de asombrarnos el hecho de que el padre de Dylan, aun dedicándose a la enseñanza, no tomase postura con respecto a la educación de su hijo. Según Louis Simpson (11), educando a su hijo de esta manera, David John Thomas mostraba su desprecio hacia el mundo, lo animaba con su relajada actitud a ser rebelde porque él no pudo serlo, permitiéndole eludir todas las tareas aburridas y pesadas que él no tenía más remedio que realizar. David John, un tirano con el resto de los niños, era el más permisivo de los maestros en lo que a la formación académica de su hijo se trataba. La auténtica educación de Dylan consistió en la entera libertad de la que disponía a la hora de leer los libros que le interesaban de la biblioteca de su padre:

> It was when I was very young, and just at school, that, in my father's study, before homework that was never done, I began to know one kind of writing from another, and one kind of goodness, one kind of badness. My first, and greatest, liberty was that of being able to read everything and anything I cared to. I read indiscriminately, and with my eyes hanging out. (12)

David John tenía un estudio lleno de libros donde su hijo a menudo se retiraba. Como resultado, Dylan sólo sabía poesía, que leyó de la biblioteca de su padre. Los libros de su padre eran más clásicos y los suyos, casi todo poesía y sobre todo

moderna. En la siguiente carta hace una descripción de los libros de ambos. Acababa de cumplir diecinueve años:

> Our books are divided into two sections, Dad's and mine. Dad has a room full of all the accepted stuff, from Chaucer to Henry James, all the encyclopedias and books of reference, all Saintsbury, and innumerable books on the theory of literature. His library contains nearly everything that a respectable highbrow library should contain. My books, on the other hand, are nearly all poetry, and mostly modern at that. I have the collected poems of Manley Hopkins, Stephen Crane, Yeats, de la Mare, Osbert Sitwell, Wilfred Owen, W. H. Auden, and T. S. Eliot, volumes of poetry by Aldous Huxley, Sacheverell and Edith Sitwell, Edna St. Vincent Millay, D. H. Lawrence, Humbert Woolf, Sassoon, and Harold Monro; most of the ghastly Best Poems of the Year; two of the Georgian Anthologies, one of the Imagist anthologies, 'Whips & Scorpions'(modern satiric verse), the London Mercury Anthology, the Nineties Anthology (what Dowsonery!), most of Lawrence, most of Joyce, with the exception of Ulysses, all Gilbert Murray's Greek translations, some Shaw, a little Virginia Woolf, and some of E. M. Forster. This is inadequate, really, but added to Dad's it makes a really comprehensive selection of literature. (To PHJ, 25th December 1933, SL, p. 78)

La lectura del joven Dylan era ávida, desordenada, variada, pero siempre objeto de total concentración. No había nada deliberado o planeado en ella. En cuanto a su formación como poeta, fue un auténtico autodidacta (13).

Cuando tan sólo tenía quince años, escribió un ensayo titulado *Modern Poetry* para la revista de la escuela (14). "Poetry has never been so wide and varied as it is today...," así comienza el ensayo en que se propone describir *the modern artistic spirit*. Habla de la libertad (de forma, estructura, imágenes e ideas) como el elemento más importante de la modernidad poética. Las raíces de esta libertad se encuentran, a su juicio, en las concentradas imágenes de Hopkins y en la *violación* del lenguaje que este hecho conlleva. Menciona a Eliot y Joyce como *neorrománticos* que escriben sobre detalles sórdidos. Yeats a la cabeza de los *twilight poets*, que escriben sobre un mundo que describe como frágil, insustancial, místico y mitológico. Habla de los imagistas, descubiertos por John Gould Fletcher.

Como consecuencia de la primera guerra mundial, dice, se ha producido una revolución en la poesía inglesa y una situación de transición en que el poeta se siente inseguro y le resulta difícil encontrar un punto de referencia sólido: "Instead, we have a more contemplative confusion, a spiritual riot. No poet can find sure ground: he is hunting for it, with the whole earth perturbed and unsettled about him." Concluye con breves pero categóricas definiciones de

algunos contemporáneos: D. H. Lawrence, que alaba al cuerpo pero teme al alma, Richard Church, poeta de la contemplación desinteresada, Ezra Pound, el místico experimental. Pese a lo que Simpson considera temeridad en sus juicios (15), como es el hecho de llamar a Eliot y Joyce *neorrománticos* o pensar que el verso de Yeats es *brittle*, quebradizo, frágil, demuestra que ha estado leyendo y educándose a sí mismo en lo que más le interesaba, la poesía, a una velocidad vertiginosa, y la evidencia de sus cartas y cuadernos así lo corroboran:

> Thomas showed a complete unwillingness or inability to work at what did not interest him. However, the poets whom he had read (taking the evidence of his boyhood writings and his early letters) and the poems he had written in his notebooks from the age of sixteen on, indicate a sophisticated precocious knowledge of literature... (16)

Confirmamos desde diversas fuentes la extrema precocidad literaria del joven Dylan Thomas que, rechazando toda educación académica, se preocupaba y muy seriamente por la lectura poética e incluso mostraba seguridad a la hora de juzgar a poetas, clásicos y modernos, con tan sólo quince años. Ahora bien, la pregunta que nos planteamos y que es objeto de este capítulo es por qué comenzó a interesarse por la poesía y a escribir poemas desde tan corta edad.

En diciembre de 1925, poco después de cumplir los once años, publica en la revista del colegio un pequeño poema sobre un perro: "The Song of the Mischievous Dog." A Dylan, es curioso, siempre le gustó imaginarse como un cachorro. Recordemos el título de su Portrait of the Artist ~~of~~ a Young Dog o el relato dentro de este volumen titulado "Just Like Little Dogs." (17) La identificación más interesante que encontramos con un cachorro se encuentra en una de sus cartas, dándole consejos a Trevor Hughes sobre el mejor origen de donde debe de provenir su material literario: "Into the sea of yourself like a young dog and bring out a pearl." (To Trevor Hughes, 9th May 1933, SL, p. 16). El tono del poema que comentábamos es claramente humorístico:

> There are many who say that a dog has its day,
> And a cat has a number of lives;
> There are others who think that a lobster is pink,
> And that bees never work in their hives. (18)

La lectura de estos versos nos recuerda el poema "I see the boys of summer," el primero de los 18P, con la expresión *the dogdayed pulse* y *The jacks of frost they finger in the hives* (CP, p. 1). El poema del perro travieso finaliza con la siguiente estrofa:

> But my greatest delight is to take a good bite
> At a calf that is plump and delicious;
> And if I indulge in a bite at a bulge,
> Let's hope you won't think me too vicious. (19)

El hecho de que el mayor deleite del cachorro consista en conseguir un jugoso bocado de una rechoncha ternerita posee connotaciones sexuales que se concretan en el término *vicious*, pero como el autor se supone que se identifica con un perro, David John, padre de Dylan, que se encargaba de la revista y que es posible le orientara en algún sentido (alguien hizo correcciones al margen), lo aceptó para ser publicado. Resulta curioso el hecho de que ya desde muy pronto -sólo tenía once años- disfrazara las imágenes de índole sexual que podrían crear algún tipo de controversia para que no se identificaran fácilmente:

> In the poems of his late adolescence there are references to masturbation and copulation, but the meaning is concealed in a welter of images. In this way he avoids being understood by his father... (20)

Un año después de este poema, ocurre un incidente bastante torpe por parte del joven aspirante a poeta. En la columna de *Wales Day by Day* aparece publicado con su nombre con fecha del 14 de enero de 1927 un poema titulado "His Requiem," que podría haberle sido atribuído de no ser porque un observador lector demostró que el poema, que había sido incluído en la colección titulada Dylan Thomas: The Poems editada por Daniel Jones en 1971, había aparecido en noviembre de 1923 en el *Boy's Own Paper* firmado por Lillian Gard, autora que contribuía regularmente a revistas de niños en esa época. Sin dejar de ser una simple anécdota, nos sirve para demostrar la necesidad tan grande que tenía de ser poeta: "... he would hardly have taken such a risk unless he badly needed to prove -to himself, to his father, to his friends- that he could write acceptable poetry" (21) y lo inseguro que se sentía acerca de sus propias capacidades. Como dice Simpson, es algo común entre los principiantes: "they want to succeed long before they know how to go about it." (22)

> There is a feeling that he is more interested in proving himself a poet than in getting on with the business of conveying whatever it is that he wants a poem to convey. The desire to display himself to the world as an artist was very real to Thomas... It is hard to avoid a suspicion that his starting point was not so much that he 'had' 'something to say' as that he desired to be a poet: perhaps to follow in the footsteps that his father never took. (23)

Unos años después, y durante el período más importante de su formación como poeta, Dylan empezó a escribir sus poemas en cuadernos, cuyo contenido examinaremos en el siguiente capítulo: "the Notebooks mark a time when Dylan's creative impulse was at its most vigorous." (24) Uno de los primeros poemas de Thomas, "The Elm," escrito en 1929, en la época en que escribió el ensayo sobre poesía moderna, demuestra un ejercício del poeta al estilo de los Imagistas, entonces de moda:

> They are all goddesses;
> Nodding like flowers,
> They are further and more delicate
> Than the years that dwindle;
> They are deeper in darkness
> Than the hours.
>
> Celestial,
> Slenderly lethal things,
> Beautifully little clouds:
> Leaf driftwood that has blown. (25)

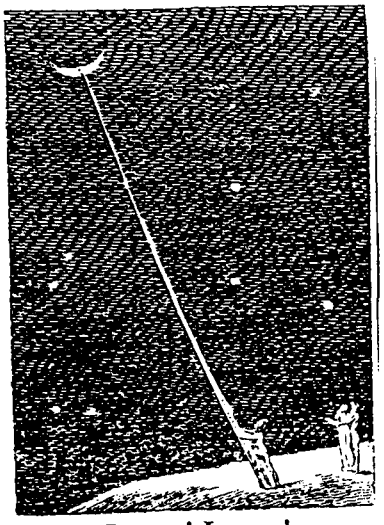
Comenzó, como veremos y como suele ocurrir con las primeras creaciones de cualquier artista, con imitaciones de los autores que más le gustaban. Lo que sí resulta evidente es que desde muy joven Dylan Thomas decidió ser poeta y en su poderosa y a veces retorcida imaginación persiguió siempre la idea romántica del *poète maudit*, como Chatterton, Rimbaud o Keats, un ser rebelde, inspirado, que muere joven y preferiblemente de tuberculosis, idea que se desarrolló durante su adolescencia y que no abandonó nunca. Como dijo Goethe y recuerda Glynn Jones a propósito de Dylan: "Beware of the thing you desire in youth, because in middle life you will get it." (26)

Dylan Thomas, intuímos, admiraba y respetaba a su padre mucho más de lo que se resalta en las biografías (27) y es posible que el deseo de ser poeta fuese en cierto sentido el propio deseo frustrado del padre trasplantado al hijo:

> He [Dylan] had never ceased to regard his father with understanding and respect, and the pattern of his life was in some measure a response to D.J. Thomas and his wishes. For the early books that Dylan Thomas read, the rhythms he absorbed and probably for his obsession with the magic of the poet's function, he was indebted to D.J. There was something about his father, the man of letters, to which he aspired. (28)

Recordamos el inolvidable poema "Do not go gentle into that good night" (CP, p. 128), que fue escrito en memoria de su padre con versos como *A cold kind man brave in his narrow pride,* (CP, p. 200) donde nos describe con ternura esa adusta forma de ser que su padre tenía, *cold,* con su arrogancia, *narrow pride,* su irascibilidad y malhumor (29) y sin embargo, un hombre bueno, *kind.*

Las anécdotas que contábamos al principio, cuando Dylan le dijo a su madre que sería mejor poeta que Keats, o cuando le dijo al director de la *Grammar School* que, faltando a clase, se iba a casa a escribir poemas, forman parte de la leyenda que se fue tejiendo en torno a su persona cuando alcanzó la fama. Estas anécdotas, sin dejar de ser eso, simples anécdotas, sin embargo nos revelan algo muy importante, la *necesidad* tan grande que tenía de convencerse a sí mismo y de convencer a los demás de que él iba a ser un gran poeta.



I want! I want!

William Blake, For the Sexes: The Gates of Paradise
Plate 9. I want! I want!. (K, p. 766)

## Notas

(1) Georg Gaston (ed.), Critical Essays on Dylan Thomas (Boston, Mass.: G.K. Hall & Co., 1989), citado en la introducción.

(2) John Ackerman, Dylan Thomas: His Life and Work (London: MacMillan Academic and Professional Ltd., 1991; 1st pub. 1964), p. 25.

(3) Paul Ferris, Dylan Thomas (New York: Penguin Books, 1978), pp. 18-19.

(4) Daniel Jones, My Friend Dylan Thomas (London: J. M. Dent & Sons, 1977), p. 12.

(5) "He [David John] despised his profession, regarded his charges as little animals, and looked down upon those who were more or less content to be schoolteachers and tried to be good at the job. He was therefore feared by the boys and shunned by his colleagues." Daniel Jones, *op. cit.*, p. 11. Caitlin Thomas, esposa de Dylan Thomas, habla en los siguientes términos de David John Thomas: "... his [Thomas's] father, that most unhappy of all men I have ever met; who did all the spare work of casting off the humble beginnings, bettering himself, assiduously cultivating the arts; and finished up miserable finicky failure, while passing on to Dylan, on a heaped plate, the fruits of all his years of unrewarding labour." Caitlin Thomas, Leftover Life to Kill (London: Putnam and Company, 1957), p. 56. Sobre la opinión de D.J. Thomas sobre los poemas que escribía su hijo, ver reseña en nuestra bibliografía anotada en Bert Trick, "The Young Dylan Thomas," Texas Quarterly, IX, (Summer, 1966), p. 46.

(6) Compartimos la opinión con respecto a Holbrook de Paul West, "Dylan Thomas: The Position of Calamity," *Southern Review* IV, 1967, p. 938: "How sad it is when a critic [David Holbrook] with a half baked theory self-righteously perverts the facts of a privacy."

(7) David Holbrook, Dylan Thomas. The Code of Night (London: The Athlone Press. University of London, 1972), p. 37.

(8) Paul Ferris, *op. cit.*, p. 25.

(9) *Ibidem*, p. 42.

(10) John Ackerman, Welsh Dylan (London: Granada Publishing Ltd. A Paladin Book, 1979), p. 22. La versión que da Fitzgibbon de esta historia, que parece ser la que ha tomado Ackerman como referencia en su biografía, difiere de la anterior. Constantine Fitzgibbon, The Life of Dylan Thomas (Boston: Little, Brown & Co., 1965), p. 39: "There is a story that Mr. Owen once found Dylan hiding in the shrubbery when he should have been in school and enquired, mildly, what the little boy was doing there.
'Playing truant, sir, ' he replied. 'Well, don't let your father catch you', the headmaster remarked, shook his head, and walked on."

(11) Véase Louis Simpson, A Revolution in Taste (New York: MacMillan Publishing Co., 1978), pp. 9-10.

(12) Dylan Thomas, "Poetic Manifesto," *Texas Quarterly*, IV (Winter, 1961), citado en Ralph Maud, (ed.), Poet in the Making: the Notebooks of Dylan Thomas (London: J. M. Dent, 1965), p. 12.

(13) Véase John Ackerman, Welsh Dylan, *op. cit.*, p. 29. Su amigo Daniel Jones nos cuenta que el hecho de apartarse del academicismo fue beneficioso para el joven Thomas: "This early stand against the academic was very valuable to Dylan; he would have needed twice the time to accomplish if he had not discerned clearly and from the beginning the things that were of no use to him, or if he had not steadily ignored them." Daniel Jones, en Dylan Thomas: The Legend and the Poet. A Collection of Biographical and Critical Essays. ed. E. W. Tedlock, (London: William Heinemann, 1960), p. 18.

(14) Dylan Thomas, "Modern Poetry," en Swansea Grammar School Magazine Vol. 26, No. 3 (December 1929), pp. 82-84; incluído en Walford Davies (ed.), Dylan Thomas: Early Prose Writings, (London: J. M. Dent, 1971), pp 83-86 y en C. FitzGibbon, The Life of Dylan Thomas, *op. cit.*, pp. 50-53.

(15) Véase L. Simpson, *op. cit.*, p. 14.

(16) A. T. Tolley, The Poetry of the Thirties (London: Victor Gollancz Ltd., 1975). p.252.

(17) Véase Richard A. Davies, "Dylan Thomas's Image of the 'Young Dog' in the Portrait." The Anglo Welsh Review Vol. 26, No. 58, 1977, pp. 68-72.

(18) Daniel Jones (ed.), Dylan Thomas: The Poems (London: J.M. Dent ans Sons, 1977; 1st pub. 1971), p. 221. Sobre los "Early Poems" de Dylan Thomas, escritos antes de cumplir los dieciseis años, ver Appendix II, pp. 221-241.

(19) *loc. cit.*

(20) L. Simpson, *op. cit.*, p. 15.

(21) P. Ferris, *op. cit.*, p. 41.

(22) L. Simpson, *op. cit.*, p. 15.

(23) P. Ferris, *op. cit.*, p. 41.

(24) Daniel Jones, My Friend Dylan Thomas, *op. cit.*, p.35.

(25) Daniel Jones, Dylan Thomas: The Poems, *op. cit.*, p. 226.

(26) Véase Glyn Jones, "Dylan Thomas," en The Dragon has Two Tongues: Essays on Anglo Welsh writers and writing (London: J. M. Dent & Sons Ltd., 1978), pp. 188-189: "I read somewhere a wise saying of Goethe: 'Beware of the thing you desire in youth, because in middle life you will get it'. If it is true that Dylan aimed at creating this myth about himself of irresponsibility and dissipation he might be said to have achieved it, almost literally, with a vengeance." En la p. 202, Glyn Jones también habla de la relación de Thomas con su padre: "I remember also his devotion to his parents, especially his steady sympathy and concern for his sick and frustrated father."

(27) "After a reading in Indianapolis, a man came up to me and said, in a strong Swansea accent, 'How's D.J. these days? He used to teach me English before the last war. I've been an American citizen now for 25 years.' And he sounded as if he [Thomas] had just stepped out from Morriston." J.M. Brinnin, Dylan Thomas in America. An Intimate Journal (London: J.M. Dent, 1956), p. 56.

(28) Paul Ferris, *op. cit.*, p. 310.

(29) "D. J., ... made himself and others the victims of a perpetual grudge. The cause of his discontent and self-pity was never put into words... The arrogance of the man needed no words to make itself felt, but occasionally it did find words. Often, after a long thoughtful silence and à propos of nothing that had been said or done, he would announce to the class: 'I have forgotten more than all of you put together will ever know.'" Daniel Jones, My Friend Dylan Thomas, *op. cit.*, p. 11. Sobre este poema véase Michael W. Murphy, "Thomas' 'Do Not Go Gentle into That Good Night'." Explicator 28, 1970. Item 55.

III. 1930-1934: Desarrollo de una voz propia.

Uno de los temas que hemos intentado seguir muy de cerca es el cambio que se produjo en el joven que escribía poemas a los dieciséis años, poemas que aparecen publicados en el Swansea Grammar School Magazine, a la voz de un poeta mucho más formado como refleja la lectura de los 18P, que se escribieron y publicaron en poco menos de tres años. De qué forma Dylan Thomas, un colegial provinciano sin experiencia, llegó a la peculiar dicción de estos poemas siendo tan joven, con un estilo con tanto poder y originalidad.

Dylan Thomas dejó la *Grammar School* en el verano de 1931. Se marchó a vivir a Londres en noviembre de 1934. Durante este intervalo de tiempo siguió viviendo en la casa de sus padres, en el número cinco de Cwndonkin Drive. Se puede decir que estos tres años constituyeron el período más importante de su desarrollo como poeta (1).

Fue en Swansea, llevando la vida un tanto anómala del adolescente que vive en casa de sus padres pero que ya no estudia, cuando escribió todos los poemas de su primer volumen Eighteen Poems (1934), la mayor parte de los poemas que pertenecen al segundo y tercer volumenes de poesía, Twenty-five Poems (1936) y The Map of Love (1939) y en forma embrionaria, gran parte de los posteriores. No sólo fue su período más productivo, sino también -y esto es de gran importancia- en el que su estilo se formó y definió. Podemos denominarlo *Swansea period* y no es exagerado pensar que las tres cuartas partes de su obra como poeta se forjaron en cuanto a estilo, concepto y composición, durante este período.

En 1931 deja el colegio y entra a trabajar en el *South Wales Daily Post*, periódico de Swansea que más tarde se llamó *South Wales Evening Post*. El editor, J.D.Williams, conocía a su padre y según las biografías fue gracias a esta amistad por lo que Dylan entró a trabajar en este periódico, primero en la *readers' room*

como copista. Posteriormente llegó a trabajar como *junior reporter* (2), escribiendo una serie de cinco artículos precisamente sobre poesía: "The Poets of Swansea, an historical survey, for the Herald of Wales, the weekly-companion paper of the Post..." (3), con títulos como "The Poets of Swansea, Walter Savage Landor to James Chapman Woods," "Tragedy of Swansea's Comic Genius. The story of Llewelyn Prichard, author of Twn Shon Catti," "Minor Poets of Old Swansea" (4).

El artículo sobre Llewelyn Prichard, un escritor galés de comienzos del siglo XIX, curiosamente nos muestra la idea que Dylan se estaba forjando de lo que le atraía de la figura del poeta. La ironía que a veces presentan los acontecimientos de la vida es que Dylan Thomas, cuando tan sólo tenía diecisiete años (el artículo apareció publicado el 23 de enero de 1932), escribiese sobre el atractivo y fascinación de un poeta que desconocemos la mayoría, sobre la leyenda y las mentiras que surgieron en torno a su persona y sobre la bebida, como si a través de Llewelyn Prichard anticipase muchos aspectos de lo que iba a ser su futura vida y la proyección de su figura como poeta:

> No-one can deny that the most attractive figures in literature are always those around whom a world of lies and legends has been woven... His life, strange and disordered, as poet, artist and strolling player, trembling on the verge of disease, one foot in the grave and the other in the workhouse,... Prichard, coming home late one night to the cottage... attempted to write in his own room. But he soon fell asleep. The candle fell on to the papers surrounding him. He was too drunk to know what to do, and died as strangely and as tragically as he had lived... He failed to be great, but he failed with genius. (5)

En otro artículo que escribió para el South Wales Evening Post, publicado el 7 de enero de 1933 con el título "Genius and Madness Akin in World of Art," también habla del aspecto más oscuro del héroe romántico, el artista como loco, que vemos en Literatura en figuras como Poe, Rimbaud o Baudelaire, aspecto que atraía a Thomas poderosamente.

Dylan Thomas estuvo unos dieciocho meses trabajando en el periódico. Este episodio breve pero importante de su vida lo describió posteriormente en su relato "Old Garbo" (6) y en su obra para la radio "Return Journey" (7). Durante estos meses dio un paso decisivo hacia el mundo de los adultos al tener que

relacionarse laboralmente con compañeros mayores que él. Siendo aún un adolescente, comenzó a desarrollar hábitos como la bebida o el tabaco quizá, como suelen hacerlo muchos adolescentes, como forma de reafirmarse y sentirse adulto:

> The eighteen months or less that Thomas spent on the newspaper (the dates are not certain) taught him nothing he needed to know about writing but a great deal he wanted to know about growing up. At sixteen he could still look almost girlish. His thin body was crowned with curls; his eyes bulged, soft and melancholy. The dreamer with the haunted features was one of his poses in early photographs; the world-wise young sinner was to be another. With fellow reporters he developed a half-serious imitation of the American newshound, hat pulled down over his eyes and a cigarette that stayed in the mouth once it was lit... (8)

La bebida, cuyos estragos se puede decir que lo llevaron antes de cumplir los cuarenta años a la tumba (9), comenzó casi como un juego en la adolescencia. "Manly drinking was another habit to be learnt."(10) El Sur de Gales es una zona de grandes bebedores de cerveza, donde una noche de disipación en compañía masculina forma parte de la cultura popular. El *pub* empezó a ser uno de los lugares más frecuentados por el poeta, precisamente porque allí daba rienda suelta a su gran faceta comunicativa de la que tenemos constancia en muchos testimonios de personas que lo conocieron personalmente:

> At this time Dylan found that the pub was his natural background, the place to meet people and to talk and also to listen -for he was a good listener. The pub, too, provided the sounding board for his wit, was where good talk could flow easily as the beer, and where opening hours provided easy, convivial company, pals ever ready to exchange the tall story, the ribald joke, the delightful item of news or gossip concerning the weird vagaries of human nature: and here, too, beery fantasy kept at bay the outside world. (11)

En la zona de la bahía y el puerto donde se encuentra el faro en Mumbles Head, al oeste de Swansea, solía frecuentar dos de sus *pubs* preferidos *The Mermaid* y *The Antelope* a los que se refiere en sus cartas como "these two legendary creatures" (To PHJ, October? 1933, SL, p. 27).

Era sobre todo un bebedor de cerveza. En su capítulo "Old Garbo" del Portrait of the Artist as a Young Dog describe con gran inmediatez física, el movimiento, sabor y color de la cerveza en una descripción que es incitante a todas luces:

> I liked the taste of beer, its live, white lather, its brass-bright depths, the sudden world through the wet brown walls of the glass, the tilted rush to the lips and the slow, swallowing down to the lapping belly, the salt on the tongue, the foam at the corners. (12)

Dylan Thomas murió en Nueva York de intoxicación etílica en el que fue su cuarto y último viaje a Estados Unidos con objeto de sus charlas poéticas. Cuando estaba en Estados Unidos cambió al whisky, al que no estaba acostumbrado y cuyos efectos son mucho más fuertes que los de la cerveza. Incluso al hecho de su muerte se le ha querido encontrar polémica (13). El sensacionalismo de algunos testimonios con respecto a su muerte se revela en una triste anécdota que nos resulta difícil comprobar pero que por su curiosidad reflejamos: fueron dieciocho los últimos whiskies que Thomas injirió y que acabaron con su vida, número que guarda relación con el volumen que analizamos, ya que fueron también dieciocho los primeros poemas que publicó y que lo condujeron a la fama:

> El patetismo de sus últimas horas de vida, aun en la anécdota, delata el holocausto esencial del hombre que elige su destino de la misma manera con que propuso o enfervorizó sus versos. Enfermo de 'delirium tremens' lejos de su familia y rendido en una cama, no tiene otra ocurrencia que levantarse e ir a tomar unas copas. A la hora y media regresa como un sonámbulo de las calles de Nueva York y dice lo que serían sus últimas palabras conscientes: 'He tomado dieciocho whiskies seguidos, creo que es un buen record'. Esa misma noche del 4 de noviembre de 1953 entra en coma, para morir el día 9 sin recobrar el sentido. Paradójicamente, su primer libro, a los veinte años de edad, lo tituló 18 Poemas. (14)

Dylan trabajó en el periódico hasta las navidades de 1932: "By Christmas of 1932 it was agreed between the editor, Mr J. D. Williams, and himself that it would be as well if his employment on the staff of the paper were terminated." (15) Para él, el hecho de quedarse sin trabajo hasta cierto punto como se verá posteriormente carecía de importancia, porque vivía con sus padres y su madre se encargaba de preocuparse de él. En una carta que su hermana Nancy escribió a su novio Haydn Taylor, con fecha del 13 de enero de 1933, se describe el tipo de actividad que Dylan desarrollaba entonces. Se levantaba tarde, se quedaba por las mañanas en casa y era entonces cuando escribía. Por las tardes, visitaba a su amigo Daniel Jones y frecuentemente marchaba a los *pubs*:

> Dylan has just risen (11.30) & is in the most foul temper -rushing & raving like a tormented thing. He stays in bed most mornings & then gets up & writes. In the evenings he visits Danny [Daniel Jones]. Unless he gets any sum of money -then he goes and drinks. What will become of him Heaven knows... (16)

Sobre todo a través de la correspondencia del poeta, sabemos que fue éste uno de los períodos más prolíficos y fecundos de su producción literaria. Thomas se

concentró entonces en la poesía como la actividad más importante que realizaba y dedicó mucho tiempo a la cuestión de su relación con ella. Escribió copiosamente durante este período como lo demuestran los cuadernos que analizaremos en breve, pero también se interesó por la publicación de sus poemas desde un principio. Envió algunos de ellos a Geoffrey Grigson, que entonces editaba la revista de poesía *New Verse,* pero éste se los devolvió. Uno de los hechos más importantes en este período fue el premio que consiguió en la columna de poesía de Victor Neuberg en el *Sunday Referee* el 3 de septiembre de 1933 con un poema que no volvió nunca más a publicar "That Sanity Be Kept" (N, pp. 226-227). Durante los siguientes meses volvió a conseguir publicar en esa misma columna poemas entre los que se incluyen "The Force that through the green fuse drives the flower" y "Where once the waters of your face." Ese mismo año, 1933, publicó poemas en las revistas *Adelphi, The Listener, New Verse* y *Criterion.* En total son veintiséis las publicaciones de poemas del autor en distintas revistas que van desde el 18 de mayo de 1933 hasta el 18 de diciembre de 1934, fecha en que se publicaron los 18P (17).

Desde luego, es un logro muy considerable para un poeta joven y desconocido anteriormente por el público y que le llevó muy rápidamente a la publicación de sus 18P poco más de un mes después de su llegada a Londres. Dylan pensaba que para publicar su obra y desarrollar su carrera literaria no era suficiente con viajar, como había hecho en algunas ocasiones, a la metrópolis, sino establecerse allí:

> To establish his poetic reputation he felt it necessary to live in London, where he could make his name as a poet and meet influential people. (18)

En noviembre de 1934, Dylan llega a Londres con el pintor Alfred Janes y alquilan una casa en el número 5 de Redcliffe Street, cerca de Chelsea, zona de escritores, artistas y bohemios:

> Here they lived amid poems, butter, eggs, mashed potatoes and Janes's canvases. Janes was an artist but a clean-living one, and Dylan's parents trusted him to keep an eye on their son....from the start he found the raffish and bohemian irresistible, just as he found the academic a waste of time... (19)

Están a punto de ser publicados los 18P en Navidades y mientras, Dylan también esperaba encontrar una editorial que le publicase sus relatos. En "Return Journey" nos ha dejado una simpática descripción de sí mismo como el bohemio provinciano que llega con pretensiones artísticas a la capital:

> ... above medium height. Above medium height for Wales, I mean,... Thick blubber lips; snub nose; curly mousebrown hair; one front tooth broken after playing a game called Cats and Dogs in the Mermaid...; speaks rather fancy; truculent; plausible; a bit of a shower off;... a bombastic adolescent provincial Bohemian with a thick-knotted artist's tie made out of his sister's scarf... a gabbing, ambitious, mock-tough, pretentious young man. (20)

Una vez en Londres, Victor Neuberg contactó con David Archer, que dirigía la *Parton Bookshop* e intentaba, con algunos fondos particulares, promover a algunos jóvenes escritores que estaban empezando como era el caso de Thomas. El se encargó de que se publicara el 18 de diciembre una pequeña edición de doscientos cincuenta ejemplares del volumen que solamente contenía una nota de Neuberg diciendo que iba "unaccompanied by either portrait or preface, at the author's request" (21). Dylan marchó contento a pasar las Navidades a Swansea distribuyendo algunos ejemplares firmados entre sus amigos.

El joven poeta galés en Londres es, en el retrato que Augustus John realizó en esta época, un querubín de rubios rizos y ojos claros. Augustus John fue un pintor al que conoció en *Fitzroy Tavern* y precisamente a través de él conoció a la que en seguida se convertiría en su esposa, Caitlin MacNamara, con la que tuvo tres hijos. Pero las estancias de Dylan Thomas en Londres comenzaron a alternarse durante muchos años con largas estancias en Swansea, donde el poeta se retiraba realmente a escribir, ya que en Londres encontraba demasiada dispersión para tal tarea (22). Parece ser que donde Dylan fue realmente feliz fue en Swansea, durante su infancia y primeros años de la adolescencia y de hecho su principal impulso creativo nació allí (23).

Dylan pertenecía a una comunidad, parecía añorar un mundo familiar como el que describe en Under Milk Wood, donde mejor se hubiese desarrollado su caracter. En Londres, lo mismo que en Estados Unidos años después, fue un

auténtico inadaptado. Quizá el impulso autodestructivo que muchos críticos y biógrafos atribuyen en sus consideraciones a la personalidad de Thomas, de alguna forma tenga que ver con este sentimiento de haberse separado de una comunidad y no haber sabido encontrar su lugar en otra (24).

Dylan Marlais Thomas cuando tenía diecinueve años.

III.1. Cuadernos.

Los primeros poemas de Dylan Thomas se encuentran recogidos en sus *Notebooks*, que constituyen una fuente de interés primordial al estudiar el desarrollo y el despertar de su propia voz, de su auténtico e inconfundible estilo:

> These notebooks... provide clues to the development of techniques and themes the poet later exploited... The clear implication is that Thomas arrived at his essential idea of poetry relatively early in his career - according to Maud, around 1933. The notebooks, then show phases through which he passed en route to his characteristic mature style. (25)

Estos cuadernos fueron recopilados por Ralph Maud. La primera edición de los *Notebook Poems* fue recogida en su libro Poet in the Making publicado por J. M. Dent and Sons en 1965, volumen que incluye una interesante introducción cuyo contenido Maud en gran parte modificó y distribuyó precediendo y anotando la edición a la que nos remitimos en este trabajo, Dylan Thomas: The Notebooks, 1989. Las dos ediciones contienen los poemas que Thomas escribió desde los quince a los diecinueve años, cuando seleccionó el material para su primer libro de poemas que se publicó en 1934, 18P.

Thomas escribía a máquina los poemas de estos cuadernos cuando iba a enviarlos a los editores; unos ochenta poemas mecanografiados se conservan en la *British Library* y en el *Harry Ransom Humanities Research Center* de Texas, Austin. También existe material en los *BBC Archives*, en el *British Museum* y en la *Lockwood Memorial Library of the State University of New York at Buffalo*. Se conservan solamente cuatro de los innumerables cuadernos de ejercícios llenos de poemas que Thomas comentó a Geoffrey Grigson en 1933 existían "I probably have far better ones in some of my innumerable exercise books..." (To Geoffrey Grigson, August 1933, SL, p. 18). Constituyen un total de unos doscientos poemas que cubren cronológicamente el período 1930-1934. El grueso parece suficiente para el propósito de ir descubriendo de qué forma se fue gestando el característico estilo

del poeta. Pero los cuadernos también son interesantes porque van más allá de la dirección de los 18P, ya que muchas veces el autor tomó material de estos antiguos cuadernos para, a partir de ahí, trabajar en poemas posteriores. Tal es el caso de "The Hunchback in the Park" (CP, p. 123), "The Spire Cranes" (CP, p. 95) o muchos de los poemas incluídos en sus volumenes Twenty-five Poems (1936) y The Map of Love (1939).

Dylan Thomas vendió estos cuadernos en 1941 a la *Lockwood Memorial Library of New York at Buffalo*, cuya biblioteca se interesaba por la adquisición de material original de poetas que estaban escribiendo entonces. Estos cuadernos se compraron por la ahora irrisoria cantidad de menos de veinticinco libras y catalogados como "1930 Notebook," "1930-32 Notebook," "February 1933 Notebook" (hasta agosto de 1933), y "August 1933 Notebook" (hasta agosto de 1934) (26), división que mantenemos en nuestro análisis.

Maud incluye en su edición bajo el encabezamiento "Early Rhymed Verse" (N, pp. 3-13) (27), algunos de los primeros poemas escritos por Thomas, en parte publicados en el Swansea Grammar School Magazine. Thomas le envió a Robert Graves algunos de estos poemas cuando tenía dieciséis años. Este le contestó que eran irreprochables pero que aprendería a estar descontento con ellos a la larga; en The Crowning Privilege (1956), Graves comenta que se trata de poemas cuya virtuosidad es convencional y totalmente artificial (28).

Existe una gran diferencia entre el tipo de poemas que aparecen publicados en el Swansea Grammar School Magazine, "delightful light verse" (29) y los poemas que escribía en los cuadernos, más experimentales y personales, como si de una producción paralela se tratara. Quizá es un dato significativo el hecho de que todos estos poemas anteriores a 1930, publicados en su mayor parte en la revista del colegio y otras piezas musicales en propiedad de Daniel Jones -cuya edición Dylan Thomas: The Poems, 1971 es más completa que la de Maud en lo que se refiere a estos *early poems*- tengan título propio: "Clown in the Moon," "To

the Spring-spirit," "Idyll of Unforgetfulness". Hay una serie por ejemplo con nombres de árboles: "The Elm," "The Oak," "The Pine." Los poemas que aparecen en los cuadernos, muy pocos y sólo pertenecientes a su primer cuaderno, reciben un título aparte mientras que en seguida dejan de tenerlo y reciben como título, como fue posteriormente característica propia del poeta que siguió manteniendo en los CP, el primer verso con el que comienzan.

Entre los poemas que se publicaron en la revista del colegio, encontramos una imitación del primer estilo de W. B. Yeats, titulada "In Borrowed Plumes" (N, pp. 7-8). Destacamos también por su temática entre esta *juvenilia* del autor, un poema que se encuentra en el *Harry Ransom Humanities Research Center* de Texas, "The Maniac" (N, pp. 3-4), que siguiendo un estilo de finales del siglo XVIII, presenta el tema de la locura que va a aparecer en su relato corto "The Mouse and the Woman" (CS, pp. 72-86) o en un poema posterior como "Love in the Asylum" (CP, p. 119).

Los cuadernos más interesantes para nuestro estudio son los cuatro que datan de 1930 - agosto, 1934. Estos son cuatro, aunque Maud incluye en su edición lo que denomina *Typescript Poems* (N, pp. 115-122), ocho poemas que datan de julio-1932 a enero-1933 donde aparece la primera versión de "Especially when the October wind" (N, pp. 121-122), y que se encuentran en la *British Library*, y nueve poemas que incluye al final de su edición como *Collateral Poems* (N, pp. 223-230), sobre los que existe el problema de la datación pero que, puesto que se encuentran dentro de este período, deben ser considerados en nuestro trabajo.

Los cuatro cuadernos más importantes a los que nos referimos anteriormente, a los que se les suele llamar *Buffalo Manuscripts* son en realidad cinco, cuatro contienen poesía y el quinto, conocido como el *Red Notebook*, recoge diez de sus primeras narraciones breves.

Nuestro repaso por estos cuadernos tiene como objetivo seguir el desarrollo del poeta en cuanto a temas de preocupación, fuentes, estilo, pero también intentando trazar como en un principio suponemos que existe en ellos -y más allá

del desarrollo religioso- la huella de Blake:

> In fact Thomas' religious development as a visionary writer in these early works finds its roots in Blake, and this development is perhaps most evident in Thomas's Notebooks, which contain drafts, for the most part substantially unchanged, of twenty-nine poems included in those published early works. (30)

## 1. Cuaderno de 1930

Thomas tituló este cuaderno *Mainly Free Verse Poems*. Casi todo es verso libre, cuarenta y dos poemas que cubren el período 27 de abril de 1930 hasta el 9 de diciembre de 1930. Estos poemas son una curiosa mezcla de imitaciones de los poetas Walter de la Mare, Richard Aldington, Sacheverell Sitwell y el primer W. B. Yeats. Daniel Jones, entonces compañero inseparable de Thomas, menciona a éstos junto a Lawrence y Hopkins como importantes influencias en este período (31). Thomas, en una carta con fecha del 16 de mayo de 1938, comentaba que su primera poesía contenía retazos de lo que estaba entonces de moda, el Imagismo:

> The people most to be found in those early poems were, I think, the Elizabethans and George Peele, Webster and, later, Beddoes, some Clare (his hard, country sonnets), Lawrence (animal poems and the verse extracts from the Plumed Serpent,) a bit of Tennyson, some very bad Flecker and, of course, a lot of bits from whatever fashionable poetry -Imagists, Sitwells- I'd been reading lately (To Henry Treece, 16th May 1938, SL, p. 195)

También en su *Poetic Manifesto*, Thomas confesaba que en sus poemas juveniles había "some very bad Flecker" (32) y de hecho el poema "Hassan's Journey into the World" (N, pp. 45-48) toma el nombre del héroe y el motivo del viaje de James Elroy Flecker.

Como en la primera obra de cualquier poeta, no es extraño encontrarnos que sus versos sean en gran parte derivativos, basándose en imitaciones de sus lecturas, a veces tomando ideas directamente de otros autores y con pretensión de originalidad:

> As a boy of fifteen or sixteen, writing in all sorts of ways false to myself, composing all sorts of academic imitations, borrowing sometimes shamelessly and sometimes with the well-supressed knowledge of a pretense to originality... (To Henry Treece, 16th May 1938, SL, p. 195)

Thomas, comentando sobre el origen de sus imitaciones que entonces no le parecían tales, menciona también a Blake:

> I wrote endless imitations, though I never thought them to be imitations, but, rather, wonderfully original things, like eggs laid by tigers. They were imitations of anything I happened to be reading at the time: Sir Thomas Browne, de Quincey, Henry Newbolt, the Ballads, Blake, Baroness Orczy, Marlowe, Chums, the Imagists, the Bible, Poe, Keats, Lawrence, Anon., and Shakespeare. A mixed lot, as you see, and randomly remembered. I tried my callow hand at almost every poetic form. How could I learn the tricks of a trade unless I tried to do them myself? I learned that the bad tricks come easily; and the good ones, which help you to say what you think you wish to say in the most meaningful, moving way, I am still learning. (33)

El cuaderno de 1930 comienza con "Osiris, Come to Isis" (N, pp. 17-20), donde toma como fuente para sus alusiones la mitología egipcia. Egipto, *my Egypt's armour* XVII.vi.4, la pirámide, *my world is pyramid* XVII.vi.1, el río Nilo, las momias, los faraones (CP, p. 81), son imágenes que van a aparecer con frecuencia en su poesía y en los relatos "A Prospect of the Sea" o "The Mouse and the Woman." Las imágenes de Egipto se relacionan con la cautividad opresora del tiempo. Moynihan sugiere incluso que Egipto, como cuna de la civilización, es en la poesía de Thomas imagen de antigüedad y por analogía, del mundo momificado de la propiedad y las convenciones (34).

"The lion-fruit goes from my thumb" (N, pp. 20-22), basado en temas del clásico inglés de rimas infantiles Mother Goose, que tanto le gustaban (35), presenta variaciones de "Mary, Mary, quite contrary," y "Tom, Tom, the piper's son." "The lion, lapping the water" (N, pp. 26-27) es una imitación de los poemas de animales de Lawrence que mencionaba Thomas en sus cartas anteriormente, una de las influencias de sus primeros poemas. Nos encontramos también con un poema que data del 28/29 April, 1929, "Woman on Tapestry" (N, pp. 37-39), que describe un tapiz en la casa de Dániel Jones llamado *The Garden of Eden* (36).

En el ensayo titulado *Modern Poetry* que Thomas escribió a los quince años y comentábamos en el capítulo anterior, señala a Aldington por el hecho de acentuar la imagen y darle una importancia primordial en el poema y a Sacheverell Sitwell cuya atractiva oscuridad con respecto a las imágenes que presenta encuentra para Thomas justificación en la misma extrañeza de la visión

que pretende describir:

> His difficulty is genuine, the strangeness of the picture he sees and wishes to explain, justifying the strangeness of the image he employs. (37)

Estas observaciones son importantes porque ya en estos primeros poemas está presente la oscuridad con respecto a las imágenes que se describen que llegó a convertirse en característica propia de la obra poética de Thomas.

Moynihan señala que los primeros signos evidentes de la influencia de Blake en el joven Thomas aparecen entre 1929 y 1931 (38). Y así comprobamos que en el cuaderno de 1930 ya hay imitaciones que nos recuerdan al Blake de Songs of Innocence. Thomas, con tan sólo quince años, escribía sobre el pastor tocando su caramillo guiando a las criaturas del bosque:

> The shepherd blew upon his reed
> A strange fragility of notes,
> And all the birds and forests freed
> The music of their golden throats.
> ...
> He led them over hill and glade;
> They followed at his feet,
> And listened to the sounds he made,
> And all the sounds were sweet. (N, p. 12)

Pero existen poemas interesantes en los que reconocemos parte del vocabulario y las imágenes posteriores de Thomas ya en este primer cuaderno:

> It's light that makes the intervals
> Between the pyramids so large,
> And shows them fair against the dark,
> Light who compels
> ...
> But if you break I suffer,
> ...
> Rend the bright flesh away,
> And twine the limbs around my hands.
> I never break but feel the sudden pain,
> The ache return. (N, pp. 40-41)

La luz, la oscuridad, el verbo *break*, que nos recuerdan el poema "Light breaks where no sun shines," el sufrimiento. Algunos de estos poemas intentan desarollar una exploración personal protegiéndose ya sea desde la concha o caparazón *shell of my spirit* (N, p. 34) o la caverna, simulando el viaje interior de la

imaginación romántica:

So I sink myself in the moment,
I let the fiery stream run. (N, p. 35)

The cavern shelters me from harm;
I know no fear until the cavern goes;
...
Cavern, my Jordan,
His silence is a silver charm, (N, p. 37)

When I allow myself to fly,
There is no sense of being free;
...
My tree bows down beneath the lyric weight,
The leaves drop down, a note on each.
You cannot shine forever,
And when your lustre vanishes,
I follow your uncertain ghost.
But can he set me free? (N, p. 44)

El término *ghost*, que resulta tan desconcertante en los 18 P, ya aparece en este cuaderno, en éste y en otro poema que comienza *And the ghost rose up to interrogate* (N, p. 42). Versos como *The world was tired, tide on tide* (N, p. 46), o el poema que reproducimos en parte a continuación, que comienza con un genitivo sajón atípico, construcción por la que Thomas ya demuestra preferencia, o las alteraciones sintácticas en que se antepone el complemento, nos van anticipando parte del estilo y del vocabulario del poeta de los 18P:

I know this vicious minute's hour;
It is a sour motion in the blood,
That, like a tree, has roots in you,
...
You have offended, periodic heart;
You I shall drown unreasonably,
Leave you in me to be found
Darker than ever,
Too full with blood to let my love flow in.
Stop is unreal;
I want reality to hold within my palm, (N, p. 48)

Aparece el tiempo como *Oh, dear, angelic time* (N, p. 42), los adverbios temporales en versos tan sugerentes como *Tomorrow's never* (N, p. 42), alusiones a la multiplicidad *My shell contains a thousand things* (N, p. 47), efectos sonoros como:

The turtle laid a velvet foot
Upon the old fool's mouth. (N, p. 70)

donde nos encontramos el juego de las labiodentales sonora y sorda *f/v*, la repetición del sonido *l* y el eco de la rima final *foot* en la sílaba inicial *fool* dentro del verso. Aparecen también en este cuaderno términos compuestos a partir de un participio de presente o pasado por los que Thomas siempre mostró gran preferencia: *over-bellying, berry-eyed, pin-teethed* (N, p. 26).

Dylan muestra también en este cuaderno -y quizá ésto sea legado de Blake- la preocupación por el mundo de los sentidos, increpando al propio cuerpo para que hable y, al liberar las cadenas de la mente, abra así paso a un tipo de percepción que está lejos de la razón:

> My senses see.
> Speak then, o body, shout aloud,
> And break my only mind from chains. (N, p. 60)

> He who sees the Infinite in all things, sees God. He who sees the Ratio only, sees himself only. Therefore God becomes as we are, that we may be as he is. (William Blake, There is No Natural Religion, K, p. 98)

En un poema de este cuaderno, contempla un insecto en la palma de su mano y, confesándose como un pobre romántico, finaliza preguntándose cuál es el mundo más real, si el de la imaginación o el de los sentidos:

> I, poor romantic, held her heel
> Upon the island of my palm
> ...
> I, poor romantic, contemplate
> The insect on this painted tree.
> Which is the metal wing
> And which the real? (N, pp. 56-57)

El romántico buscando una nueva era se encuentra en versos como:

> We will be conscious
> Of a new country
> Opening in the blind cloud over our heads (N, p. 31)

Dylan Thomas, como comentábamos en la página .. de nuestra introducción, se refirió a Blake como uno de sus "incomparable and inimitable masters." Nos preguntamos si en los siguientes versos está haciendo referencia a él:

> Oh, I have caused a disaster
> Imitating an old master, (N, p. 22)

Si tuviésemos que concretar el tema de este cuaderno, podemos decir que es el del amor *I will mount you upon resolute love* (N, p. 29), un amor físico cargado de connotaciones sexuales a veces muy directas:

And your delightful thighs
Like two towers,
Desiring the warmth they have once offered
But which we have once refused
More than the fine gift of sleep
Or the irretrievable gift of death (N, pp. 32-33)

La simbología de elementos de la naturaleza como el rio o la piedra tiene connotaciones claramente sexuales:

My river cannot rub your bright stone,
Which cuts into the strength
And takes the heat away.

My river has high waves,
But your stone is many-pointed,
And your side is steep. (N, p. 29)

En otras ocasiones el simbolismo cósmico o anatómico también presenta connotaciones sexuales como en los siguientes versos el hecho de abrir una sonrisa o el romper la luz:

I'll make your shape my own,
Grow into your delicate skin,
Fell your woman's breasts rise up like flowers
And pulse to open
Your wide smile for me.
Challenge my metamorphosis,
And I will break your spacing light. (N, p. 41)

Este amor físico que representan la flor, *this ponderous flower* (N, p. 33) o el fruto, siendo de una sensualidad imperiosa se presenta esquivo, negando los placeres que promete:

The strong, unturning crust that hides
The flower from the smell,
And does not show the fruit to taste; (N, p. 34)

Las primeras alusiones religiosas que encontramos en los poemas de Thomas se encuentran en relación con el amor físico, con la tentación de la carne. Existe una

comparación con la crucifixión y una invocación que bien puede ser la de Jesucristo al Padre, increpándole sobre algo que preocupaba mucho a Dylan entonces: ¿existe mal en mirar los muslos y las pantorrillas de las muchachas que bailan cogidas del brazo?.

> My love is crucified
> And spilt and bled,
> ...
> The dancing girls are arm-in-arm,
> With beautiful thighs and ankles,
> Oh, father, is there any harm? (N, p. 22)

El deseo sexual del hombre es el amor del animal, llega a producir dolor físico y Thomas concluye diciendo que este deseo animal no basta:

> The muscles of your arms aching,
> And your thighs burning with pressure.
> ...
> Your love for me is lessened,
> And has become the love of the animal,
> ...
> The animal is not enough. (N, p. 24)

El animal que más aparece es el león, el rey de la selva y siendo así, su sexualidad es la más potente del reino animal y su necesidad de satisfacerla por tanto, la más imperiosa. La consumación del deseo físico, la del animal que hay en el hombre, parece convertirse en una ofrenda de muerte:

> My love cannot be anything but a poor return.
> The lion and I
> Accept the similar gift of death. (N, p. 27)

El beso se torna amargo: *So... my kiss became twisted/ And bitter to my taste* (N, pp. 24-25). Si el hecho de caer en la tentación y ceder a la parte animal del amor que hay en el hombre produce frustracción, arrepentimiento, Thomas paradójicamente reclama el placer de estos sentimientos: *Give us the pleasure of regret* (N, pp. 24-25).

Es difícil saber si Thomas, cuando escribió los poemas que pertenecen a este cuaderno, había tenido ya relaciones sexuales. Nos inclinamos a pensar por los testimonios de las biografías que no. Sin embargo ya existía en él un intenso y ardiente deseo físico que alcanza cotas de gran intensidad en sus alusiones

fuertemente pasionales. Junto a este deseo físico que no consigue liberar felizmente, ya existía un acto censurador a veces expresado de forma críptica por parte del joven poeta que posteriormente se mostrará de forma más siniestra y morbosa como veremos. Estos dos sentimientos desembocan en un conflicto que seguiremos de cerca durante nuestro estudio y que ya existía -y estamos hablando de 1930- cuando Dylan sólo tenía dieciséis años. Por otra parte, las primeras alusiones religiosas se encuentran en relación con la sexualidad y con el conflicto que sobre este aspecto preocupa al poeta constantemente.

## 2. Cuaderno de 1930-32

Lo mismo que el cuaderno de 1930, Thomas encabezó la primera página de este cuaderno con el título *Mainly Free Verse Poems*, que más tarde tachó. La metodología que sigue en este cuaderno parece ser que es la que se deriva de sus consejos epistolares a Trevor Hughes en este período: escribir, escribir, escribir, a pesar de todo (cf. SL, p. 12).

Existe un cambio de orientación evidente en el segundo cuaderno sobre todo en relación al papel que el poeta adopta y que se aprecia a partir de comienzos de marzo de 1931. A pesar de no abandonar su introspección característica, muchos de estos poemas ofrecen percepciones o descripciones impersonales en las que se asume la presencia del poeta, pero en las que el pronombre personal de la primera persona del singular *I*, tan característico en su poesía, no está presente:

> Yesterday, the cherry sun
> Hung in its space until the steel string snapped. (N, p. 70)

El tono profético que se desprende de esta mayor impersonalización es evidente aunque a menudo la experiencia es compartida, de tal forma que en lugar del

pronombre *I* aparece *we*:

> There was one world, and there is another
> For in our life, we're dead as wood. (N, p. 92)

El poema "The morning, space for Leda" (N, pp. 67-68), compuesto el 20 de enero de 1931, es un homenaje a Yeats, cuyo volumen The Tower, donde se incluye su famoso soneto "Leda and the Swam," había sido publicado en 1928.

Maud señala un curioso salto que se produce a mitad de este cuaderno y que aparece en el mes de julio, 1931, donde se aprecia una nota de desesperación y amargura en los poemas -el poeta se confiesa amigo de la muerte-,

> I have a friend in death,
> Daywise, the grave's inertia
> Mending my head that needs its hour's pain
> Under the arc-lamp,
> Or between my skull and me. (N, pp. 82-83)

que culmina en octubre de 1931, poco antes de cumplir diecisiete años, con versos tan devastadores como:

> This pus runs deep.
> There's poison in your red wine, drinker,
> Which spreads down to the dregs
> Leaving a corrupted vein of colour,
> Sawdust beneath the skirts;
> On every hand the evil's positive (N, p. 99)

En los poemas escritos en este período, encontramos expresiones como *cankered, scabrous, weariness, emetic, cancer, nightmare, poison, corrupted, hideous, vermin*, que recuerdan a Webster ó a Thomas L. Beddoes (39) y parecen revelar una crisis adolescente del poeta. En principio, dice Maud que pensó que esta actitud se debía al hecho de haber dejado la escuela y verse obligado a trabajar, pero posteriormente concluye apuntando que las razones fueron más profundas y que se produjo una importante transformación en su sensibilidad al enfrentarse con el hecho de plantearse, mostrando una precocidad en su madurez, el conocimiento de sí mismo y su relación con el mundo:

> This explanation now strikes me as facile. I now believe that there occurred a deep revolution in Thomas's sensibility, however provoked. Youthful illusions were shattered, and the poet received a new knowledge of himself and his place in the world, to the extent that this period should be viewed as an accelerated or precocious maturing. (40)

Precisamente correspondiéndose con este período, encontramos unos versos que fueron escritos el 12 de agosto de 1931 que, jugando con la sonoridad y similitud de los términos ingleses *mystery/mastery*, presentan una dicotomía que va a ser fundamental en la poesía de Thomas: vida-muerte, y los intereses que tiene el poeta con respecto a estos dos fenómenos: el misterio que existe en la vida y el dominio que posee la muerte. La noche, el lugar donde se revelan las respuestas y se plantean al hombre los interrogantes más importantes de su existencia, también aparece:

> Since, on a quiet night, I heard them talk
> Who have no voices but the winds'
> Of all the mystery there is in life
> And all the mastery there is in death,
> I have not lain an hour asleep
> But troubled by their curious speech
> Stealing so softly into the ears. (N, p. 86)

Ya en este cuaderno aparece el estilo de Thomas que va a ser sobre todo característico de los Twenty-five Poems, donde muchos poemas comienzan con una pregunta de misterioso contenido: *Shall gods be said to thump the clouds...* (CP, p. 52); *Why east wind chills and south wind cools* (CP, p. 62).

En el pasaje que reproducimos a continuación, reune imágenes características como son la sangre, la hierba, con el atributo de sus colores, el rojo y el verde, favoritos del poeta. También aparece aquí la anatomía humana en las venas, y la analogía entre el cuerpo humano y la naturaleza presente en la sangre que desciende por las colinas como si se tratara de un torrente de montaña. Observamos además la subordinación por medio de una *that-clause* reiterada, construcción sintáctica muy utilizada por el poeta:

> Why is the blood red and the grass green
> Shan't be answered till the voice is still
> That drieth the veins with its moan
> Of man and his meaning, for the voice is cruel
> That drieth the veins from the vines
> And the blood from the high hills. (N. p. 94)

La sangre, un elemento que va a ser de importancia capital en la poesía de

Thomas, adquiere ya propiedades simbólicas:

He has no meaning but the blood's (N, p. 94)

And all our dropping blood's symbolic (N, p. 93)

La comparación de la vida con un mecanismo y la analogía del ser humano con la naturaleza ya aparece en versos de este cuaderno como:

And the heart breaks down
A mechanism oiled with lily's sap. (N, p. 101)

Comienzan a aparecer las referencias al mar y al elemento marino, pero en esta época el mar no llega a ser aún la importante fuente de símbolos en que se convertirá en los 18P:

Here is the bright green sea,
And, underneath, a thousand fishes
...
Among a bright green world of weeds. (N p. 65)

En este mismo poema existen claras referencias al pensamiento de Blake, o al menos el joven Dylan está cercano a la búsqueda de la imaginación de Blake que ve la vida contenida en un grano de arena:

These thousand pebbles are a thousand eyes.
Each sharper than the sun (N, p. 65)

Pero, donde sí observamos la huella inconfundible de Blake en este cuaderno, es concretándose en los términos *womb-worm-tomb,* que comienzan a aparecer en lo que luego será un desarrollo posterior casi obsesivo. Nos encontramos con un poema bajo el epígrafe "Written for a Personal Epitaph," con fecha del 17 de octubre de 1931, que nos recuerda a Blake:

Feeding the worm
Who do I blame
Because laid down
At last by time,
Here under the earth with girl and thief,
Who do I blame?
Mother I blame
Whose loving crime
Moulded my form
Within her womb.
Who gave me life and then the grave,
Mother I blame.

Here is her labour's end,
Dead limb and mind,
All love and sweat
Gone now to rot.
I am man's reply to every question,
His aim and destination. (N, p. 97)

La fuente de este poema puede ser "To Tirzah," de Songs of Experience (41):

...
Thou Mother of my Mortal part,
With cruelty didst mould my Heart,
...
Didst close my Tongue in senseless clay,
And me to Mortal Life betray...

(William Blake, Songs of Experience, K, p. 220)

Unos meses antes de este poema, Thomas compuso otro titulado "The womb and the woman's grave" (agosto, 1931), donde también está presente el tema de la gestación en un contexto de muerte en los siguientes términos:

The womb and the woman's grave
Lie near, the thumb and thread
Are gone - no labour'll thrive
Which asketh not from God
Some strength no labour has.
Womb was for life she gave,
And woman was;
Grave was for death she hath.
She takes and she returns
From God and then to God,
Gives what her body had
And takes a little death from Him
Not one man can. (N p. 91)

El verso con el que comienza el poema XXXII, *The caterpillar is with child* (N, pp. 88-89), nos recuerda también The Gates of Paradise, una serie de ilustraciones y poemas compuestos por Blake desde 1793 hasta 1818, donde, bajo el epígrafe *THE KEYS*, aparecen los siguientes versos:

The Catterpiller on the Leaf
Reminds thee of thy Mother's Grief. (K, p. 770)

La primera de las ilustraciones, titulada "What is Man?," presenta un bebé con forma de crisálida sobre una hoja; sobre él, otra hoja donde se pasea una oruga (K, p. 760), ilustración que reproducimos introduciendo la sección VIII2 de este trabajo y que en su simplicidad está repleta de sugerencias: el niño pequeño es una

crisálida, casi en estado embrionario, a medio camino en su transformación y metamorfosis. Sobre él y en otra hoja se pasea un gusano, símbolo fálico, de renacer y podredumbre, aunando así los temas de gestación y muerte.

En nuestro trabajo hemos incluído numerosas ilustraciones de Blake sobre todo pertenecientes a For the Sexes: The Gates of Paradise. Walford Davies y Ralph Maud sugieren que cuando se publicó la edición de 1927 del libro de Blake, Dylan Thomas, aun teniendo trece años, indudablemente quedó impresionado con estas ilustraciones:

> The Everyman edition of Blake's Poems and Prophecies was published in 1927. Thomas was then thirteen, and undoubtedly became influenced by the illustrations from 'The Gates of Paradise'. (42)

Sin llegar a este extremo, puesto que pensamos que la huella de Blake comienza a ser importante a partir de las navidades de 1933, pensamos que esta observación realizada por dos críticos que conocen muy a fondo la obra de Thomas, respalda la consideración de estas ilustraciones en nuestro estudio (43).

Continuando nuestra discusión sobre este cuaderno, observamos que comienza a aparecer la preocupación por la muerte y la coexistencia de dos mundos, los procesos constructivos y destructivos de la naturaleza como única verdad:

> There was one world and there is another,
> For in our life we're dead as wood,
> No bones or blood,
> Out of a wooden mother,
> And in our death learning such truth
> As thought and told
> That wood shall rot, but wood shan't rot. (N, p. 92)

El hombre se mueve, ciego como un topo, dentro de la prisión de su propio cuerpo: *And man, obsessed,/ Moved like a mole within his fleshy prison* (N, p. 107). Aparece la semilla y lo que más tarde analizaremos en estos poemas como movimiento ascensional hacia la luz y la vida junto al verbo *spin*, que recibirá gran importancia en el movimiento de génesis del cosmos:

> Lift up this seed; life from its circle
> Spins towards light, (N, p. 100)

En general, podemos decir que en todo este cuaderno existe una gran preocupación con la muerte y el tiempo, que aparecen reiteradamente, *Death take us all and close the tired lids* (N, p. 95), *Time enough to rot* (N, p. 71), *And there's time to die* (N, p. 86) y con la verdad, *There's truth in every word...* (N, p. 72), *The truth is only half* (N, p. 79), *Who is my friend in truth* (N, p. 83). También resulta reveladora la presencia de la figura de Jesucristo, *Christ, let me write from the heart* (N, p. 78), *For Jesus though his death's a logogram* (N, p. 80) y la búsqueda de símbolos religiosos relacionados sobre todo con su muerte, *When there was grass on Calvary* (N, p. 79), el vino de la Eucaristía y la sangre:

> Our sweat is wine,
> And all our dropping blood's symbolic.
> ...
> And you took his blood, and I took his blood, (N, p. 93)

Sigue apareciendo el amor físico cuyo sobrecogedor dominio se describe por primera vez junto a *dumb*: *Till the loin is dumb...* (N, p. 84), recordando los versos del poema "The Force that through the green fuse drives the flower: *And I am dumb to tell...* y con referencia al hambre física: *Starved of a love I know* (N, p. 63). La sonrisa en relación con la fe: *Thinking a smile meant faith* (N, p. 63). A veces el amor presenta un aspecto paradójico, ya que, habiéndolo obtenido, nunca el hombre se da por satisfecho:

> And you disturb the paradox,
> That asks for water when it's wet.
> Love's to the brim;
> More love shan't spoil the balance,
> But rather thin the growing waves
> Into their shade
> Upon the careless lines. (N, p. 73)

Thomas escribió en la última página de este cuaderno: "End of Book July the Second 1932. This has taken a hell of time" (N, p. 61). Cuando comenzó este cuaderno tenía apenas dieciséis años y ahora iba a cumplir dieciocho, trabajando en el periódico, todavía quedaba un año antes de que le publicasen su primer poema. En febrero de 1932 había escrito:

The purple of your dreams is untroubled -unstirred as you say... My purple is turning, I think, into a dull grey. I am at the most transitional period now. Whatever talents I possess may suddenly diminish or may suddenly increase. (To Trevor Hughes, 14th February 1932, SL, p. 3)

Tras ese comentario y durante dos meses, no se conserva ningún poema; luego, de pronto, comenzó a volcarse con nueva fuerza en sus poemas.

## 3.Cuaderno de febrero 1933

Thomas empezó este cuaderno el 1 de febrero de 1933. Había dejado el trabajo en el períodico al comenzar el año y ahora se podía concentrar a fondo en su poesía. Empezó entonces a pensar en la idea de iniciar su carrera literaria en Londres. Cuando se enteró de la existencia de la revista New Verse, envió algunos poemas de sus cuadernos, pero el editor Geoffrey Grigson, se los devolvió. De hecho, el cuaderno comienza con una nota mórbida, que bien pudiera ser consecuencia de la decepción del poeta al ver rechazados sus esfuerzos, en un poema donde aparecen términos como *night, maggots, naked ghost*:

Companionship with night has turned
Each ugly corpse into a friend,
...
The maggots feasting on dead flesh,
...
There is the skeleton and the naked ghost. (N, p. 125)

Thomas se declara amigo de la tumba, *Friend of the grave, grave friend* (N, p. 126), aunque la muerte es un fenómeno que el poeta expresa haber experimentado en múltiples ocasiones:

It is death though I have died
Many deaths, and have risen again (N, p. 126)

Estos versos nos recuerdan otros del cuaderno anterior, *Too long, skeleton, death's risen* (N, p. 106) y van a mantenerse en los 18P:

And power was contagious in my birth, second

Rise of the skeleton and
Rerobing of the naked ghost XVI.vi.1-3

También en este poema sigue, con insistencia, la acción del paso del tiempo, que succiona: *Though sucked year in year out* (N, p. 134),

> Age sours before youth's tasted in the mouth
> And any sweetness that it hath
> Is sucked away. (N, p. 130)

El tiempo se personifica en una babosa, con su andar renqueante lo mismo que el gusano, animales cercanos a la tierra, a la tumba, en los versos que aparecerán en "Here in this spring" (CP, p. 53):

> And the slug should say me destruction;
> A worm tells summer better than the clock,
> The slug's a living calendar of days. (N, p. 168)

El tono de estos poemas es mucho más morboso que el de los anteriores, pero parece desprenderse también de su lectura una rebeldía por parte del poeta que le lleva, a partir de la violencia en su dicción, a sentir hambre de vida, que se confirma en el vacío que siente en su estómago:

> The hunger of living, the oven and gun
> That turned on and lifted in anger
> Make the hunger for living
> When the purse is empty
> And the belly is empty, (N, p. 128)

El poeta parece añorar la falta de una fe que le permita restituir el mundo:

> The lost in doubt, the nearly mad, the young
> Who, undeserving, have suffered the earth's wrong.
> ...
> Faith fixed beyond the spinning stars,
> Fixed faith, believing and worshipping together
> In god or gods, Christ or his father,
> ...
> We who are young are old, and unbelieving,
> ...
> We have no faith to set between our teeth.
> Believe, believe and be saved, we cry, who have no faith. (N, p. 132)

El quinto poema, que será el germen de "Was there a Time," contiene versos donde Thomas confiesa angustia ante la experiencia de la vida: la ignorancia, parece decir, es bienhechora, un tema que trataremos posteriormente y que va a ser importante en el desarrollo posterior de su poesía:

There was a time I could cry over books,
But time has put its maggots on my track
...
This lastraw hope, secure from blight,
And trust of loving what the seconds' germs
Have left unfouled, must never see the light.
Under the arc of the sky they are unsafe;
What's never known is safest in this life;
Under the skysigns you who have no arms
Have cleanest hands; out of the grave the ghost
Alone's unhurt, having no heart; you with no ears
Shall not be killed by words. And the blind man sees best. (N, p. 129)

Como Blake, Thomas juega con la imagen clave de la luz para, a partir de ahí, expresar lo que Harry Williams considera (44) es un conflicto entre el deseo de energía y una restricción moral:

Light, I know, treads the ten million stars,
...
Such light shall not illuminate my fears
...
I have been frightened of the dark for years.
...
Unless I learn the night I shall go mad.
It is night's terrors I must learn to love,
Or pray for day to some attentive god
Who on his clouds hears all my wishes, (N, p. 144)

El desarrollo imaginativo es similar al poema "Mad song" de Blake:

Like a fiend in a cloud,
With howling woe,
After night I do croud,
And with night will go;
...
For light doth seize my brain
With frantic pain (William Blake, Poetical Sketches, K, p. 9)

y como en este poema, Thomas concluye con Blake proclamando la creencia en su propia visión:

Stars' light and sun's light will not shine
As clearly as the light of my own brain, (N, p. 145)

Dios es visto como una figura fantasmal severa: *...but old God, a phantom rector,* (N, p. 165), y el origen del mal no es el pecado sino que es anterior a él:

Before we sinned we knew all evil,
Hearing in snow that turned to ice
The sibilant horror of the devil's voice,
And in the mutterings of the birds.
Before we sinned we heard god's words,

Condemning and then pardoning. Before we sinned.
Before we sinned was evil in the wind... (N, p. 158)

El poeta, recurriendo a la religión como fuente de sus símbolos y de forma un tanto violenta y enigmática habla del símbolo de Cristo en la cruz de un asno, Dios en su rebuzno y el ubicuo *ghost*, el ronzal que lo dirige:

From symbols I know four in one,
The holy three from any fact or figure,
Christ from an ass's cross,
God from its bray, Ghost from its halter. (N, p. 168)

Thomas propone una rebelión contra todo el universo, un enfrentamiento imposible al orden de las cosas, a lo equivocado de la razón humana, una rebelión contra nuestro destino, la muerte, escrito en el sol, en lo que es el germen del poema "Find meat on bones" (CP, p. 74):

Rebel against the binding moon
And the parliament of sky,
The kingcraft of the cunning sea,
Autocracy of day and night,
Dictatorship of the sun;
Rebel against the flesh and bone,
The seed and blood, the jailing skin,
And the maggot no man can slay.
...
Rebel against the reason's wrong
That penetrates the drum and lung
And cataracts the soul.
...
Doom on the sun!"
Before death takes you, O take back this.' (N, pp. 171-172)

Versos de Thomas como *Kiss on the ulcer/ Till it learns to ache* (N, p. 73) del cuaderno anterior o *Listen in pain, till pain agrees* (N, p. 194) nos recuerdan el proverbio de Blake "The road of excess leads to the palace of wisdom" (The Marriage of Heaven and Hell, "Proverbs of Hell," K, p. 150), entendiendo el dolor como exceso espiritual, como seguramente lo entiende Blake en su impreciso y capcioso aforismo y que en Thomas se trata de un dolor que adquiere una plena dimensión física.

En un verso como ... *the old and new/Out of the war to make another* (N, p. 195) también detectamos el germen del sentido del método dialéctico de escritura de Thomas en sus primeros poemas:

In me ten paradoxes make one truth,
Ten twining roots meet twining in the earth
...
And never shall the truth translate
...
Till life and death shall cancel out,
First and last paradox are cancelled out.
...
Till life and death unite there'll be no reason. (N, pp. 165-166)

## 4. Cuaderno de agosto 1933

El cuaderno de agosto 1933, que contiene trece de los futuros 18P, consolida una mayor energía en la dicción del poeta. También nos encontramos ecos de Blake en este cuaderno. En la primera página, además de indicar "This Book Started 23rd August 1933," Thomas escribió un epígrafe:

To others caught
Between black and white. (N p. 179)

Como comenta Maud, los parámetros de este cuaderno se sitúan en un mundo de polaridades en el que el poeta se sentía entonces atrapado, la vida y la muerte, la luz y la oscuridad, la imaginación y la razón, que nos recuerdan a Blake en su postulado de que sin los contrarios no hay progresión, idea a la que volveremos en repetidas ocasiones durante nuestro estudio. Existe una auténtica obsesión en este cuaderno con la dualidad, en muchos casos impregnada de fuerza cósmica y divina:

As fire falls, two hemispheres divide,
The fields yet undivined behind the skull
Are made divine by every lightning rod,
And perish as the level lands of steel.
Both mind and matter at the golden world
Shall fall away, and leave one singing shell. (N, p. 191)

Pero las referencias a Blake a veces son muy concretas. El poema que será la primera versión de "The seed-at-zero" (CP, p. 49) comienza:

Shiloh's seed shall not be sown
In the garden of the womb
By a salty dropsy sipping.

> No Redeemer shall be born
> In the belly of a lamb
> Dumbly and divinely leaping
> Over the godbearing green. (N, p. 184)

Al lado del tercer verso, Thomas situó un asterisco y una nota a pie de página donde escribió *Southcott*, que nos ayuda a saber la relación de estos versos. En 1814, Johanna Southcott, profetisa entonces con sesenta y cuatro años, declaró que iba a dar a luz al sabio prometido, Shiloh, en (Génesis 49:10). Blake escribió un epigrama, "On the virginity of the Virgin and Johanna Southcott," (45) que Thomas debió haber leído (46). También aparece Mnetha, personaje de la obra de Blake Tiriel: *Was the brother to Mnetha's daughter* (N, p. 186). El nombre probablemente es un anagrama de Athena(m). La hija de Mnetha es Heva (47).

La experiencia es tratada en términos de simultaneidad y su corolario, el sentido de lo intemporal, a pesar del cíclico proceso, apunta al mundo mítico de donde Thomas creará su peculiar planteamiento. Parece ser ésta la única forma de vencer al tiempo, obsesión de la que no se puede desprender:

> The almanac of time hangs in the brain:
> The seasons numbered by the inward sun,
> ...
> The calendar of age hangs in the heart,
> ...
>
> ...
> The word of time lies on the chaptered bone,
> The seed of time is sheltered in the loin;
> The grains of life must seethe beneath the sun,
> The syllables be said and said again:
> Time shall belong to man. (N, p. 204)

Thomas se muestra a sí mismo como el poeta del proceso desde donde aniquilará las abstracciones, la fe fija, los espectros que no deben ser separados, sino incluidos en su proceso de destrucción y construcción:

> Death and evil are twin spectres.
> What shall destruction count if these are fixtures. (N, p. 184)

Los temas que encontramos en este cuaderno, la fe frente a la desesperación, el amor frente al derroche sexual, la acción despierta en contraposición con un

mundo que duerme, se pueden considerar parte una antítesis universal de crecimiento frente a declive, de donde se desprende una obsesión con el tiempo y la muerte. Tanto el hombre como Dios deben ser redimidos, como el Milton de Blake y el triunfo de Dios sobre la muerte. El sentido de la simultaneidad, de la intemporalidad mítica, heredado del cuaderno de febrero ha dado paso a la secuencia y al movimiento del tiempo. El vacío sugiere ese mundo mítico atemporal de la pre-experiencia, y para Thomas, es mediante la palabra como tal mundo es redimido a través de la experiencia. El tema de la redención de Dios y del hombre supone la celebración consciente del mismo lenguaje. El nexo de unión entre el mito y la experiencia es el lenguaje. Se trata, en definitiva, del misterio del lenguaje. El poeta galés nunca se aproxima a las complejidades del sistema mítico de Blake, sino que realiza su búsqueda personal a través del lenguaje y en este sentido, difiere de Blake:

> For Thomas, language as speech is the force that drives the split between the mythic marriage of heaven and hell, and both then separate into our present world of fears. (48)

Resumiendo la evolución de los temas que aparecen en los cuadernos, podemos establecer la siguiente relación:

- Amor físico. Conflicto al plantearse una motivación sexual que se ansía y se rechaza. Primeras alusiones religiosas.

- Muerte, corrupción y decadencia. Surge el tema de la gestación en un contexto de muerte. Continúan las alusiones religiosas que se hacen cada vez más frecuentes. La sangre comienza a ser simbólica.

- Aparece un entorno más impersonalizado y cósmico. El tiempo comienza a cobrar mayor relevancia y presencia obsesiva así como la dualidad. El conflicto derivado de la sexualidad se incorpora a esta dialéctica, lo mismo que el discurso que se deriva de la superposición de los temas de la vida y la muerte que se van a ir concretando en los términos *womb-tomb*.

- Irrupción del léxico anatómico. La simbología anatómica y cósmica comienza a entremezclarse en un contexto en el que se vuelca el conflicto sexual en términos religiosos. El léxico, al operar al mismo tiempo en tantos niveles de significación distintos, comienza a complicarse y a comportar mayor densidad de alusiones y referencias.

En enero de 1934, Dylan Thomas le envió a Trevor Hughes copias de los poemas "My hero bares his nerves," "Before I knocked," "Light breaks where no sun shines" y "See, says the lime" (N, pp. 210-211), poema que no publicó nunca, acompañados de una carta donde comentaba:

> I am sending you a few recent poems to criticize, not in the pedantic way of the professors but by your own and far more valuable methods. Be as honest as I am with you. They are, I admit, unpretty things, with their imagery almost totally anatomical. But I defend the diction, the perhaps wearisome succession of blood and bones, the never ending similes of the streams of veins and the lights in the eyes, by saying that, for the time at least, I realise that it is impossible for me to raise myself to the altitude of the stars, and that I am forced, therefore, to bring down the stars to my own level and to incorporate them in my own physical universe. (To Trevor Hughes, 12th January 1934, SL, p. 87) (El subrayado es nuestro)

Las estrellas, una imagen difícil de entender en este contexto, pueden entenderse como fe, creencias. Si no consigo elevarme hasta las estrellas, entonces las incorporo a mi propio universo físico, mi cuerpo, y esto supone como credo el asumir el desarrollo de toda la proliferación de imágenes relativas a la anatomía humana que encontramos en estos poemas.

El cuaderno de agosto, 1933, contiene casi en su forma definitiva, trece de los poemas que aparecieron en los 18P, publicados el 18 de diciembre de 1934. Las fechas de composición de los 18P van desde agosto-1933 a octubre-1934. Resulta extremadamente valiosa esta información puesto que nos ayuda a entender realmente la evolución del poeta, que no se deriva del hecho externo de la cronología de publicación de sus primeros volúmenes de poesía. Si observamos detenidamente la cronología de composición de los Twenty-five Poems y de The Map of Love, aportadas por Maud y que reflejamos en nuestro apéndice **I**, nos daremos cuenta de que cuando Dylan estaba preparando los Twenty-Five Poems, que se publicaron en 1936, cogió material de los tres últimos cuadernos. Cuando iba a ser publicado The Map of Love (1939), libro que incluye poemas y relatos, Dylan Thomas recogió material del *Red Notebook* para las narraciones breves y de los tres primeros cuadernos de poesía.

Resulta obviamente significativo que todos estos poemas pertenecientes a Twenty-five Poems y The Map of Love, se compusieran en su mayor parte antes

de agosto 1933, fecha en que comienza la composición de los 18P. No deja de ser anecdótico el hecho de estudiar una evolución entre estos volúmenes de poemas cuando resulta que los 18P son en gran parte realmente posteriores a algunos de los poemas publicados años después. Dieciséis de los veinticinco poemas publicados en septiembre de 1936 son anteriores a 1934, y lo mismo ocurre con ocho de los dieciséis poemas incluídos en The Map of Love (1939). El mismo poeta establecía una distinción, que señalaremos posteriormente, entre *opossums*, los poemas más simples, basados en versiones de estos cuadernos y *opuses*, los poemas mucho más elaborados que compuso durante estos años. Los críticos no obstante se habían dado cuenta de este hecho que los cuadernos del poeta revela claramente (49). A raiz de estos datos, se plantea como necesaria una revisión de la evolución de la obra del poeta: la voz de los 18P, más personal, más madura, es en realidad posterior a la de gran parte de los Twenty-Five Poems,

> ... which disappointed some critics because it lacked the intense self-absorption of its 1934 predecessor, Eighteen Poems. They wondered which way young Thomas was going. In fact, he had already gone. The violently introspective poems that went into the first book were mostly written after August 1933, that is, later than the 'straightforward' group that went into the second. It was these later poems, pumped out in the year from September 1933, that were quickly assembled for Eighteen Poems and made him famous. (50)

Ferris considera el final de agosto, 1933, como el momento en que Dylan comenzó a escribir con su particular estilo:

> It was not until the poems he began to write late in the summer, which peered morbidly into his adolescent anatomy, that the density and violence of the 'real' Thomas began to take over. The end of August 1933 marked a turning point. Up to that date, when he was still only eighteen, Thomas had written, mainly since he left the Evening Post, twelve of his ninety Collected Poems in a form close to their final version... The twelve poems are straightforward; most can be understood at a first reading; there is little scope for critics to contradict one another about the meaning... (51)

En concreto, el poema "Before I knocked," compuesto en agosto de 1933, marca un desarrollo de indudable originalidad que se gestará en los restantes 18P y que discutiremos en el siguiente capítulo, siguiendo la correspondencia del poeta y los datos que sobre su biografía puedan aportar observaciones interesantes en torno a esta fecha, agosto, 1933.

To E P

Twenty Three.

The force that through the green fuse drives the flower
Drives my green age; that blasts the roots of trees
Is my destroyer.
~~And I am dumb to tell the crooked rose~~
~~My youth bent by the same crooked worm,~~
And dumb to holla thunder to the skies
Now at my sheet goes the same crooked worm,
~~And dumb to holla thunder to the skies~~
Now at my cloths flies the same central
~~storm.~~

The force that through the green fuse drives the flower
Drives my green age, that blasts the roots of trees
Is my destroyer.
And I am dumb to tell the crooked rose
My youth is bent by the same wintry fever.

The force that drives the water through the rocks
Drives my red blood; that drives the mouthing stream
Turns mine to wax.

Comienzo del poema "The force that through the green fuse drives the flower" en el cuaderno de agosto 1933. The Poetry/Rare Books Collection, University Libraries, SUNY at Buffalo.

III. 2. Cartas.

Una de las fuentes más interesantes para observar el desarrollo y los pensamientos del joven poeta lo constituyen las cartas que escribió durante el período que consideramos crucial en su desarrollo imaginativo de Dylan Thomas y que se sitúa entre 1930-1934. Entre toda esta correspondencia que se encuentra editada por Ferris, FitzGibbon y Vernon Watkins, destacan por su indudable interés las cartas que Dylan escribió a la joven Pamela Hansford Johnson, que también escribía entonces poesía y que posteriormente consiguió fama como novelista y esposa del novelista Lord (C. P.) Snow. En 1933, Pamela vivía con su madre en Battersea. Se conocieron con motivo de una carta de admiración que ella le escribió a Thomas a raiz de la publicación de su poema "That Sanity be Kept" a principios de septiembre de 1933, poema que nunca más volvió a publicar. A partir de ahí se inició una breve pero intensa correspondencia e historia de amor muy literaria entre los dos jóvenes que más tarde se vio truncada. Dylan leyó por primera vez las cartas de Blake en diciembre de 1933, y le dedica todos los encabezamientos de estas a Pamela:

> I have been reading Blake's letters for the first time, and find, among other things, that his headings include: 'Dear leader of my angels', 'Dear sculptor of eternity','Dear friend of my angels', 'Dear friend of religion and order'-all of which, in this mellow mood, and with the possible exception of the last, I might apply to you. (To PHJ, 25th December 1933, SL, p.76) (52)

Las cartas que ella le envió han desaparecido, pero unas veinticinco que Dylan le escribió se conservan, y éstas son especialmente reveladoras puesto que en ellas se vuelca con mucha sinceridad (53). En estas cartas descubrimos las fantasías e ilusiones de Dylan. A menudo son cartas muy literarias y lo que sí es cierto es que muchas están escritas cuidadosamente. Algunas, como le comenta a Pamela, primero fueron notas que luego ordenaba. Destacan por su gran extensión y desde luego son sumamente reveladoras en cuanto a los comentarios que el joven poeta hace sobre su poesía: "Thomas was then writing about something, probably the

only thing, that was of absolute importance to him." (54)

Dylan sentía que escribir poesía era su actividad más importante en esos momentos y a través de estas cartas podemos conocer más directamente su forma de ser, sus ideas, y su lucha personal y compromiso con lo que siente que verdaderamente importa en poesía. En una carta a Trevor Hughes encontramos los siguientes consejos:

> Write, write, write, out of your guts, out of the sweat on your forehead and the blood in your veins. (To Trevor Hughes, 9th May 1933, SL, p. 14)

Las cartas dirigidas a Trevor Hughes casi siempre hacen hincapié en la poesía como acto de sincera autoexpresión, de terapia de autodescubrimiento incluso. En la misma carta continúa diciendo:

> To hell with everything except the inner necessity for expression and the medium of expression, everything except the great need of forever striving after this mystery and meaning I moan about...And lastly, it doesn't matter a damn whether your stuff is printed or not. Better a bundle of pages on which you have strived after something worth striving after, than a story in every magazine and an international reputation. (To Trevor Hughes, 9th May 1933, SL, p. 16)

En realidad sí le afectaban -y mucho- las críticas (55). Dylan fue un hombre de temperamento apasionado y así se refleja en las cartas, biografías y testimonios de personas que lo conocieron personalmente. Si algo le interesaba, le interesaba profundamente, y puso todas sus ilusiones en lo que estaba haciendo: "I put my faith in poetry, and too many poets deny it" (To PHJ, Mid September 1933, SL, p. 21). Como dice en el capítulo titulado "One Warm Saturday" de su obra autogiográfica Portrait of the Artist as a Young Dog:

> Poets live and walk with their poems; a man with visions needs no other company; Saturday is a crude day; I must go home and sit in my bedroon by the boiler... (56)

Y éso es lo que hacía:

> He worked in his bedroom. It smelled of tobacco, for he was a chain smoker. To save money he had bought a machine with which he could roll his own. He would write a line of words, change a word or two, and write the line again. When the sheet was covered he would start on another. Absorbed like a child at play, he scarcely noticed the passing of hours, the changing light outside. (57)

Hemos señalado en nuestro capítulo anterior dedicado a los cuadernos de Thomas la fecha de finales de agosto de 1933 como muy importante en el cambio de

dirección de su poesía. El otoño de 1933 parece ser fue el período crucial en que se produjo la evolución hacia el estilo propio del poeta. En concreto ese cambio se traduce en la irrupción de un mundo físico de gran fuerza y poder evocador en su poesía:

> With the benefit of hindsight and the guidance provided by the poet in his letters, we can see that the poet realized -intuitively but with total conviction- 'the strong stressing of the physical' was the basis of his style. Sound and the 'physical' impact of poetry provides the key to Thomas's use of language. (58)

Pero, ¿qué ocurrió para que el poeta adoptase ese rumbo en su poesía?:

> On or about 27 August (1933), his father had visited a dentist in the Uplands. The dentist noticed an ulcer on the floor of his mouth, below the tongue, and suggested he see a doctor... He saw his family doctor, who called in a specialist, who diagnosed cancer... His chances of being alive in five years were small. (59)

El diagnóstico de cáncer de boca de su padre afectó al joven adolescente, siempre presto a dramatizar. Dylan Thomas admiraba profundamente a su padre hasta tal punto que nos preguntamos cuando hablábamos de la infancia del poeta si no fue sino a través de su padre y de la admiración que distantemente le profesaba (60) de donde surgió el deseo de ser poeta. Ahora la voz de D.J. Thomas estaba alterada por el tratamiento al que estaba siendo sometido, esa voz que leía en voz alta poemas y que era el reflejo de la ilusión de su hijo. ¿Es posible que este hecho tuviera su repercusión en los poemas que Dylan estaba entonces escribiendo?

Se ha hablado sobre la precaria salud de Thomas (61), y en estas fechas encontramos en su correspondencia una gran preocupación por su propia salud, que coincide con cierta visita a un médico y la enfermedad de su padre:

> A misanthropic doctor ... has given me four years to live ... Four years, my sweet, 1340 days and nights. And thank you for the optimistic remarks ... You should hear me cough, though -a most pleasant sound, exactly like a sea-lion peeved. (To PHJ, Early November 1933, , pp. 52-53) (62)

Su padre se recuperó de la enfermedad y vivió aún veinte años más, los mismos casi que Dylan, pero lo que sí dejó huella en el joven poeta fue el darse cuenta de que la muerte acecha, en cualquier momento, de donde surge el sentimiento tan profundo y la irrevocable presencia de nuestra mortalidad en sus poemas. En una carta escrita a Trevor Hughes (To Trevor Hughes, 12th January 1934, SL, p. 87), Thomas comenta que la enfermedad de su padre y el enterarse de la suya propia le han dejado *horribly*

*unmoved*, la misma expresión contradice sus sentimientos al respecto, ya que *horribly* resulta muy expresivo y revelador con respecto al hecho de que diga que la noticia le ha dejado impasible, indiferente, *unmoved*. En esa misma carta comenta:

> ... it is easier to recognize the prophet than to heed him; if only I could say with Blake, Death to me is no more than going into another room. (To Trevor Hughes, 12th January 1934, SL, pp. 90-91)

El 12 de septiembre, dos días después de que su padre fuera ingresado por primera vez, un poema recogido en el cuarto cuaderno incluye el verso *Take the needles and the knives* (N, p. 188), de clara referencia al material quirúrgico, verso que comenta en una de sus cartas a Pamela:

> For some reason I don't think you will like the needles and the knives. I don't think I do either, but there we are!. (SL, p. 23)

El verso 44 de este poema, que era *And my father was the lord*, fue posteriormente sustituído por otro y finalmente suprimido (63). *The root of tongues ends in a spentout cancer* es uno de los versos del poema "From love's first fever to her plague," compuesto el 17 de octubre, pero, como sugiere Ferris, el primer poema plenamente anatómico es "Before I knocked," el primer poema que compuso tras enterarse del cáncer de su padre:

> ...the first complete, full blooded 'anatomical' poem is also the first poem to follow the news of his father's cancer, if, as is almost certain, the illness had been diagnosed by 6 September, the date in the notebook. The poem is 'Before I knocked'. (64)

Harry Williams señala también este poema como el momento en que el poeta da el paso entre la asimilación del legado de Blake y el desarrollo de su estilo propio y original con respecto a éste ya que el lenguaje cobra mayor importancia:

> Poem 'Seven', a forerunner to 'Before I knocked', might be regarded as the turning point... because the poem celebrates both a mythic and an actual world where the medium of exchange between the two is language. (65)

En la página contigua a este poema, Thomas escribió en el cuaderno:

> If God is praised in poem one
> Show no surprise when in the next
> I worship wood or sun or none:
> I'm hundred- heavened  rainbow sexed
> and countless

y con una flecha indicaba que el poema "Before I knocked" debía leerse teniendo este pensamiento presente (N, p. 269). Thomas le envió el poema a Miss Johnson poco después de escribirlo y, comparándolo con otros poemas que le había enviado, le dijo que contenía "more of what I consider to be of importance in my poetry." (SL, p. 39)

La carta si cabe más interesante que Thomas escribe con respecto a su poesía data de comienzos de noviembre, 1933. En ella relata de qué manera ha llegado al convencimiento de la importancia de enfatizar el aspecto físico en poesía. Es una carta muy extensa, que comienza con un epígrafe titulado *Defence of Poesie*:

> ... *What you call ugly in my poetry is, in reality, nothing but the strong stressing of the physical.* Nearly all my images, coming, as they do, from my solid and fluid world of flesh and blood, are set out in terms of their progenitors. To contrast a superficial beauty with a superficial ugliness, I do not contrast a tree with a pylon, or a bird with a weazel, but rather the human limbs with the human tripes. Deeply, of course, all these contrasting things are equally beautiful and equally ugly. Only by association is the refuse of the body more to be abhorred than the body itself... (To PHJ, Early November 1933, SL, pp. 47-48).

Dylan encuentra la mejor descripción de nuestra *terrenalidad* en las Devociones de John Donne, y continúa la carta con interesantes observaciones que retomaremos a lo largo de nuestro trabajo.

En la correspondencia de Thomas durante estos años, nos encontramos con una serie de términos que suele emplear para referirse a la poesía, la suya propia y la de otros, a través de los cuales podemos apreciar las obsesiones temáticas del poeta y sus deseos en lo que a estilo se refiere. Se trata de *freshness, intensity, concentration* y *magic* (66).

Para Thomas, el sentido de frescura, naturalidad, *freshness*, tiene que ver con su relación con la vida física. Para él *freshness* y *truth* eran dos conceptos sinónimos. De ahí que en su poesía de una gran importancia al cuerpo humano. Cualquier pensamiento o acción, por muy abstractos que sean, deben poder expresarse tan físicamente como sea posible. Intentaba pues encontrar relaciones entre el cuerpo y el mundo, entre el cuerpo y una idea. La Palabra para Thomas

contiene todas las ideas sobre la vida y la poesía. El revitalizar el lenguaje no constituye para él una cuestión de técnica solamente.

Thomas intenta describir un mundo que es enteramente verbal pero capaz de sustituir al mundo material. Las palabras para él son tangibles. Si las ideas se pueden reflejar como hechos físicos, la palabra tiene una realidad; como esencia que es, ha de poseer también una existencia física. Para Thomas las palabras son entidades que se pueden tallar y esculpir: "things to be 'hewn' and 'shaped'" (67). De ahí que resalte el aspecto sonoro de la poesía. La poesía no se escribe para ser leída simplemente, sino para disfrutarla en voz alta:

> The speaking of poetry should certainly be encouraged. I do hope you read aloud. I myself chant aloud in a sonorous voice every poem I read. The neighbours must know your poems by heart; they certainly know my own, and are bound to be acquainted with many passages of Macbeth, Death's Jester and the Prophetic Books. I often think that baths were built especially for drowsy poets to lie in and there intone aloud amid the steam and boiling ripples. (SL, p. 50).

Trata de dar un nuevo tratamiento a las palabras, como si las descubriese por primera vez, confiriéndoles su propio mundo y frescura. La palabra se encuentra prostituída por el uso y abuso de todo el pasado. No se trata de inventar nuevos términos, sino de encontrar la virginalidad de las palabras, de deshacernos de los prejuicios a la hora de enfrentarnos a ellas y encontrar nuevas asociaciones:

> We look upon a thing a thousand times; perhaps we shall have to look upon it a million times before we see it for the first time. centuries of problematical progress have blinded us to the literal world; each bright and naked object is shrouded around with a thick peasoup mist of associations; no single word in all our poetical vocabulary is a virgin word, ready for our first love, willing to be what we make it. Each word has been wooed and gotten by a vast procession of dead litterateurs who put their coins in the plate of a procuring Muse, entered at the brothel doors of a divine language, and whored the syllables of Milton and the Bible.
>
> But consciousness of such prostitution need not lead us, as it has led James Joyce, into the inventing of new words; it need not make us, as it has made Gertrude Stein, repeat our simplicities over and over again in intricate and abstract patterns so that the meaning shall be lost and only the bare and beautiful shells of the words remain. All we need do is TO RID OUR MINDS OF THE HUMBUG OF WORDS, to scorn the prearranged leaping together of words, to make by our own judicious and, let it be prayed for, artistic selection, new associations for each word. Each word should be a basin for us to cough our individual diseases into, and not a vessel full already of others' and past diseases for us to play about with as a juggler plays with puddings. (To Trevor Hughes, 12th Janurary 1934, SL, p. 91). (Las mayúsculas son nuestras)

La intensidad y concentración a la que se refiere provienen de lo que concibe debe ser el acercamiento al lenguaje en poesía. Al comentar uno de los poemas de Pamela, sus observaciones nos ayudan a entender de qué manera funciona su

mecanismo de composición:

> And although this is not altogether a bad poem the too-close proximity of 'God', 'sod', 'heifer'& 'zephyr' must lead one to believe that the thought in which these words appear was dictated by the rhymes, and is therefore false ... A rhyming dictionary, a little selection of natural objects, and a halfpenny gift for stringing pretty words together, and one can write like this all day. 'My blood is drawn from the veins of the roses' is on an altogether different plane; here you have added to the by-now meaningless repetition of associations, and have contributed something quite lovely both to yourself and to the rose. Is this clear? IT'S SOMETHING I'M ALWAYS HAMMERING AT. The man who said, for the first time, 'I see the rose', said something, but the man who said for the first time 'The rose sees me' uttered a very wonderful truth ... Though you talk all through of the relationship of yourself to other things, there is no relationship at all in the poem between the things you example. If you are one with the swallow & one with the rose, then the rose is one with the swallow. Link together these things you talk of, show, in your words & images, how your flesh covers the tree & the tree's flesh covers you. I see what you have done, of course -'I am the one with the opposites', you say. You are, I know, but you must prove it to me by linking yourself to the opposites and by linking the opposites together... (To PHJ 25th December 1933, SL, pp. 80-81). (Las mayúsculas son nuestras)

No se trata de coger un diccionario o de que la rima marque el sentido del pensamiento, sino de la perspectiva que el poeta adopta, de forma que experimenta los procesos y cualidades como si estuviese en el centro de las cosas. He considerado interesante reproducir esta cita aunque sea demasiado extensa porque contiene algunas claves muy importantes sobre los principios poéticos del autor. Por ejemplo, el hecho de yuxtaponer elementos: si estos elementos delegan en cualidades, entonces son las cualidades y los procesos los que se yuxtaponen, por eso muchas veces en los poemas de Thomas hemos de trazar las sugerencias o asociaciones particulares de los términos. Sobre este aspecto entraremos en detalle en la sección III.4.

Insiste también en el hecho de yuxtaponer los opuestos, en esa visión dualista que marca su primera poesía. Por último, el poeta se revela como un *medium* a través del cual las palabras fluyen aportando nuevas valoraciones de la experiencia pero, y esto es importante, no de forma inconsciente, sino resultado de un gran esfuerzo:

> It's the word that attracted me. Have I ever told you of the theory of how all writers either work towards or away from words? Even if I have, I'll tell it to you again, because it's true. Any poet or novelist you like to think of -he either works out of words or in the direction of them. The realistic novelist - Bennett, for instance- sees things, hears things, imagines things, (& all things of the material world or the materially cerebral world), & then goes toward words as the most suitable medium through which to express these experiences. A romanticist like Shelley, on the other hand, is his medium first, & expresses out of his medium what he sees, hears, thinks, & imagines. (To PHJ, 2nd May 1934, SL, p. 115).

No se trata de observar el mundo desde fuera, sino de integrarse en él y describir objetos, procesos y cualidades que se solapan. Thomas habla de unir los opuestos. Como veremos, esta dualidad que presenta el mundo y que llega a ser obsesiva en esta época, es reflejo de la lectura de Blake. Al leer comentarios que hace como:

> *Hate* and *love*, after all, are nearly one; a blow can be a kiss out of *heaven*, and a kiss a blow out of *hell*. (To PHJ October? 1933, SL, p. 29).

está hablando en los mismos términos (*hate, love, heaven, hell*) que Blake en The Marriage of Heaven and Hell:

> Without Contraries is no progression. Attraction and Repulsion, Reason and Energy. *Love* and *Hate*, are necessary to Human existence. (William Blake, The Marriage of Heaven and Hell, Plate 3, K, p. 149)

Thomas comenta: "Beauty... is the sense of unity in diversity" (To PHJ, Early November 1933, SL, p. 50), postulado que desearía convertir en máxima estética en su poesía:

> It would not be far wrong to say that Blake's notions of 'Heaven and Hell' and of 'Innocence and Experience' have acted as authority for Thomas' dualistic view of the world and his antithetical mode of expressing it. (68)

La magia que Thomas quiere descubrir es el milagro de nuestra propia existencia y de todo el sorprendente universo en el que existimos. Esta magia tiene un carácter divino, que va a ser el origen de la religiosidad que impregna su poesía:

> And if I can bring myself to know, not to think, that nothing is uninteresting, I can broaden my own outlook and believe once more, as I so passionately believed and so passionately want to believe, in the MAGIC OF THIS BURNING AND BEWILDERING UNIVERSE, IN THE MEANING AND THE POWER OF SYMBOLS, IN THE MIRACLE OF MYSELF & OF ALL MORTALS, IN THE DIVINITY THAT IS SO NEAR US AND SO LONGING TO BE NEARER, in the staggering, bloody, starry wonder of the sky I can see above and the sky I can think of below. When I learn that the stars I see may be the backs of the stars I see there, I am filled with the terror which is the beginning of love. They tell me space is endless and space curves. And I understand. (To PHJ 25th December 1933, SL, p. 83) (las mayúsculas son nuestras)

Existe una gran carga emocional en los vocablos que Thomas utiliza: Thomas elige las palabras no por su precisión clásica sino por los sentimientos que le evocan (69). En una de sus primeras cartas, dirigida a Trevor Hughes, habla de la necesidad de interiorizar hasta llegar a conocernos a nosotros mismos, pero que la verdadera búsqueda del alma se encuentra fuera de la introspección morbosa:

> In one letter I remember telling you to steer clear as quickly as you could from morbidity and morbid introspection. Now I am telling you to delve, deep, deep, into yourself until you find your soul, and until you know yourself. These two bits of advice aren't contradictory. The true search for the soul lies so far within the last circle of introspection that it is out of it. You will, of course, have to revolve on every circle first. But until you reach that little red hot core, you are not alive. (To Trevor Hughes 9th May 1933, SL, p. 15)

Y ese creemos que era el mayor peligro y la mayor presencia que en su poesía detectaba. Comentándole de nuevo a Pamela, le habla de seleccionar las imágenes adecuándose a sus estados anímicos:

> I prefer you when you are more personal than this, when you have no guiding thought behind you, but rather when you are in the process of selection -selecting your images to suit your particular moods, selecting your thougths to fit those images. (To PHJ October? 1933, SL, p. 30)

Martin Dodsworth (70) habla de la relación entre cuerpo y alma como un problema central en la poesía de Thomas, basándose sobre todo en las primeras cartas de Dylan. Intentando encontrar una alternativa al dualismo cartesiano mecanicista, piensa que Thomas adoptó el punto de vista de Blake de que el mundo físico es simplemente un aspecto del espiritual, de ahí la importancia que confiere a los sentidos en oposición a la estéril razón. De esta forma explica la mezcla del aspecto sensual y espiritual en la obra de Thomas.

Nuestro punto de partida es distinto. El poeta reflexiona sobre la dicotomía básica presente en el universo, la vida y la muerte, ¿de qué manera articular estos conceptos en un universo de oposiciones que se conjugan?. Dylan piensa, como Blake, que el universo es sagrado. Ackerman señala cómo, en este sentido, la obra de Blake ha influído en los escritores anglo-galeses:

> A concept of reality where every natural object contains the divine is obviously congenial to poetic creation. The Welsh character possesses a feeling of awe, a sense of the wonder of creation, to which is allied a sensitivity towards external nature and a sense of pristine innocence. In the formulation of this attitude to reality, contemporary Anglo-Welsh writers, including Dylan Thomas, have been influenced also by the work of Blake. When reading Thomas's poetry one is reminded constantly of Blake's 'For everything that lives is holy, life delights in life'. (71)

Si el universo es sagrado -sería el razonamiento del joven poeta- es nuestra mente la que enferma y ensucia las cosas. La muerte no debe ser, no es en sí, horrorosa:

> ... there is nothing on God's earth that is, in itself, an ugly thing; it is the sickness of the mind that turns a thing sick and the dirtiness of the mind that turns a thing dirty...Death is said to be ugly only because we entertain an ugly conception of the body. A live body is a building around the soul, and a dead body a building without it; ...Just as a live body has its rhythms and its pattern and its promise..., so has a dead body; and not only an abstract pattern but a physical one. A dead body promises the earth as a live body promises its mate; and the earth is our mate. (To PHJ, 25th December 1933, SL, pp. 82-83)

Sin embargo, aunque Thomas quiera pensar que cualquier idea debe poder ser expresada en términos físicos, no puede evitar que la meditación sobre el fenómeno físico de la muerte le produzca auténtico terror y espanto. Comentando sobre una expresión, *the hatching hair* VIII.ii.3, que aparece en el poema: "If I were tickled by the rub of love" (CP, p. 13), quiere llegar a pensar que la decadencia de la muerte es una de los más beneficiosos puntapiés de vida, el más difícil de aceptar pero el más efectivo para hacernos sentir ávidos de vida. Pero, en realidad, le aterra el aspecto físico de la muerte:

> Leave me my 'hatching of the hair'. It's verminous, I know, but isn't it lovely? And what is more refreshing than the smell of vermin? Hardly loved to sit beside a rotten sheep and see the flies make a banquet of it. A dark thought, but good and lively. One of the hardest and most beneficial kicks of life comes from the decaying foot of death. Uncover her face, she died young. (To PHJ, ? November 1933, SL, p. 57)

Thomas, entonces un joven sumamente introvertido (72), quiere ser el poeta a través de cuya voz se exprese el universo en toda su complejidad, pero no puede evitar la forma en que esa introversión le *traiciona* muchas veces, pero creo que precisamente por ello da mayor intensidad y humanidad a sus poemas:

> I can't help what I write. It is part of me, however unpleasant a part it may be, and however necessary it should be to cauterize and castrate that part. (To PHJ, 11th November 1933, SL, p. 62)

Hamlet, en el Acto III, escena 2, en uno de sus más famosos soliloquios, decide que, descontento como está con la vida, se contentaría con la muerte si no fuera por una cosa: si la muerte es un sueño, entonces uno podría tener pesadillas incluso muerto: *Ay, there's the rub*, el obstáculo. Precisamente en el poema "If I were tickled by the rub of love," y jugando con la doble acepción del término *rub* que en inglés significa *roce* y *obstáculo, dificultad,* Thomas confiesa todos sus miedos y confusiones. Sin embargo, todo lo que teme, lo desea ardientemente, concretándose en los deseos sexuales del adolescente. Parece esa la causa más probable del conflicto emocional que a veces le afectaba y le llevaba a estados de profundo abatimiento:

> I want to read the headlines in the sky; birth of a star, death of a comet. I want to believe, to believe for ever, that heaven is BEING, a state of being, and the only hell is the hell of myself. (To PHJ, 25th December, 1933, SL, p. 84).

El adolescente que está despertando al mundo, que está empezando a tomar conciencia de su propio cuerpo, que escribe poesía pero a veces sospecha que no va a ninguna parte, sufre altibajos anímicos como casi todos los adolescentes, en su caso, de un dramatismo fuera de serie (Dylan fue actor amateur durante algunos años en Swansea y tenía grandes capacidades para el drama). Ése era Dylan Thomas en Swansea, el que comenzó a escribir estos poemas durante un otoño que según FitzGibbon fue desgraciado para él por una serie de circunstancias:

> ... In the first place there was his father's cancer. Dylan, as I hope I have shown, was always remarkably dependent on his father; his father's death was to be the event that probably upset him most in all his short life; and it is perhaps sigificant that he died less than a year after his father's death... Secondly there was frustration, in every sense and not the least sexual, of his own young life... Thirdly, and perhaps most important of all, his own real work seemed to him at best unappreciated, at worst a failure... his own poems were not being received as he had hoped they might be, after his London visit. Meanwhile Pamela Hansford Johnson, whom he quite rightly considered his inferior as a poet, was late in October awarded the Sunday Referee's big prize, which meant that her poems would be published in book form. Though Dylan wrote her a charming letter of congratulation, it is easy to sense the underlying jealousy. (73)

Elder Olson (74) ve a Thomas como un Hamlet moderno, aunque sus problemas no surgen de una situación particular, sino de la vida misma. A pesar de su a veces macabro sentido del humor, Dylan carece de la ironía y la mordacidad cínica de Hamlet. Hamlet cambia fácilmente de estado de ánimo, pero parece menos indeciso que Thomas, puesto que puede llegar a actuar impulsivamente y no duda de sus premisas morales:

> He (Thomas) has tragic stature. What gives him that? His moral horrors and aspirations; his hideous, all-penetrating doubts; his painful joy in his transitory convictions; his love of truth and hatred of falsehood and hypocrisy; his willingness to stand by the consequences of any solution he finds for his problems; his terrible sensitivity; and his evident genius, for like Hamlet he shows genius, and that in conflict with itself on the basic issues of life. (75)

Si seguimos la correspondencia del poeta, existen muchas afirmaciones que nos pueden dejar perplejos. El hecho de aceptar la muerte como un fenómeno natural parece algo con lo que siempre se debate el joven Thomas. A veces confiesa tener períodos tristes en los que afirma gozar de una inmensa dicha:

> Sometimes I am very nice, but to-day I'm awful; I'm caught in my complexes, and they're giving me immense, if unholy, joy. (To PHJ, Late 1933, SL, p. 73)

En otra carta más adelante, enfadado por una crítica, se reafirma en su morbosa actitud hacia la muerte:

> Anyway, I'm not an experimentalist & never will be. I write in the only way I can write, & my warped, crabbed & cabinned stuff is not the result of theorising but of pure incapibility to express my needless tortuities in any other way. Vicky's article was nonsense. If you see him, tell him... that I don't know anything about life-rhythm. Tell him I write of worms and corruption, because I like worms and corruption. Tell him I believe in the fundamental wickedness and worthlessness of man, & in the rot of life. Tell him I am all for cancers. And tell him, too, that I loathe poetry. I'd prefer to be an anatomist or the keeper of a morgue any day. Tell him I live exclusively on toenails and tumours. I sleep in a coffin too, and a wormy shroud is my summer suit. (To PHJ, 11th May 1934, SL, p. 130)

Cuando Thomas se encontraba sumido en estas pequeñas crisis adolescentes, recurría a pensamientos negativos, los gusanos, la corrupción de la carne, pero en muchas ocasiones en estas cartas y en su poesía, se aprecia la exhortación a sí mismo con objeto de adoptar una postura activa ante el mundo en lugar de preocuparse con pensamientos de degeneración y muerte.

Como observábamos a propósito de los cuadernos, cada vez se va introduciendo en los poemas de forma más patente una nota oscura y casi macabra que está cercana al goticismo y la decadencia de románticos como Nerval, Poe, Baudelaire, Rilke, Thompson y Verlaine entre otros, que críticos como Horace Gregory han descrito como *neo-romanticismo* (76). Este autor sitúa a Thomas en la corriente que así denomina junto a escritores que como John Clare (77), Darley, la poesía inglesa devocional o Beddoes, aunque no explicita por qué Thomas evolucionó hacia esa postura.

El universo creativo del poeta parece desenvolverse en una riqueza de imágenes extraídas del subconsciente. Al mismo tiempo, parece sentirse desde los poemas un espíritu censurador que hace que el poeta se sienta vil y rebajado, sumido en un mundo decadente de gusanos, muerte y destrucción. Este conflicto se revela con frecuencia en la dicción y podemos corroborarlo en las cartas. La dicción perifrástica que muchas veces utiliza le lleva a jugar con los términos no por crear eufemismos de términos difíciles o problemáticos -nos estamos refiriendo a la terminología sexual- sino que parecen dictados por un ego

censurador que actúa sobre el despertar sexual vigoroso del adolescente. En este sentido se pueden entender, como más adelante veremos, los clímax del nacimiento y la eyaculación asociados con frecuencia a imágenes de castración y muerte.

William Blake, The Book of Urizen, Plate 11
Rosenwald Collection, Library of Congress

III. 3. Relatos.

Los relatos de Thomas aparecieron a partir de 1939 en distintos volúmenes: The Map of Love, 1939 (publicado en Estados Unidos como The World I Breathe), Portrait of the Artist As a Young Dog, 1940, A Prospect of the Sea and Other Stories y Adventures in the Skin Trade and Other Stories, ambos en 1955, y la edición de Walford Davies que apareció en 1971, Dylan Thomas: Early Prose Writings.

En total, son un conjunto de más de cuarenta narraciones que se pueden agrupar en:

a. Relatos como "The Visitor," "The Enemies," "The Dress," que escribió al comienzo y que se desenvuelven en un ambiente misterioso y extraño,

b. obra humorística autobiográfica, que comienza con el relato "The Peaches," y que corresponde a la prosa que escribió a partir de 1938 recogida en el volumen Portrait of the Arstist as a Young Dog, (1940).

Thomas trabajó en la composición de sus primeros relatos al mismo tiempo que escribía sus poemas. Estos relatos se publicaron en varias revistas a partir de 1934, pero a pesar de los esfuerzos de Thomas para que aparecieran en un único volumen, no fueron recopilados hasta después de su muerte, cuando se publicaron los dos volúmenes póstumos A Prospect of the Sea y Adventures in the Skin Trade en 1955.

Estos primeros relatos, que Thomas escribía cuidadosamente en el *Red Notebook* y que cuando iba a mandarlos para su publicación en revistas dictaba a alguien para que los mecanografiara, solía leerlos a sus amigos en la sobremesa de los miércoles y también a Pamela Hansford Johnson durante las visitas que hizo a Swansea en 1934 (para él era muy importante leerlos en voz alta, como los poemas).

Aunque desde 1934 los primeros relatos comenzaron a publicarse en distintas revistas inglesas y galesas, Thomas quería que aparecieran reunidos en

un mismo volumen. En 1937 los reunió en un volumen, The Burning Baby, que estuvo a punto de ser publicado por Europa Press,

> My third book, 'The Burning Baby: 16 Stories,' will appear on the first of May -it should have appeared sooner, but there was some unavoidable delay owing to the printers turning shy of some particularly harmless passages- from the Europa Press. (To James Laughlin, March 28th 1938, SL, p. 193)

pero el contenido de este libro, como comenta Thomas, no satisfizo a los editores que a última hora lo rechazaron por su obscenidad: "It was already advertised and the first edition subscribed when the printers balked on grounds of obscenity." (78). Thomas entonces intentó que se publicaran a través de Lawrence Durrell y Henry Miller en París. Algunos relatos fueron traducidos al francés por Francis Dufeu-L'Abeyrie y publicados en L'Arche, pero nunca consiguió que se llegara a publicar el volumen que había titulado como uno de estos relatos: The Burning Baby.

Hasta 1938, además de la casi total ausencia de humor, los primeros relatos comparten muchos temas e imágenes con la poesía. Tanto los primeros poemas como la prosa presentan tambien similares dificultades: en ambos destaca la oscuridad que el autor parece fomentar a partir de juegos verbales, temáticos o de imágenes (79), que se mezclan unas con otras tanto en la prosa como en el verso. En estas narraciones Thomas no pretende tanto desarrollar argumentos y caracterizaciones de los personajes como explorar los símbolos, el misterio y significado del mundo y del alma humana, propósito que destaca comentando sobre la prosa de Middleton Murry y que nos parece acertado para definir sus propias intenciones:

> You know Middleton Murry's prose,... Murry is not interested in plots or characters. He is interested in the symbols of the world, in the mystery and meaning of the world, in the fundamentals of the soul... (To Trevor Hughes, 9th May 1933, SL, p. 15)

Vernon Watkins, en su introducción a Adventures in the Skin Trade, ya resalta como elementos comunes a ambas producciones la preocupación sexual, la búsqueda adolescente por medio de imágenes táctiles desde la oscuridad a la luz y multitud de símbolos e imágenes comunes. En muchos de estos relatos,

comenta, se combina el tema del despertar al amor con un agudo sentido de la proximidad de la muerte (80). Sin embargo, ningún crítico ha expuesto de forma exhaustiva estas similitudes. Quizá la razón se deba a que estos primeros relatos no han recibido gran atención por parte de la crítica, que los ha considerado como *pièces noires* (81) e inferiores a los relatos posteriores, que consiguieron gran popularidad entre los lectores.

El primer autor que trató seriamente estos relatos fue Jacob Korg en su artículo "The Short Stories of Dylan Thomas" (82). Korg argumenta el hecho de que aunque estos relatos parezcan caóticos, en realidad se trata de narraciones coherentes de gran poder y belleza, donde Thomas hace hincapié en elementos del folklore galés, la idea de una naturaleza dualista en la que se presenta una lucha y el modelo recurrente de la iniciación sexual.

Glyn Jones (83) insiste en el interés de Thomas, como lector y escritor, en las narraciones breves. Dylan, comenta Jones, reconocía que el relato corto moderno de escritores como D. H. Lawrence, H. E. Bates o Liam O'Flaherty presenta más afinidades con el poema que con la novela y que, como prosa narrativa, su impulso es lírico, y sentía gran admiración por los escritores T. F. Powys y Caradoc Evans (este último será posteriormente uno de los personajes de Portrait of the Artist as a Young Dog).

El ensayo más interesante que encontramos hasta la fecha sobre esta producción literaria *marginal* -que se podría definir, como H.G. Porteous (84) sugiere, como *lyrical fables* de Thomas- es el de Annis Pratt (85), que considera esta primera prosa como parte de un universo simbólico que tiene relación con la poesía. Pratt, que discute como influencias en estos relatos los *supernatural thrillers* de Arthur Machen y las narraciones de Caradoc Evans y T. F. Powys, encuentra que la línea narrativa estructural en la mayor parte de estas historias se basa en "the progress of the hero from desire through quest to release and renewal." Los argumentos, señala, suelen culminar en un rito o sacramento, un acto de

liberación sexual, o una visión arquetípica. Pratt dedica también un capítulo de su libro a estudiar lo oculto en estos relatos (IV. "Blake and the Occult in the Early Prose"), resaltando la presencia de los libros proféticos de Blake como importante influencia en ellos, hipótesis que maneja y que nos parece muy significativa.

Un año después, en 1971, Donald Tritschler escribe un artículo sobre los relatos contenidos en el *Red Notebook* (86) y posteriormente, en 1988, nos encontramos con el estudio de Linden Peach (87), que en los capítulos dos y tres de su libro incluye consideraciones sobre estas primeras narraciones breves.

Si seguimos la cronología de composición y publicación que proponemos en uno de nuestros apéndices finales, observamos que desde septiembre, 1933 hasta octubre, 1934, Dylan Thomas, además de en la composición de sus poemas, trabaja en los relatos "After the Fair" (noviembre, 1933), "Jarley's" (diciembre 1933), "The Tree" (diciembre, 1933), "Martha-The True Story" (enero 1934), "The Enemies" (febrero, 1934), "The Dress" (marzo, 1934), "The Visitor" (abril, 1934), "A Doom on the Sun" (mayo, 1934), "The Vest" (julio, 1934), "Gaspar, Melchior, Balthasar" (agosto, 1934) y "The Burning Baby" (septiembre, 1934) principalmente.

Thomas muestra preferencia, como William Faulkner, por personajes marginados, los tontos, los locos, los niños, los viejos, como el Fat Man y Annie en "After the Fair" (CS, pp. 1-4). En "The Tree" solamente aparecen tres personajes: un niño, un jardinero mayor, y un idiota. La historia se desarrolla en las colinas del valle de Jarvis, como en otros relatos, donde hay una casa y una torre cuya puerta el niño no puede abrir porque no tiene la llave. La historia comienza con la casa, la torre y el árbol como elementos enigmáticos. A lo largo del relato hay diálogos que se superponen portando claves significativas del desarrollo de la historia:

> 'In the beginning... there was a tree'
> 'What kind of a tree?'
> 'The tree where that blackbird's whistling'
> 'A hawk, a hawk', cried the child. (CS, p. 5)

> 'In the beginning was the village of Bethlehem'
> ...'Where is Bethlehem?'
> 'Far away,'said the gardener,'in the East'.(CS, p. 6)
>
> 'I prayed to the tree,'said the child.
> 'Always pray to a tree,' said the gardener, thinking of Calvary and Eden. (CS, p. 8)

El jardinero promete al niño que durante la Nochebuena abrirá la puerta de la torre. Al hacerlo, el niño descubre que la habitación está vacía y se queda asombrado "'Where are the secrets?'... 'It is enough that I have given you the key,'" (CS, p. 9), le contesta el jardinero. Durante el día de Navidad el niño vuelve a encontrar al idiota sentado junto al árbol del jardín, lo ata a él, y va a buscar clavos.

En este relato se solapan el tema del nacimiento de Cristo y la Crucifixión. El idiota representa la figura de Cristo, viene del este, de Belén, y es sacrificado en un intento de redimir quizá la nada que el niño encuentra en la torre.

Nos encontramos también la contraposición entre el niño, que representa la inocencia y el jardinero, la experiencia de la edad. El jardinero está obsesionado con la crucifixión, ¿como símbolo de la muerte y el mal?, y de alguna manera esta negatividad influye para que el niño, un ser en el que no hay consciencia del bien y del mal, sea la mano inocente que crucifique también a un inocente:

> A number of the early stories suggest that youth has been misled by the old. The gardener's emphasis in "The Tree" upon the key which will unlock the tower is misleading because it is empty. The boy loves the tree in the garden and is encouraged in his worship of the tree by the gardener, yet the gardener has in mind not the actual tree loved by the boy but the tree of Calvary. (88)

Como Blake, Dylan Thomas intenta ofrecer una versión alternativa de la Caída del hombre basándose en la simbología religiosa ofreciendo una nueva reinterpretación no teológica de los textos sagrados. En este relato parece sugerir que el credo religioso galés (que representa el jardinero) ha impedido un disfrute saludable y sensual de la vida, por lo que el niño, siendo inocente, llega a ser la mano a través de la cual actúe el mal:

> Nothing summarises Thomas's sense of an innate evil more than the decision of the boy in "The Tree" to crucify the idiot. "The Tree" is indeed a dark and depressing story. The action takes place on the day before Christmas but before the end of the story, Christmas Day becomes Good Friday. (89)

Una de las cosas que más nos sorprenden es la interconexión entre la Navidad y la Semana Santa, el nacimiento y la muerte de Cristo. En el nacimiento y la muerte de Cristo, Thomas parece ver el nacimiento y la muerte del hombre, dando también un sentido religioso a las fuerzas de la vida y de la muerte en la naturaleza, que de esta manera, al presentarse superpuestas, se conjugan. Esa es la relación precisamente de una crucifixión en el día de Navidad. Y aquí la cronología de composición se nos muestra reveladora, porque Thomas escribió este relato en el mes de diciembre de 1933, y el mismo veinticuatro de diciembre, escribe el poema "This Bread I Break," donde la inmolación de Cristo en la Eucaristía representa el participar de su cuerpo y su sangre desde su misma muerte, desde la desolación que el sentimiento de la muerte produce (90), y el árbol de la crucifixión está presente en este poema, lo mismo que el que da título al relato:

> This bread I break was once the oat,
> This wine upon a foreign tree
> Plunged in its fruit;
> Man in the day or wind at night
> Laid the crops low, broke the grape's joy. (CP, p. 45)

El pan y el vino de la Eucaristía sirven como analogía de lo sagrado de la naturaleza. *Break* es el verbo que lleva toda la carga significativa: lo mismo que se parte el pan de la Eucaristía, rompemos también la vida: *Man... broke the grape's joy*. El árbol simboliza el viñedo, la cruz y también el árbol del Edén, la pérdida de la inocencia, por eso el jardinero le dice al niño que rece al árbol pensando en el Calvario y en el Edén.

Peach sugiere que la fascinación de Thomas por la crucifixión se debe al poder de ésta como símbolo de la muerte y el mal (91). Pero tras la muerte de Cristo está la resurrección, lo mismo que en el ciclo de la naturaleza, la vida y la muerte se suceden sin interrupción. La naturaleza es sagrada y benefactora, regeneradora y constructora, pero también es despiadada y cruel; como el niño de este relato, que inconscientemente representa el mal. La religiosidad de Thomas es confusa,

como veremos en el capítulo IX, a veces niega el Cristianismo, pero se sirve de sus imágenes para representar su simbolismo privado.

El relato "The Enemies" parece funcionar a partir de un organicismo basado en principios positivos y negativos, como el apocalipsis de Blake. El paisaje es el anatómico valle de Jarvis, femenino en sus contornos y cargado de simbolismo. El reverendo Mr Davies es arrastrado por "the breasts of the Jarvis hills" (CS, p. 19) hacia Mrs Owen, en el centro del valle, buscando una unión con el sexo opuesto, a través de la cual sus deseos cobran significación mitológica:

> 'The Enemies', where instead of the dark world of his own body he looked outward to the darkness of a landscape, the 'Jarvis Valley' and (as in other early stories) put his misshappen characters into a witch's Carmarthenshire. (92)

Como Jacob Korg sugiere (93), el conflicto entre los Owens y Mr Davies es una patética guerra entre la estéril moralidad religiosa y la fertilidad, entre la represión y la pasión. Esta es la mismo enfrentamiento de la enferma razón y la pasión reprimida que subyace en la poesía de Blake, conflicto que se plantea en la lucha entre los contrarios.

Mr Owen trabaja en un jardín que se parece a los descritos por Blake. Su mundo animado está sujeto a las torturas que le impone: los matojos chillan y sangran mientras los arranca y las orugas se retuercen en el suelo. Mr Owen domina la fuente orgánica de la vida. El mundo vegetal ruge a sus pies y él preside sobre la reproducción y la muerte:

> Multiply, multiply, he had said to the worms disturbed in their channelling, and had cut the brown worms in half so that the halves might breed and spread their life over the garden and go out, contaminating, into the fields and the bellies of the cattle. (CS, p. 18)

El mundo de Mr Owen es el mismo que el del pozo de Thel en The Book of Thel de Blake, un mundo tan poderoso que lo succiona todo en sus procesos: "The vegetable world roared under his feet" (CS, p. 16). El verbo *roar* es ambivalente y típico de Thomas. Ese rugir del mundo vegetal sugiere violencia, ira, dolor y se revela paralelo a la consciencia de la muerte, una dolorosa pero rebelde consciencia. Thomas no puede desarrollar un panteísmo del ciclo de la vida

porque no llega a deshacerse de la preocupación con el invierno y la muerte. El valle de Jarvis, del que "Summer and Autumn had gone over" (CS, p. 16) y donde "the garden had blossomed and died" (CS, p. 16), se presenta como un paisaje de desolación y muerte. En el ciclo de la naturaleza, el dominio de la muerte siempre está presente. Se trata del juego paradójico de la *wintry fever* V.i.5 y la *green age* V.i.2, que siempre aparecen envueltas en un proceso similar al que Thomas describe en su poema "A process in the weather," compuesto paralelamente a este relato. Hay un eco de las Songs of Innocence and Experience de Blake, en el sentido de que la consciencia de la muerte destruye el estado de inocencia.

También en el relato "The Visitor," que tiene como uno de sus personajes a Peter y se desarrolla como otros relatos en el valle de Jarvis, parece presentarse una comunión de naturalezas opuestas. Como en la poesía, Thomas yuxtapone imágenes relacionadas con el metal para representar la muerte o la objetividad en conflicto, con imágenes más subjetivas de fragilidad como la carne y la vida vegetal. Este matrimonio del metal y la madera, o el metal y la carne parece ser reflejo de la confrontación de Blake entre *the Satanic Mills* y *the human form divine* (94). Como en la progresión de los contrarios de Blake, la batalla conduce desde la división a una nueva síntesis.

La tensión entre el ciclo de la naturaleza y el dominio de la muerte está presente en "The Visitor," donde esta tensión se focaliza en la ambigüedad del tiempo: el tiempo nos trae la vida y también nos la quita. El tiempo es piadoso y despiadado a la vez:

> Time was merciful enough to let the sun shine on his bed, and merciless to chime the sun away when night came over and ever more he needed the red light and the clear heat. (CS, p. 24)

La imagen tradicional de fragilidad y eterna renovación de la vida en una flor, se desarrolla de forma original asociándola al crujido de un ataúd desencajándose:

> There was no to-morrow for dead men. He could not think that after the next night and its sleeping, life would sprout up again like a flower through a coffin's cracks. (CS, p. 25)

Thomas también enfatiza una oscura visión del *proceso* en este relato:

> It was to Peter but a little time before the dead, picked to the symmetrical bone, were huddled in under the soil by the wind that blew louder and harder as the fat flies dropped onto the grass. Now the worm and the death-beetle undid the fibres of the animal bones, worked at them brightly and minutely, and the weeds through the sockets and the flowers on the vanished breasts sprouted up with the colours of the dead life fresh as their leaves. And the blood that had flowed flowed over the ground, strengthening the blades of grass... (CS, p. 29)

Existe una constante en todos estos relatos que es la preocupación por la violencia y la perversión sexual, el deseo secreto, característica que comparte y parece inspirada en Caradoc Evans, que revela las propias ansiedades e inseguridades acerca del sexo del propio Dylan y expresa la hipocresía de la cultura galesa, sobre todo rural.

Ackerman sugiere que el intento de Thomas de enfrentarse con este tema revela sus propias obsesiones sobre el sexo, y la influencia que el Surrealismo y la psicología freudiana tuvieron sobre la imaginación del joven escritor (95), aunque nosotros mantenemos la obsesión con el sexo pero en parte desconfiamos de las fuentes del Surrealismo y Freud por las propias declaraciones del poeta.

En "The Dress," Jack mata a su esposa. La causa del asesinato en un principio puede parecer que han sido los celos. Pero sutilmente la historia va mostrando y sugiriendo que las razones son más profundas:

> ... the mist was a mother to him, putting a coat around his shoulders where the shirt was torn and the blood dry on his blades. (CS, p. 21)

Al final de la historia, la chica, balanceándose en su mecedora como una mujer mayor, lo recibe como lo haría una madre con un niño asustado y herido:

> She sat before him, covered in flowers. 'Sleep,' said the madman. And, kneeling down, he put his bewildered head upon her lap. (CS, p. 23)

Estos relatos muestran puntos interesantes sobre la violencia que, aunque resulten familiares hoy en día, no lo eran tanto en la época en que Thomas los desarrolló. Tal es el caso de la relación entre la violencia sexual y el deseo de dominar. En el relato "The Vest," la violencia es producto de profundos problemas psicológicos. El asesino, en cuya mente se desarrolla la historia, intenta excusar sus acciones:

> When he hurt her, it was to hide his pain. When he struck her cheek until the skin blushed, it was to break the agony of his own head. (CS, p. 32)

En "The Vest" sobre todo, el deseo de dominar es síntoma de un gran misógino. El

marido, que se convierte en asesino, siente repulsión hacia las mujeres a las que considera corruptas: "He lay quietly by her skeleton. But she rose next morning in the corrupted flesh." (CS, p. 32). El lenguaje posee aquí connotaciones religiosas: el término *skeleton* y el hecho de levantarse de entre los muertos nos recuerda la resurreción de Cristo en la que se supone es un cuerpo en proceso de corrupción. El origen de la aversión que este hombre siente hacia las mujeres, parece sugerir implícitamente Thomas, puede encontrarse en su educación religiosa. La sugerencia no se desarrolla de forma explícita, pero queda resaltada por ejemplo en la forma en que el hombre ve el interior de un bar de forma exagerada, como si se tratara de Sodoma y Gomorra:

> The bar was crowded. Women were laughing and shouting. They spilt their drinks over their dresses and lifted their dresses up. Girls were dancing on the sawdust. A woman caught him by the arm, and rubbed his face on her sleeve, and took his hand in hers and put it on her throat... (CS, p. 34)

No es extraño el hecho de que el deseo sexual reprimido encuentre su forma de expresión en manifestaciones de violencia. Lo vemos por ejemplo en la obra de Nathanael Hawthorne. También en estos relatos de Thomas la sexualidad reprimida es causa de violencia. Las energías sexuales normales que no se canalizan adecuadamente desembocan en formas de violencia. En el relato "The Holy Six" (1937), Mr Stul, cuyo nombre es anagrama de *lust*, no puede leer una carta de Mrs Owen sin pensar que mientras ella le escribe, "she feels the weight of her breasts on her ink-black arm" (CS, p. 96). Mr Lucytyre sólo se puede relacionar con otros a partir del dolor y la violencia, y ninguno de los personajes que dan título al relato, Mr Stul, Mr Lucytyre, Mr Vyne, Mr Rafe, Mr Edger y Mr Stipe, "The Holy Six of Wales" (CS, p. 95), es capaz de disfrutar de una relación satisfactoria con el sexo opuesto (CS, pp. 95-103).

La clave para entender lo que Thomas pensaba había equivocado estas vidas la encontramos en una carta a PHJ en 1933:

> During the period of adolescence, when the blood and seed of the growing flesh need, for the first time and more than ever again, communion and contact with the blood and seed of another flesh, sexual relationships are looked upon as being unnecessary and unclean... So often the opportunity comes too late, the seed has soured, love has turned to lust, and lust to sadism. (SL, p. 40)

En el relato "The True Story" (1934), el sexo se niega como expresión natural y se convierte así en una fuerza siniestra y retorcida. El joven granjero, en lugar de ojos tiene "two crafty cuts in his head forever spying on the first shadows of Helen's breast" (CS, p. 12). *Crafty*, que conlleva las connotaciones de astucia y clandestinidad se combina con *cuts* y proyecta un sentido de amenaza acentuada por las sugerencias del verbo espiar, *spying*. Pero no sólo el granjero en este relato es un personaje afectado en este sentido, la misma Helen es el epítome de la sexualidad reprimida. Se describe como "a woman under apron and pink frock" (CS, p. 12), el delantal como símbolo de domesticidad contrasta con la cinta rosa que lleva en el cabello, confirmando que la transición de niña a mujer se ha desarrollado de forma desapercibida incluso para ella misma, como Faith en el cuento de Hawthorne "Young Goodman Brown."

Pero estos primeros relatos intentan algo más que describir la relación entre la violencia y la represión sexual, tratan de entender y dar cuenta de los orígenes psíquicos de la violencia sexual.

En "The School for Witches" (1936) el deseo sexual y la fraternidad adolescente se combinan con lo oculto y la superstición de una comunidad rural aislada, creando un ambiente que parece pertenecer más al siglo diecisiete que al veinte. Vemos en este relato lo que Herman Melville denominó *the power of blackness* y que tiene su origen en un credo puritano calvinista obsesionado con el pecado original, la salvación y la culpa, no alejado en absoluto del legado de *Welsh Nonconformity* que profesaba la madre y la familia de Dylan Thomas y que discutiremos en el capítulo VIII. La hija del médico, Gladwys, es una combinación de pasión e inocencia, "short and fat-thighed; her cheeks were red; she had red lips and innocent eyes" (CS, p. 65):

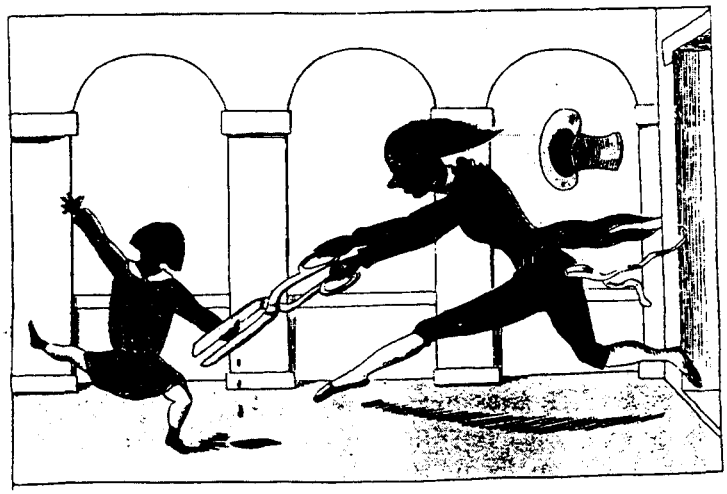
> And, like a god, the scissorman bent over Gladwys he healed her wound, she stood his ointment and his fire, she burned at the tower altar, and the black sacrifice was done. (CS, p. 67)

La violencia y el dominio son elementos esenciales en este ofrecimiento de

la joven, episodio que tiene sus raíces en el folklore y en la literatura gótica, descrito por medio de imágenes religiosas complejas donde se combinan las ideas de herida y curación y las de bautismo y sacrificio. Los órganos sexuales femeninos son una herida. La mujer se ofrece en sacrificio.

La siniestra connotación de las tijeras que aparece en algunos relatos es una imagen frecuente también en los primeros poemas: *the scissored caul* XII.i.3. Las tijeras se asocian con el tiempo que ... *comes, like a scissors stalking, tailor age* XI.ii.1. Michael Neill (96) fue el primer crítico que relacionó el motivo del sastre y las tijeras en la producción de Dylan Thomas con una famosa ilustración en Struwwelppeter, libro de historias para niños que Thomas conocía y que incluye el cuento "Little Suck-a-Thumb," en el que un niño es castigado y un "great, long, red-legged scissorman" le corta los pulgares, ilustración que reproducimos. El verso que acompaña a la ilustración es el siguiente:

The door flew open, in he ran,
The great, long, red-legged scissor-man.
Oh! children, see the tailor's come
And caught out little Suck-a-Thumb
Snip! Snap! Snip! the scissors go.



Thomas, piensa Neill, seguramente tenía en mente este episodio al escribir "The Mouse and the Woman" (1936) donde en una habitación del psiquiatrico, "sat a child who had cut off his double thumb with a scissors" (CS, p. 72).

De nuevo aparece la imagen de las tijeras en "A Prospect of the Sea" (1937), donde la imagen hace referencia a lo femenino y expresa el subconsciente masculino, sus miedos sexuales. Al final del relato "The Lemon," también aparece la imagen de las tijeras: "He cut the lemon in half with the scissors dangling from the rope of her skirt" (CS, p. 58). Las tijeras cerradas se parecen a un cuchillo, tradicionalmente asociado con el sacrificio, pero las tijeras abiertas poseen connotaciones sexuales. Además, al ser dos hojas que cortan como una, se convierte en una imagen de la unión de dos opuestos. Parte de su atractivo como imagen sexual puede estar en su capacidad de sugerir miedos subconscientes de castración e impotencia, miedos que Paul Ferris cree asustaban a Thomas.

El relato "The Burning Baby" es aún más terrorífico que "The Horse's Ha" (CS, pp. 59-64), donde la risa de la muerte del caballo es una auténtica pesadilla, recordando el grito de *hou, haru, har* con el que las brujas de Cornish invocaban al diablo. En este relato, un pastor protestante loco se enamora de su propia hija, dejándola embarazada. En el clímax de la historia quema al niño muerto en una colina; el hijo mayor del pastor lleva un conejo muerto con él, confiriéndole una atmósfera extraña al relato. El origen de la historia fue el relato que Glyn Jones le contó a Dylan durante un viaje que hicieron precisamente a ver a Caradoc Evans:

> At Jones' suggestion they went to Aberystwyth one Saturday in his Austin 7 motor-car to see Caradoc Evans, the writer whose novels and stories about Wales so offended his fellow-countrymen earlier in the century. They had tea with the great man, they went to drink by themselves in the cold little sea-town. They stayed at night in an hotel, and while Thomas lay on his bed smoking and absent-mindedly burning holes in the sheet, Jones told him the story of Dr. William Price, the Welsh eccentric who called his illegitimate son Jesus Christ amd burned his body on a hill when the child died. This bizarre episode was just right for Thomas, who turned it into a still more bizarre story called The Burning Baby. (97)

Se trata de la historia del Dr Price of Llantrisant, un médico que murió en 1893 a la edad de noventa y tres años y que decía ser un druída, haciendo apariciones en público vestido con trajes fantasmagóricos, conjurando a la luna y haciendo alarde de poderes sobrenaturales. Tuvo un hijo ilegítimo al que llamó *Iesu Grist* (Jesucristo) y que murió cuando tenía cinco meses. Price lo llevó a lo alto de una colina en los campos de Caerlan y, cantando lamentaciones, lo quemó. Dr Price

fue llevado a los tribunales y su caso llevó a la legalización de la cremación en Gran Bretaña (98).

En el relato de Thomas, Rhys Rhys deja a su hija embarazada, y el niño que esta engendra es el que inmola en sacrificio. Rhys Rhys está obsesionado con el hecho de que la carne sea corrupta, en gran parte consecuencia del sentimiento de culpa que incuba en cuanto a la ilícita relación que mantiene con su hija. Como el asesino en "The Vest," rechaza todo lo que le atrae de forma magnética y así su hija, al menos a sus ojos, es muy fea. También el loco en "The Mouse and the Woman" mata a la mujer que ama porque siente repulsión hacia la forma física de la mujer por la que se siente enormemente atraído.

El quemar a las víctimas era la forma druida de la pena de muerte. Al ser sometidos a la purificación por el fuego, incluso los asesinos eran purificados por la luz divina. Rhys Rhys dispone *heather faggots* en un círculo (que en la primera versión del relato era un círculo druida) y mientras se desarrolla la inmolación, alza sus manos para rezar "before the red eye of the creeping fire" (CS, p. 40). El ritual de Rhys Rhys y su hijo muerto es una brutal reinterpretación del intento de sacrificio de Isaac por su padre Abrahán y del sacrificio de Dios de su hijo, Jesucristo.

En estos -la mayoría siniestros- relatos breves, Thomas saca a Satán a la luz para presidir la renovación del ciclo de la naturaleza. Desde su adolescencia, Thomas parece asociar la brujería y el mal con sus propios estados anímicos oscuros, convirtiéndose éstos en vehículo de la negación de la vitalidad que se puede definir como un organicismo negativo. Cuando oscurece el mundo de su primera prosa, lo hace con alusiones a la demonología y brujería con objeto de describir el dominio de la muerte. El mal, a veces, se convierte en la única fuerza.

El amor y la visión llegan a los héroes como providencia inconsciente, mientras que en los cuentos más oscuros, los héroes conscientemente manipulan los poderes del nacimiento, la vida y la muerte. Tanto en un caso como en otro,

Annis Pratt (99) piensa que se trata de dramatizaciones ritualísticas de la búsqueda por parte del poeta del poder creativo. Existe una estrecha relación entre la aparente oscuridad y la acumulación de imágenes. Moynihan (100) piensa que Thomas llegó a un punto en que su lenguaje implicaba tantas cosas que parecía no decir nada. También se ha acusado a Thomas de necrofilia (101), mientras que otros autores mantienen que Thomas en realidad apunta a la asociación metafísica entre la sexualidad y la muerte (102).

Además de todo el desarrollo temático de estos relatos que hemos ilustrado, nos sorprende que en estos abunden expresiones que van a aparecer en los poemas, cuya similaridad es reveladora de un desarrollo paralelo de ambas producciones. Sirvan como botón de muestra algunos de los asombrosos paralelismos verbales que hemos encontrado:

..., and tasted *the blood of words*. "The Visitor," (CS, p. 24)
Sheds the *syllabic blood and drains her words*. X.i.8

Consider *the sun* for whom I know no image but the old image of *a shot eye*, and the broken moon. "The Mouse and the Woman" (CS, p. 84)
...the *golden shot* III.i.2
*Blood shot* and scattered to the winds of light XIII.v.5

Mr Davies, like a man sucked by a bird, *felt desolation in the vein*. "The Enemies" (CS, p. 19)
This flesh you break, this blood you let/Make *desolation in the vein* (CP, p. 45)

*The world was a ball* under his feet... "The Dress" (CS, p. 22)
*the world's ball* I.vii.4

The ball, like an open grave, *gave up its dead* to Mrs Owen. "The Enemies" (CS, p. 17)
The dry Sargasso of the tomb
*Gives up its dead* to such a working sea II.v.2-3

But the tree was *a tree of words*.. "The Visitor" (CS, p. 27)
On the horizon walking like *the trees*
The *wordy* shapes of women... X.ii.2-3

Life would go in the *veins*, in the *bones*, the binding *flesh*, that had their seasons and their *weathers* even as the valley binding the house about with *the flesh of the green grass*. "The Enemies" (CS, p. 17)

A *weather* in the quarter of the *veins* III.i.4
*A weather in the flesh and bone* III.v.2

...*a life burst out* of the pebbles like the thousand lives, wrapped in a boy's body, out of the womb. "The Visitor" (CS, p. 30)
...*life would sprout up* again like a flower through a coffin's cracks. "The Visitor" (CS, p. 25)
*Life rose and spouted from the rolling seas,/Burst* in the roots... XIII.iii.4-5

*the lying likenesses* of women looked down on him. "The Visitor" (CS, p. 25)
This is the world: *the lying likeness* of
Our strips of stuff that tatter as we move IX.vii.1-2

a *crooked worm* "The Enemies" (CS, p. 17)
How at my sheet goes the same *crooked worm* V.v.1

III. 4. Método de trabajo.

En estos primeros poemas de Dylan Thomas nos encontramos con frecuentes asociaciones imprevistas y a veces desconcertantes de muchos términos, de forma que nos pueden llevar a pensar que las imágenes que aparecen son arbitrarias o a sospechar incluso que carezcan de algún tipo de lógica interna. Sobre este importante y desde luego, definitivo aspecto, ha habido absoluta discrepancia entre los críticos. ¿Estamos ante una acumulación de imágenes arbitrarias e incoherentes, ante un uso del lenguaje puramente gratuito?. Acusaciones como estas con respecto a la obra del poeta galés, que parten de críticos literarios adversos y que desafortunadamente prosiguen hasta la fecha, se han convertido en tópicos para sectores del público menos informado.

Robert Graves, en una de sus charlas en Cambridge en 1954 hablaba de Thomas en los siguientes términos "Drunk with melody, and what the words were he cared not." Incluso durante una de estas charlas llegó a ofrecer un billete de una libra a quien pudiese interpretarle los versos iniciales del poema "'If my head hurt a hair's foot'" (103). Grigson llega a decir de Thomas, "his words come up bubbling in an automatic muddle" (104).

No nos extraña que se haya asociado a Thomas, sobre todo en esta primera época, con la escritura automática del Surrealismo, pero intentaremos demostrar -y este es uno de los objetivos de nuestro estudio- que sí existe articulación lógica en estos poemas.

Fue sobre todo a partir de la publicación de las cartas de Thomas a Vernon Watkins en 1957 cuando los críticos comenzaron a plantearse que no sólo era un artesano consciente en cuanto a ritmos complicados y estructuras poéticas se refiere, sino que se preocupaba muchísimo de lo que las palabras significasen.

El hecho de que en 1961 se publicara en el Texas Quarterly una entrevista

realizada a Thomas diez años antes, ayudó a la crítica a entender sus relaciones con el Surrealismo (105). El poeta desconfía abiertamente de la validez de la escritura automática, si bien concede importancia al subconsciente como fuente de donde el poeta procede a seleccionar las imágenes que mejor se adecúan a su propósito imaginativo. Si repasamos las cartas del período que corresponde a la composición de estos poemas, encontramos un testimonio muy directo a este respecto. El poeta, que recibe una crítica de Richard Rees de la revista Adelphi, se lamenta de que hable de *facilidad* en la composición de sus poemas cuando en realidad para él no son sino resultado de un gran esfuerzo. La carta tiene fecha del 11 de noviembre de 1933:

> Just after writing this, I received a rather disquieting note from Richard Rees of the Adelphi, who, last week, asked me to send him some recent poems. He compliments me upon the high standard & the great originality exhibited & said my technique was amazing... 'The poems have an unsubstantiality, a dream-like quality', he writes... He then goes on to say that the poems, as a whole, reminded him of automatic or trance-writing.
>
> Automatic writing is worthless as literature, however interesting it may be to the psychologist & pathologist. So perhaps, after all I am nothing but a literary oddity, a little freak of nature whose madness runs into print rather than into ravings and illusions. It may be, too, an illusion that keeps me writing, the illusion of myself as some misunderstood poet of talent. The note has depressed me more than the ususal adverse criticism. It shows not dislike, or mere incomprehension, but confession of bewilderment, & almost fear, at the method by which I write my poetry.
>
> But he is wrong, I swear it. My facility, as he calls it, is, in reality, tremendously hard work. I write at the speed of two lines an hour. I have written hundreds of poems, & each one has taken me a great many painful, brain-racking and sweaty hours. (To PHJ, 11th November 1933, SL, p. 62)

El estudio de los cuadernos nos ha revelado una evolución del poeta en lo que respecta al estilo y dirección de su poesía, lo mismo que a través de sus cartas sabemos algunas de sus preocupaciones más importantes en este período, pero hemos considerado interesante intentar reconstruir los pasos que Thomas seguía a la hora de componer un poema puesto que nos puede llevar a entender mucho mejor la forma de aproximarnos a ellos.

El método de composición que Dylan Thomas siguió toda su vida era al mismo tiempo desorganizado y elaborado. Como le comentaba a su amigo Charles Fisher en 1935:

> My method is this: I write a poem on innumerable sheets of scrap paper, write it on both sides of the paper, often upside down and criss cross ways unpunctuated, surrounded by drawings of lamp posts and boiled eggs, in a very dirty mess, bit by bit I copy out the slowly developing poem into an exercise book; and, when it is completed, I type it out. The scrap sheets I burn for there are such a lot of them that they clutter up my room... (To Charles Fisher, February 1935, SL, p. 152)

Más tarde, Thomas guardaría los fragmentos, pero siempre los copiaba laboriosamente a mano cada vez que cambiaba algo, aunque fuese una sola palabra. Contaba que a menudo utilizaba cientos de hojas de papel para escribir un poema o incluso un único verso y que podía tardar semanas en concluir esta tarea. Mientras vivía en Florencia en 1947, escribió que había tardado tres meses en un poema de cien versos, "In Country Sleep (CP, pp. 181-186), y que el manuscrito consistía en "thousands and thousands of foolscap pages scattered all over the place" (To Margaret Taylor, 11 July, 1947) (106).

Thomas mantuvo este peculiar método de composición, desarrollado a comienzos de los años treinta, durante casi toda su vida:

> He [Dylan] was a slow and patient craftsman, and he had become slower since the early poems. His method of composition was itself painfully slow. He used separate work-sheets for individual lines, sometimes a page or two being devoted to a single line, while the poem was gradually built up, phrase by phrase. He usually had beforehand an exact conception of the poem's length, and he would decide how many lines to allot to each part of its development. In spite of the care and power and symmetry of its construction, he recognized at all times that it was for the sake of divine accidents that a poem existed at all. (107)

Los relatos también los escribía en numerosas hojas que colocaba en su habitación para poder seguir así el desarrollo de la historia:

> The early stories were composed as laboriously as the poems, written on large cardboard sheets and posted about the room so that Thomas could keep an eye on the story's development as a whole. (108)

En uno de sus primeros ensayos sobre Thomas, Maud destaca que la unidad básica de la poesía de Thomas es "the short rhetorically coherent phrase" (109), unidad que va ampliando gradualmente hasta incluir varias líneas. Como lo demuestran las hojas de trabajo que se conservan, Thomas trabajaba en estas *phrases* como si fuera un escultor: cambiando el ritmo o la rima, intensificando la metáfora, y disponiéndolas como si se tratara de una composición que consta de mosaicos, prestando especial atención a las distintas tonalidades de la unidad en su contexto. El poema, así compuesto, formado de unidades inferiores a la oración, impone un ritmo irregular y precipitado, que Olson definió muy acertadamente:

> The sentences of this period are generally very short or consist, however prolonged, of short members; the verse itself is short-breathed, very much based on the line-length, and its pulsations are irregular in beat and uneven in strength, as if a heart were to beat violently for a moment, flag, stop altogether, and suddenly resume. (110)

Se puede llegar a pensar, y con razón, que esta aproximación al poema, concentrándose en unidades que son más limitadas que una oración, atenta contra la coherencia sintáctica y el movimiento de una oración a otra, es decir, contra lo que convencionalmente se consideran los valores *narrativos*. La poesía presenta un orden que difiere de lo que es el argumento o discurso lógico de la prosa. El poema no avanza siguiendo una progresión lineal, sino que ofrece de forma simultánea todas sus partes y elementos intentando superar lo que se puede considerar una desventaja del lenguaje y de todo lo que ocurre en el tiempo, una idea sucediendo a otra. Se trata de una idealización porque también en poesía unos elementos se anteponen y suceden a otros. Sin embargo, un poema puede presentarse con su unidad y desarrollo como un sistema no sujeto al orden temporal:

> ... only through time time is conquered. Poetry, it can be argued, is the best means in language to this end because of its brevity and compactness, because of its metrical nature which imposes a unity of suggestion on the most diverse materials, because of the patterning and echoing of like sounds whereby the poet's art furthers the cause of this unity, and at last by the images and figures, which set up cross-relations and resonances and tensions between parts of the poem too distant from one another for grammatical relation and so make a new syntax of the elements of the poem, an order other and more immediate than the narrative. (111)

Cuando nos enfrentamos al fenómeno creativo, en cualquiera de sus campos, encontramos diversas formas de proceder que nos revelan la personalidad del autor. Stephen Spender, en su artículo "The Making of a Poem," habla de la concentración como la clave que nos proporciona la forma de trabajo de cada autor:

> The problem of creative writing is essentially one of concentration, and the supposed eccentricities of poets are usually due to mechanical habits or rituals developed in order to concentrate. Concentration, of course, for the purpose of writing poetry, is different from the kind of concentration required for working out a sum. It is a focusing of the attention in a special way, so that the poet is aware of all the implications and possible developments of his idea... (112)

Habla Spender de dos tipos de concentración, una inmediata, la otra procede por estadios, y las equipara con las características del genio de Mozart y de Beethoven:

> The difference betweeen two types of genius is that one type (the Mozartian) is able to plunge the greatest depths of his own experience by the tremenduous effort of a moment, the other (the Beethovenian) must dig deeper and deeper into his consciousness, layer by layer. (113)

Está claro que Dylan pertenece al segundo tipo, y que solamente a base de darle vueltas y vueltas a su material conseguía concluir sus poemas. Pero lo que cuenta a la hora de establecer una apreciación estética, evidentemente, es el resultado final (pocas veces sabemos de su desarrollo). En poesía, no sólo apreciamos el aspecto exterior de un poema sino que éste debe de funcionar también a nivel de las imágenes y las relaciones que entre ellas se establecen:

> A poem that works well demonstrates an insight, and the insight may consist, not in the theme, but in the image-relations or the structure-relations. (114)

John Malcolm Brinnin también nos da una descripción de la forma en que Dylan Thomas trabajaba en la composición de sus poemas, destacando este efecto *acumulativo* y que nosotros definimos en nuestro estudio como *estilo apositivo* en que se parte de una unidad menor, una palabra, una frase, una línea, para ir añadiendo elementos. Es interesante el que apunte al comienzo o al final del poema como lugar donde suele encontrarse el germen inicial:

> I had noticed that on many of his manuscripts Dylan would add a single word or phrase, or a new punctuation, then recopy the whole poem in longhand. When another edition or revision was made, no matter how minor or major, he would then copy the whole poem again... he showed me his drafts of 'Fern Hill'. There were more than two hundred separate and distinct versions of the poem...He began almost every poem merely with some phrase... If this phrase was right... if it were resonant or pregnant, it would suggest another phrase. In this way a poem would 'accumulate'. Once 'given' a word... or a phrase or a line... he could often envision it, relocate it within a pattern of other words or phrases or lines... so that sometimes it would be possible to surmise accurately that the 'given' unit would occur near the end of the poem or near the beginning... (115)

No es extraño que un poema comience a partir de una frase, un verso, una palabra sugerente, y no tomando como punto de partida una idea a la que se quiera dar un determinado desarrollo (ésto es más fácil que ocurra en prosa).

Thomas llegó a decir que lo que le había llevado a escribir poesía era su amor por las palabras (116) llegando a acuñar la bella expresión *the colour of saying* (CP, p. 98); en uno de los 18P encontramos el eco del Evangelio de San Juan que refleja una fe casi religiosa en el poder de la palabra:

> In the beginning was the word, the word
> That from the solid bases of the light
> Abstracted all the letters of the void;
> And from the cloudy bases of the breath
> The word flowed up, translating to the heart
> First characters of birth and death. (CP, p. 98)

Estaba convencido de que la poesía debe comenzar desde la misma sustancia de las palabras y su capacidad evocadora, y esta es una premisa cuyas dimensiones debemos entender y aceptar antes de enfrentarnos al estudio crítico de su obra.

Daniel Jones, que provenía de una familia de curiosos artistas y al que Dylan Thomas estuvo muy unido sobre todo durante los años de su infancia y adolescencia en Swansea, nos cuenta que se divertían jugando en distintos campos como la escultura, componiendo piezas musicales (escribieron el libreto de una ópera que consistía en la repetición de la palabra *Heinrich* cantada con distintos matices emocionales). También componían poesía: Daniel escribía los versos pares y Dylan los impares. Y como el mismo Daniel Jones cuenta, a veces jugaban en su casa, Warmley, con determinadas palabras que les resultaban divertidas por alguna sorprendente asociación:

> We had word obsessions: everything at one time was 'little' or 'white'; and sometimes an adjective became irresistibly funny in almost any connection: 'innumerable bananas', 'wilful moccasin', 'a certain Mrs. Pothero'... these word games, and even the most facetious of our collaborations, had a serious experimental purpose. (117)

Glyn Jones también cuenta que, con ocasión de una visita a Laugharne, utilizó la palabra *huddled* en una conversación normal con Dylan aquella tarde. El se paró y empezó a repetir la palabra, haciendo hincapié en su extrañeza, saboreándola como si fuera un vocablo extraño y no común en la lengua inglesa. Y añade que esta no fue ni la primera ni la única vez que pudo comprobar que a Dylan Thomas no sólo le interesaban las palabras, sino que realmente estaba obsesionado con ellas. Y piensa que esta *absorption*, excesiva concentración con las palabras, constituye la mayor dificultad de su poesía (118).

Partiendo de ejemplos sencillos, vamos a intentar ilustrar de qué forma opera Thomas con estas unidades inferiores a la oración. Tomando uno de los ejemplos más claros: *Let fall the tear of time* XV.i.2. *Tear* nos hace pensar en una lágrima, sentido que se encuentra ratificado por el verbo *fall*. Pero el tiempo para Thomas y, como veremos, es un lento destructor. Este *tear of time* también participa de la expresión *the wear and tear of time*. Bajo la misma forma gráfica, se están sugiriendo dos

sentidos válidos en el contexto con un mismo término. Con objeto de entender hasta qué complicado punto opera la intensidad de sus versos, tomemos otro ejemplo:

> ..., time on track
> Shapes in a cinder death; love for his trick, XI.x.1-2

Por un lado, trazamos las relaciones fónicas entre los términos. Aquí se tiene *track/trick*, un tipo de rima que se podría calificar de apofónica. Por otra parte, hemos de trazar las relaciones semánticas entre los términos. *Cinder death* nos remite a *cinder track*, una pista de ceniza donde corren los atletas.

| | |
|---|---|
| Time | Death |
| track | cinder - cinder-track |
| time on track | cinder death |

*Cinder death* supone la resolución personal del poeta al superponer los niveles de significación de los términos en relación a *time* y *death*, dos aspectos que siempre están presentes y cercanos en sus poemas. La imagen que así se evoca es la del tiempo que avanza como un corredor por la pista de ceniza y nos remite al primer verso del poema *When, like a running grave, time tracks you down*. *Cinder*, por otra parte, evoca el fuego vital extinguido, igual que lo seco siendo un término que sugiere claramente el tema de la muerte. En el siguiente pasaje:

> When blood, spade-handed, and the logic time
> Drive children up like bruises to the thumb,
> From maid and head,
>
> For, sunday faced, with dusters in my glove,
> Chaste and the chaser, man with the cockshut eye, XI.iii.3-5.iv.1-2

La palabra *dusters* recibe plenamente su riqueza si fragmentamos las series de elementos que se superponen:

glove - fingers - thumb - knuckledusters - dusters

El guante nos remite a la mano y unos versos más arriba aparece el compuesto *spade-handed*, que sugiere la imagen del sepulturero. *Dust* está haciendo claramente alusión a la muerte. En los versos:

> Nor city tar and subway bored to foster
> Man through macadam. XI.vii.4-5

Por una parte tenemos la asociación de los términos *city, tar, subway, macadam*. Son términos que se relacionan con un ambiente urbano, pero obsérvese que no se han elegido *pavement* o *building* por ejemplo, sino sustancias: el alquitrán y el macadán, pavimento de piedra machacada y prensada con el rodillo, o *subway*, que evoca una forma hueca, cavada, subterránea y escondida. Por otra parte, el parentesco entre *macadam* y *Adam* se revela no sólo en un plano fónico. Para un galés como Thomas, aunque ignorase la lengua de sus ancestros, el elemento *Mac* verdaderamente debía de poseer un sentido etimológico, hijo. El hombre y Adán juegan un papel esencial en el pensamiento de Thomas. El juego verbal a partir de este término se deriva de su doble valor, uno concreto y material, el macadán, relacionado con la ciudad, otro patronímico y derivado de la etimología, el hijo o descendiente del primer hombre, Adán.

El enorme esfuerzo que se encuentra tras estos versos repletos de asociaciones en realidad pocas veces es apreciado por el lector, puesto que entraña una dificultad que no siempre está dispuesto a superar.

A Thomas le gustaba pensar que controlaba su material: "the idea that the poems erupted from unconscious levels upset him" (119), pero sabía o intuía que su forma de trabajar podía ir demasiado lejos, y nos encontramos en su correspondencia manifestaciones de duda con respecto a la labor que realizaba:

> But when the words do come, I pick them so thoroughly of their <u>live</u> associations that only the <u>death</u> in the words remains. And I could scream, with real, physical pain, when a line of mine is seen naked on paper & seen to be as meaningless as a Sanskrit limerick. I shall never be understood... (To PHJ 9th May 1934, SL, p. 122) (el subrayado viene en el texto)

Su método de trabajo, lento y tortuoso, suponía un considerable esfuerzo y a veces Thomas cuestionaba el resultado final:

> All day yesterday I was working, as hard as a navvy, on six lines of a poem. I finished them, but had, in the labour of them, picked and cleaned them so much that nothing but their barbaric sounds remained. Or if I did write a line 'My dead upon the orbit of a rose', I saw that 'dead' did not mean 'dead', 'orbit' not 'orbit' & 'rose' most certainly not 'rose'. Even 'upon' was a syllable too many, lengthened for the inhibited reason of rhythm. My lines, <u>all</u> my lines, are of the tenth intensity. They are not the words that express what I want to express; they are the only words I can find that come near to expressing a half. And that's no good. I'm a freak user of words, not a poet. That's really the truth. No self-pity there. A freak user of words, not a poet. That's terribly true. (To PHJ, 9th May 1934, SL, p. 122)

Sobre todo a mediados de los años treinta, se fue dando cada vez más cuenta de que la excesiva presión a la que sometía sus términos e imágenes podía acabar siendo un fin en sí mismo. El extracto que reproducimos a continuación tiene fecha de 1936:

> I'm almost afraid of all the once-necessary artifices and obscurities, and can't, for the life or the death of me, get any real liberation, any diffusion or dilution or anything, into the churning bulk of the words; I seem, more than ever, to be tightly packing... (To Vernon Watkins, 20th April 1936, SL, p. 171)

Como la comparación de los poemas en los cuadernos con los poemas acabados sugiere, el imponer estrictos esquemas fonéticos, de imágenes y sentidos podía llegar a afectar de forma muy grave un aspecto tan sumamente importante como es la inteligibilidad de sus versos.

Tèllier (120) considera que la atención de Thomas hacia el aspecto externo de las palabras a veces le llevaba a anular las consideraciones habituales entre el vocablo y el sentido o significado del que es portador. Thomas modifica a veces expresiones de una edición a otra, en muchos casos guiado por una búsqueda de armonía sonora como es el caso de *timeless clouds* (en la edición de "The force that through the green fuse drives the flower" del Sunday Referee el 29 de octubre de 1933), que se convierte en su versión final en la edición de los 18P_en *a weather's wind*, en la búsqueda visible de la aliteración semiconsonántica (121). El sentido, en la mayor parte de los casos, no resulta fundamentalmente afectado. Si un escritor escoge una primera expresión para comunicar mejor su pensamiento, nunca escribe lo contrario de lo que había escrito poco tiempo antes amparándose en el mismo contexto. Esto significaría que para Dylan Thomas las palabras tienen más importancia en su aspecto sonoro que el sentido del que son habitualmente portadoras.

Como casos extremos donde se produce un cambio verdaderamente sustancial entre la primera versión y la definitiva serían aquellos en que el poeta elige términos que no son solamente diferentes sino lógicamente opuestos. Podemos citar el caso del poema "I see the boys of summer." En la primera

edición de este poema en la revista New Verse, los versos 23-24 eran los siguientes:

> There from their hearts the dog-dayed pulse
> Of doubt and dark bursts in their throats.

Posteriormente, en la versión de este poema en los 18P aparece como: *Of love and light bursts in their throats* (CP, p. 1).

Otro ejemplo extremo lo observamos en el verso 40 de "When once the twilight locks": *The fences of the dark are down,* que se convierte en *The fences of the light are down.* Desde luego, son los dos únicos casos límite que aparecen y sería peligroso sacar conclusiones generales a partir de ellos, pero aún así podemos intentar justificar estos cambios tan radicales. Si observamos el primer ejemplo que mencionamos, los versos 10-11 son los siguientes:

> There in the sun the frigid threads
> Of doubt and dark they feed their nerves.

Se puede pensar que la asociación *(frigid + threads)* sugiere el grupo *(doubt + dark).* Se trataría en este caso quizá de la voluntad estética de romper el eco del verso anterior y de construir una imagen refractada en vez de reflejada, al cambiar en la distancia los términos. Existen también justificaciones de armonía sonora. En los versos 10-11, el final */-d/, /-dz/* de *frigid* y *threads* es sustituído por la inicial */d-/* de *doubt* and *dark.* En los versos 22-23, la dental se encuentra en tres ocasiones a nivel del compuesto *dogdayed,* pero esta palabra va seguida de *pulse,* que contiene la líquida */l-/;* muy posiblemente esta última haya influído sobre la elección de los vocablos que contienen en su comienzo la aliteración del sonido medio de *pulse,* como son *love* y *light.*

Desde luego se trata de casos aislados y extremos, pero de donde parece venir mucha más complicación y artificio es a la hora de imponer una carga de sentidos a veces tan ambivalentes a los términos que el poeta utiliza, motivo que da lugar a la oscuridad que caracteriza muchos de los primeros poemas, de ahí que muchas veces se haya hablado de su dicción como *the hewn voice*:

> Much of the obscurity is due to rigorous compression, the last thing they do is to flow; they are much rather hewn. (To Henry Treece, 16 May 1938, SL, p. 298).

El talento sólo no es suficiente; el poeta debe trabajar como un artesano, como un escultor en la piedra, modelando, limando las aristas. En lugar de escribir tres o cuatro poemas mediocres, dice, más vale escribir sólo uno que sea perfecto, o incluso únicamente una estrofa. No hay prisa. Sólo importa la calidad del resultado final. Y de quien dice ésto no podemos sospechar que no sea consciente de la importancia de lo que está haciendo:

> You must work at the talent as a sculptor works at stone, chiselling, plotting, rounding, edging & making perfect... Instead of three or four mediocre poems, each with a line, a phrase, or a hint of beauty in it, you would, eventually, have one poem, or one stanza of a poem, that had all those collected lines, phrases & hints in it... This advice is easy to give & hard to carry out. (To PHJ, 15th April 1934, SL, pp. 106-107)

William Empson llega a hablar de estos primeros poemas como bombas a punto de estallar debido a su excesiva concentración:

> I like the earlier poems better. They have such concentration that they seem to be constructed of exploding bombs, and I think the secret of these brief passages is that Dylan Thomas has maneuvred himself for them into a strategic point, like a mountain range from which the rivers flow opposite ways. (122)

Podemos argüir que el hecho de atribuir múltiples significaciones a las palabras e imágenes que el poeta utiliza es reflejo de la profunda interconexión de los fenómenos de la realidad que en estos poemas se intenta describir (123), pero a la larga, y como Dylan efectivamente sospechaba, puede llegar a romper definitivamente la comunicación con el lector, con lo que se trata de un esfuerzo baldío:

> Yet language (particularly obscure or idiosyncratic language, like Thomas's own) can be a restriction and a barrier; man is sometimes imprisoned in a 'tower of words'. (124)

Esta importante duda fue lo que le llevó a desear un cambio de dirección en su producción. El mismo Thomas estableció una distinción dentro de sus poemas entre los que llamaba *opuses, (exhausters)*, los poemas más trabajados, y *opossums, (simpler poems)*, normalmente basados en versiones anteriores de sus cuadernos (1).

Los críticos señalan el año 1939 como fecha en que se produce un cambio muy significativo en la producción del poeta, cambio que se da tanto en la prosa como en el verso y que supone el abandono de la excesiva subjetividad y carga

simbólica anterior:

> Thus the general trend of his writing was from relatively clear 'juvenile' poems to increasing obscurity in the mid-thirties, and then to a new conscious clarity beginning in the late thirties. (126)

Tindall expone una división de la obra del autor en tres periodos atendiendo a características temáticas:

> His [Thomas's] work falls into three periods that should satisfy the most academic demands upon a poet.... The first, we agreed, should be called the period of 'womb and tomb'. In the early poems, which concern birth, death, and all the troubles of adolescence, a dazzling confusion of images produces a sudden experience that precedes the understanding... Thomas emerged from these obscurities during the war. "Ceremony After a Fire Raid" is typical of the second period. And as for the third, distinguished by a wry acceptance of marriage and of growing older, it may be called the period of humanity. (127)

Murdy, en su breve pero riguroso estudio, analiza la producción poética de Thomas distinguiendo también tres períodos (1933-1938, 1939-1945, 1946-1953) y llega a la conclusión de que su poesía evoluciona desde una primera poesía más compleja en cuanto a su sentido a una mayor simplicidad en cuanto a contenido. Los esquemas auditivos evolucionan sin embargo a la inversa, desde una mayor sencillez a una gran complejidad. Por ejemplo, en el poema "Author's Prologue" (CP, pp. xv-xviii), el primer verso rima con el último, el segundo con el penúltimo y así sucesivamente hasta que la rima se encuentra en un pareado central, efecto que pocos lectores aprecian pero que da unidad formal interna al poema. La poesía de Thomas, según Murdy, evoluciona:

> From early poetry STACCATO in its rhythm & compressed - sometimes obscure, to later poetry LEGATO in rhythm and expansive - often uncomplicated in its sense. (128)

> The early poems are relatively complex and obscure in sense & relatively simple and obvious in auditory patterns; the later poems are relatively simple in sense and relatively complex in auditory patterns. (129)

Este desarrollo hacia la simplicidad en cuanto a ideas se refiere fue interpretada por Ferris (130) como un declive después de la explosión imaginativa de la adolescencia del poeta e incluso Constantine FitzGibbon (131) llega a establecer una curiosa conexión entre la venta de los cuadernos de Thomas a la edad de veintiséis años y la muerte de Keats a la misma edad, queriendo con ello significar que el desarrollo imaginativo de Dylan Thomas había concluído. Es cierto que entre la publicación de los 18P y The Map of Love, entre los cuales discurren cinco

años, el poeta había compuesto realmente pocos poemas y muy elaborados, volviendo en repetidas ocasiones a los cuadernos para, a partir de versiones en estos, elaborar nuevos poemas para su publicación. El mismo Thomas, en 1934, confesaba que su fertilidad parecía haberse desvanecido y que se había vuelto tan oscuro que ni se atrevía a escribir:

> ... the old fertile days are gone, and now a poem is the hardest and most thankless act of creation. I have written a poem since my last letter, but it is so entirely obscure that I dare not let it out even unto the eyes of such a kind and commiserating world as yours. (To PHJ, 9th May 1934, SL, p. 122)

No obstante, pensamos, no que el desarrollo imaginativo del poeta se hubiera frenado, sino que estaba llegando demasiado lejos en su afán de volcarse completamente en lo que escribía y corroborando que el método de composición que seguía estaba desembocando en una oscuridad cada vez mayor en sus poemas, no ya sólo para el lector, sino para sí mismo. A través de sus cartas se percibe desazón y angustia ante los resultados que obtenía. Deseaba un cambio de rumbo en su producción y el hecho más definitivo que manifiesta abiertamente este imperioso deseo del poeta fue precisamente la venta de sus cuadernos a finales de 1941. Como FitzGibbon expone, la decisión de vender los cuadernos fue un hecho crucial, cuyas implicaciones reales apunta Kershner pero hasta ahora no ha discutido ningún crítico de forma exhaustiva:

> What he feared, Thomas claimed, was not a 'cessation or drying up' but 'an ingrowing, the impulse growing like a toenail into the artifice'(Letters to Vernon Watkins, p. 27). Surely, his sale of the notebooks was an effort to avoid this fate, a premeditated fresh start. (132)

Dylan Thomas no temía que se agotaran sus capacidades imaginativas, razón que parece ser para algunos críticos y biógrafos otra de las justificaciones de las supuestas tendencias autodestructivas del poeta, ni creemos que cambió de rumbo por razones comerciales como llega a apuntar A. Pratt (133). Thomas continuó activamente escribiendo como lo demuestra el desarrollo de su producción posterior, pero ésta tomó otro rumbo fruto de la reflexión y del temor a ese desarrollo que había comenzado en un principio y que podía desembocar en el artificio sin límites.

Allen Tate (134), a partir del diálogo de E. A. Poe "The Power of Words," habla de la *imaginación angélica* como intento de empujar los límites del lenguaje hasta el punto en que el hombre considera la posibilidad de creación a través de la magia verbal. El hombre ya no es sólo ángel, es Dios en este aspecto de su creatividad. Estamos hablando del poder físico de las palabras, una preocupación que como vimos en las cartas, estaba continuamente presente en los pensamientos de Thomas. El problema es que este esfuerzo intelectual resulta exhausto porque, a la larga, no tiene un objeto real. Quizá el alcance de nuestra capacidad imaginativa solamente llegue -como dice Tate- hasta la escalera de la analogía: el intelecto humano sólo puede llegar a Dios por medio de la analogía, pero la analogía sólo puede establecerse con respecto al mundo natural que es lo que el intelecto conoce por medio de los sentidos. El lenguaje, por sí mismo, no tiene ese poder, y los poetas que han trabajado en este sentido se han enfrentado a este terrible y absurdo vacío. Quizá nos cueste entender estos supuestos sobre todo porque estamos acostumbrados a tratar con el lenguaje con un fin esencialmente comunicativo, como instrumento, pero para el poeta, que intenta conseguir de él mucho más, no es raro que se le planteen estos interrogantes sin salida, sobre todo en el momento álgido de su imaginación, que sabemos para Thomas en lo que a su desarrollo poético se refiere, fue la década de los treinta.

Los poemas posteriores constituyen un intento de apartarse de las complejidades y obsesiones de esta primera época, produciéndose un cambio desde la tremenda introversión inicial hacia una exteriorización, que se evidencia en sus poemas posteriores donde explora con muchísima maestría las capacidades sonoras, incluso visuales, "Vision and Prayer" (CP, pp. 154-165), en definitiva, externas, del verso, dejando parcialmente a un lado la inextricabilidad de las imágenes de otros poemas anteriores. Este cambio en la actitud del poeta coincide con su matrimonio con Caitlin, las retransmisiones en la BBC, el comienzo de la guerra, y suponen, como apunta Gareth Thomas, un propósito de experiencia compartida:

> Thomas's later works are... an attempt -more or less consistent- to look outwards, away from the physiological obsessions and complexities of his early work, and to recapture a sense of community, of shared experience. The tragedy is, of course, that this appears to be possible only by looking backwards, to his childhood. (135)

Este cambio en la producción de Thomas, fue reflejo del cambio en su personalidad, desde la feroz y muchas veces violenta y morbosa autoexploración inicial que se revela claramente en sus cartas y en sus primeros poemas hacia una mayor extroversión que fue experimentando en su madurez y que le hizo posible llegar a escribir los inolvidables pasajes de Portrait of the Artist as a Young Dog o Under Milk Wood.

En una de esas retransmisiones de la BBC, con el título "On Reading One's Own Poems," Thomas, olvidando el impulso inicial que le llevó a escribir estos primeros poemas, desearía que éstos se consideraran como curiosidad y que se pensase que el rumbo que en ese momento tenía su producción era más amplio y profundo:

> For I like to think that the poems most narrowly odd are among those I wrote earliest, and that the later poems are wider and deeper... I do not remember -that is the point- the first impulse that pumped and shoved most of the earlier poems along, and they are still too near to me, with their vehement beat-pounding black and green rhythms like those of a very young policeman exploding... (136)

Si la evolución en la obra del poeta fue positiva o no, o si los primeros poemas poseen mayor o menor calidad que los posteriores, es algo sobre lo que los críticos difieren y que depende, evidentemente, del gusto poético del crítico y del lector.

Puesto que las imágenes de los poemas objeto de estudio a veces parecen excéntricas y enigmáticas, sobre todo la repetición frecuente de algunos términos nos hace pensar que Thomas las utiliza siguiendo algún tipo de método. Elder Olson (137) fue el primer crítico que comenzó a desentrañar imágenes y vocabulario. De esta forma, por ejemplo, nos habla de la cera como símbolo de muerte o de la mortalidad de la carne, el aceite como símbolo de vida, el mar como símbolo de fuente de vida, la sal como símbolo de la génesis en el mar. Las tijeras o cuchillos, símbolos del nacimiento (al cortar la placenta o el cordón umbilical), de muerte (al cortar el hilo de la vida) o de implicaciones sexuales (a

partir de su relación con la vida y la muerte). Las heridas, uno de los símbolos más frecuentes en Thomas, simbolizando numerosas ideas: el dolor de la vida, el corazón, el ombligo, los órganos sexuales y el acto sexual, los efectos del tiempo. A pesar de que Thomas con frecuencia eluda los nexos básicos de referencia de sus metáforas e imágenes, no pensamos que se trate de un cálculo premeditado con objeto de confundir al lector, argumento que han esgrimido algunos críticos que bien pudiera ser excusa a la hora de enfrentarse a estos poemas:

> All is calculated indirection, obtained by the omission of almost all clues to the actual drift; by the clotting of fairly simple notions with odd but dynamic images; by a conscious confusing of syntax, to give an impression of strangeness and pregnancy. (138)

No es que Thomas, descalificando la capacidad de entendimiento del lector, lo pretenda confundir, sino todo lo contrario, intenta hacerle pensar y sobre todo sentir desde las múltiples sugerencias y evocaciones de sus imágenes, y desde los ritmos y sonidos que están en el poema.

Dylan Thomas era muy crítico con lo que escribía y siendo muy joven ya reconocía sus principales defectos poéticos, hecho que demuestra una indudable madurez, pero siempre piensa que el lector ha de comprender de qué se le habla, pensando y sintiendo desde las mismas sugerencias que comporta el léxico:

> I think I do know what some of the main faults of my writing are: immature violence, rhythmic monotony, frequent muddleheadness, and a very much overweighted imagery that leads too often to incoherence. But every line is meant to be understood; the reader is meant to understand every poem by thinking and feeling about it, and not by sucking it in through his pores, or whatever he is meant to do with surrealist writing. (To Richard Church, 9th December 1935, SL, p. 161)

La lectura de los poemas de Thomas requiere mucha atención, intuición y esfuerzo que el lector no siempre está dispuesto a realizar (139). En este sentido, participamos del punto de vista de Elder Olson con respecto a Thomas: la clave de la interpretación de las imágenes se encuentra *en el propio texto*.

> What Thomas wanted was for the reader to begin with the idea that he MIGHT be speaking literally; to declare something a symbol or a metaphor only after it was evident that it could not be a literal expression; to find out, in that case, what kind of symbol or metaphor it was; and so go, eventually, FROM THE TEXT, to Thomas' meaning. This is the right way to read Thomas, and the right way to read anything, and it is the only right way. (140)

Y este será básicamente el planteamiento de nuestra forma de proceder a

desentrañar las imágenes en estos poemas: la lectura atenta, y el ir descubriendo, desde el mismo texto, las posibles esferas de significación de los términos e imágenes que aparecen en estos poemas (141). Por supuesto, partimos del hecho de que las imágenes en estos poemas no son arbitrarias y que responden a un intrincado y sistematizado mundo o universo personal creado por el propio poeta.

La elección de palabras en Thomas se cifra en dos direcciones principales: por una parte, en virtud de las sonoridades del vocablo o de las combinaciones gráficas y/o fónicas de los términos con respecto a su entorno. Aquí, la rima del verso o el ritmo de la estrofa juegan un papel esencial. Por otra parte, y esta es en muchas ocasiones la dirección más importante, en virtud de las asociaciones que una palabra pueda sugerir en el plano semántico al combinarse con otras específicas (142).

A la hora de estudiar estos poemas, a pesar de que algunos sean muy distintos de otros, hemos querido hacerlo como un único conjunto. Thomas hablaba de la paz momentánea que supone un poema, pero también dijo que en estos poemas no había llegado a este objetivo. Justifica ésto nuestra forma de enfrentarnos a su estudio como si de un largo poema se tratara, opinión que comparten también algunos críticos (143):

> I agree that each of my earlier poems might appear to constitute a section from one long poem; that is because I was not successful in making a momentary peace with my images at the correct moment... (To Henry Treece, 23rd March 1938, SL, pp. 190-191)

El análisis de las características generales del léxico nos anuncia la dirección temática del mundo que describe, y a partir de ahí hemos procedido a su estudio. Tampoco nos parece desacertado hacerlo así: puesto que el método de trabajo de Thomas se basaba en la acumulación y síntesis, nosotros procederemos desde la disección y el análisis.

Con Dylan Thomas, el establecer un léxico de carácter unívoco en el que el simbolismo revista una forma fija: tal cosa significa, en este lenguaje, tal otra, intentando así sistematizar e incluso llegar a establecer un diccionario poético

como llegó a hacer Olson, reduce ciertamente las enormes posibilidades de los términos, que reciben en muchas ocasiones su significación según el contexto específico en que aparecen y no siempre es la misma (144).

Por otra parte, Thomas pasa frecuentemente de un nivel de significación a otro. Una misma palabra señala tanto un hecho real empírico (por ejemplo, el agua, en invierno, se convierte en hielo), como el mismo hecho real traspasado a otra experiencia (fenómeno de endurecimiento, endurecimiento de las arterias) relacionándola quizá en otro plano más profundo (el destino del hombre). Puesto que la mayor preocupación del poeta se puede decir que es la relación entre él mismo, como entidad física y microcosmos y por ende, el hombre en general, con el universo, macrocosmos, en multitud de ocasiones la dificultad que se plantea estriba en el hecho de entender la descripción que realiza del mundo exterior en relación con un estado del alma que corresponde a la contemplación de una realidad dada.

## Notas

(1) Véase C. FitzGibbon, The Life of Dylan Thomas (Boston: Little, Brown and Co., 1965), p. 60.

(2) Véase Paul Ferris, Dylan Thomas (New York: Penguin Books, 1978; 1st pub. 1977), p. 63: "At first he was not on the editorial staff. He began in the 'readers' room' of the printing department as a copy-holder, one of the juniors who read reporters' copy aloud in a droning voice, while their seniors, the 'correctors of the press', check and amend the proofs... After a couple of months he moved on to the reporters' room, and his brief career as a journalist began."

(3) *Ibidem*, p. 64.

(4) Véase T. H. Jones, Dylan Thomas (London: Oliver & Boyd, 1963), pp. 11-12. Sobre las publicaciones de este periodo "Swansea journalism," ver R. Maud, Entrances to Dylan Thomas' Poetry (New York: Scorpion Press, 1963), pp. 125-126.

(5) C. FitzGibbon, *op. cit.*, pp. 64-65.

(6) Dylan Thomas, Portrait of the Artist as a Young Dog (London: J. M. Dent and Sons, Ltd., 1983; 1st pub. 1940), pp. 86-98.

(7) Dylan Thomas, Quite Early one Morning (London: J. M. Dent and Sons, Ltd. 1955; 1st pub. 1954), pp. 73-90.

(8) P. Ferris, *op. cit.*, p. 65.

(9) La muerte de Dylan Thomas conmocionó dos continentes con un sentimentalismo quizá exagerado. La prensa británica, en general, echó la culpa de su muerte a los Estados Unidos. Caitlin Thomas, esposa de Dylan, acusó a sus aduladores y compañeros de juergas y al ambiente de Estados Unidos: "For Dylan, more than anybody, this was a poisonous atmosphere..." Caitlin Thomas, Leftover Life to Kill, (London: Putnam & Co., 1957), p. 58. Kenneth Rexroth escribió un violento poema que acusa de la muerte del poeta a una América burguesa:

> Who killed the bright-headed bird?
> You did, you son of a bitch.
> You drowned him in your cocktail brain.
> He fell down and died in your synthetic heart.

Citado en R. B. Jr. Kershner, Dylan Thomas: The Poet and his Criticism (Chicago: American Library Association, 1976), p. 31. Los críticos norteamericanos, en general, se inclinan a pensar que su muerte fue el resultado inevitable de sus tendencias autodestructivas.

(10) Paul Ferris, *op. cit.*, p. 66.

(11) John Ackerman, Welsh Dylan (London: Granada Publishing Ltd., 1979), p. 26.

(12) Dylan Thomas, Portrait of the Artist as a Young Dog, *op. cit.*, p. 91.

(13) "For every poetic myth there has to be a villain and this rôle has been assigned to Dr. Milton D. Feltenstein... Before the poet's final collapse he claimed to have consumed 'eighteen straight whiskies', the equivalent of thirty-six whiskies British measure... When Thomas was raving in his room at the Chelsea, Feltenstein (who died in 1974 after keeping a long silence on the details) injected him with half a grain of morphine sulphate, three times the dose needed to relieve acute pain... Feltenstein's injection may have killed the poet. When Thomas was rushed to St. Vincent's Hospital on 5 November, he had no chance of recovering." Alan Bold, (ed.), Dylan Thomas: Craft or Sullen Art (London: Vision, 1990), p. 11.

(14) Elizabeth Azcona Cranwell, traducción, introducción y notas, Dylan Thomas: Poemas completos (Buenos Aires: Corregidor, 1981), citado en la contraportada.

(15) C. FitzGibbon, The Life of Dylan Thomas, *op. cit.*, p.63.

(16) Citado en P. Ferris, *op. cit.*, p. 74. Paul Ferris (ed.), The Collected Letters of Dylan Thomas (London and Melbourne: J. M. Dent and Sons, 1985), p. 14, habla en los siguientes términos en una de las notas a pie de página, sobre la hermana de Dylan: "Nancy Marles Thomas (1906-1953) became engaged to an Englishman, Haydn Taylor, at Christmas 1932. He was then a commercial traveller, and was based in Swansea until September that year. Her letters to him from 5 Cwmdonkin Drive describe an unhappy family ['very quarrelsome'] where there were frequent rows about drink and money. According to Nancy, her brother stole from hadnbags ['a 1 note was missing'], her mother used to steam open Haydn Taylor's letters, and her father frequently raged against life in general."

(17) Sobre "London Publications before 18 Poems," véase R. Maud, Entrances to Dylan Thomas' Poetry., *op. cit.*, pp. 126-128. Remitimos también al lector al Apéndice I de nuestro estudio: "Cronología de composición y publicación: 1930-1934. Poesía y prosa," donde indicamos las publicaciones anteriores a los 18P.

(18) John Ackerman, Welsh Dylan., *op. cit.*, p. 44.

(19) P. Ferris, *op. cit.*, p. 118.

(20) Dylan Thomas, Quite Early One Morning., *op. cit.*, pp. 75-76. Geoffrey Grigson, que en un principio fue amigo del poeta, amistad que más tarde se vio truncada, recuerda que Thomas llegó a Londres "uncertain of his part", parecía un Rimbaud y hablaba de poesía: Rossetti, Francis Thompson, Hames Thompson, Spender. Más tarde, dice, abandonó la imagen de esteta por la de "Toughish Boy" o "Boy with a Load of Beer." Grigson cita apodos que sus amigos le atribuían a Thomas durante este período: *the snotty troll, the disembodied gland, Ditch, the ugly suckling.* "When he [Thomas] disappeared, it was a relief; when he reappeared, a pleasure." Geoffrey Grigson, en A Casebook on Dylan Thomas ed. J. M. Brinnin, (New York: Thomas Y. Crowell), 1960, pp. 256-259.

(21) Véase P. Ferris, *op. cit.*, p. 121.

(22) "A pattern was being established, and one that was to last throughout his life. In London it was drink, talk and women. When exhausted by what he later called 'the capital punishment' he would return to Wales and work." Comentario de C. FitzGibbon en (SL, p. 153)

(23) "The calmest and happiest days of his life were probably those he spent in Wales. The chief part of his creative writing was done in the landscape and among the people to whom he was most deeply attached." Vernon Watkins, (ed.), Dylan Thomas: Letters to Vernon Watkins (London: Dent and Faber and Faber, 1957), p. 20.

(24) Véase Glyn Jones, "Dylan Thomas," en The Dragon has Two Tongues: Essays on Anglo-Welsh writers and writing (London: J. M. Dent and Sons, 1968), p. 187. Paul West también comenta sobre este sentimiento de no pertenencia a ningún sitio que tenía Thomas. Con ocasión de una conferencia sobre escritores escoceses, Thomas se lamentó de ser considerado "in England as a Welshman... and in Wales as an Englishman." Paul West, "Dylan Thomas: The Position in Calamity," Southern Review, 4, (Autumn 1967), p. 923.

(25) R. B. Jr. Kershner, *op. cit.*, p. 199.

(26) "The four poetry exercise books in the Lockwood Library of the State University of New York at Buffalo have been named by the library as follows: (I) '1930 Notebook' (II) '1930-32 Notebook' (III) 'February 1933 Notebook' (IV) 'August 1933 Notebook'. All are approximately 6" by 8" though of differing bulkiness. Covers are lacking, but traces in the staple of the August 1933 Notebook indicate a red cover like the Red Prose Notebook also in the Lockwood Library...The four poetry Notebooks were priced at £6, £7.10, £6.10, and £5 respectively...," Ralph Maud, Poet in the Making: The Notebooks of Dylan Thomas (London: J. M. Dent and Sons, 1968; 1st pub. 1965), pp. 273-274. Sobre estos cuadernos de Buffalo véase David C. Jenkins, "Shrine of the Boily Boy: The Dylan Thomas Notebooks at Buffalo." The Anglo Welsh Review 19,xliii, 1970, pp. 114-129.

(27) Daniel Jones (ed.), Dylan Thomas: The Poems (London: J.M. Dent and Sons, 1977; 1st pub. 1971), pp. 221-242. En lo que constituye el Appendix II de este libro, titulado "Early Poems (Written before the poet's sixteenth birthday)," se incluyen otros poemas que no aparecen en la edición de Maud.

(28) Robert Graves, "These Be Your Gods, O Israel!," en The Crowning Privilege. Collected Essays on Poetry. New York: Doubleday, 1956; 1st pub. 1955), p. 139: "I wrote back that they were irreproachable, but that he would eventually learn to dislike them ... Even experts would have been deceived by the virtuosity of Dylan Thomas's conventional, and wholly artificial, early poems."

(29) R. B. Jr. Kershner, *op. cit.*, p. 199.

(30) Harry Williams, "Dylan Thomas's Poetry of Redemption: Its Blakean Beginnings," Bucknell Review. (Winter, 1972), p. 107.

(31)"His own poetry passed in ten years from simple lyricism, reminiscent of W.H. Davies or De La Mare, to the violent imagery of the poems that first appeared in Victor's Neuburg's corner of the Sunday Referee; on the way he came more or less under the influence of early Yeats, Aldington, Sacheverell Sitwell, Lawrence, and Hopkins, in that order; but of course there were many others," Daniel Jones, en Dylan Thomas: The Legend and the Poet. A Collection of Biographical and Critical Essays. ed. E. W. Tedlock (London: W. Heinemann, 1960), p. 17.

(32) Dylan Thomas, "Poetic Manifesto: A Manuscript," Texas Quarterly, IV (Winter, 1961), p. 47.

(33) *Ibidem*, pp. 47-48..Cuando Thomas llegó a Londres en 1934 y conoció a Geoffrey Grigson, le dijo que entre sus autores favoritos se encontraban Rosetti, Francis Thompson, James Thomson y Stephen Spender. Ver Geoffrey Grigson, "Recollections of Dylan Thomas," London Magazine, IV, (September, 1957), p. 40.

(34) Véase W. T. Moynihan, "Dylan Thomas and the 'Biblical Rhythm'," en Critical Essays on Dylan Thomas. ed. G. Gaston (Boston, Mass.: G.K. Hall and Co., 1989), p. 81.

(35) "The first poems I knew were nursery rhymes, and before I could read them for myself I had come to love just the words of them, the words alone... I did not care what the words said, overmuch, nor what happened to Jack and Jill and the Mother Goose rest of them; I cared for the shape of sound that their names, and the words describing their actions, made in my ears...," Dylan Thomas, "Notes on the art of poetry," en Modern Poets on Modern Poetry. ed. J. Scully (London: Collins, 1966; 1st pub. 1961), p. 195.

(36) Daniel Jones comenta que su madre había sido tejedora y que había llegado a tener una exposición individual de sus tapices en Londres. Una serie de ocho paneles jacobinos de seis pies por cuatro cada uno colgaba en su casa; se llamaba 'The Garden Of Eden' y Daniel Jones piensa que Thomas podía haber tenido en mente sus extraños paisajes al escribir este poema, sobre todo en los versos:

> And the roots of the trees climbed through the air
> Touching the silver clouds ... the hills
> Coiled into their bodies like snakes

Daniel Jones. Dylan Thomas: The Poems. *op. cit.*, p. 281.

(37) C. FitzGibbon, *op. cit.*, p. 51.

(38) Véase W. T. Moynihan, The Craft and Art of Dylan Thomas (Ithaca, New York: Cornell University Press, 1966), p. 33.

(39) Thomas Lovell Beddoes fue un autor muy admirado por Thomas, que demuestra así sus gustos eclécticos. La morbosidad del Death's Jest Book de Beddoes está presente en la primera poesía de Thomas y un estudio comparativo en profundidad de ambos autores seguramente sería muy interesante y revelador. Existe sobre Beddoes y el libro que comentamos, una tesis doctoral realizada por Glenn R. McCartney, "Death's Jest-Book and Its Background." Dissertation Abstracts International 33:1691 A, Denver, 1972.

(40) Ralph Maud (ed.) Dylan Thomas: The Notebook Poems (London: J.M. Dent and Sons, 1989; 1st pub. 1965), p. xiii.

(41) *Ibidem*, p. 245.

(42) Dylan Thomas Collected Poems 1934-1953 ed. Walford Davies and Ralph Maud (London: J. M. Dent and Sons), 1988, p. 179.

(43) La interpretación más interesante y completa que encontramos de estas ilustraciones se encuentra en Frank M. Parisi, "Emblems of Melancholy: For Children: The Gates of Paradise," en Interpreting Blake ed. Michael Phillips, (London: Cambridge University Press, 1978), pp. 70-110, artículo al que haremos posteriormente referencia con objeto de explicar el sentido de algunas de estas ilustraciones.

(44) Véase Harry Williams, *op. cit.*, p. 112.

(45) "Joanna Southcott (1750-1814), a Devonshire woman, became convinced that she was the vehicle of a divine revelation. Her adherents grew in numbers, and in 1801 she gained some attention in London, where she arrived in May 1802. In October 1802 she proclaimed that she was to give birth to the second Christ; and this is problably the period of B.'s poem,... In May 1813 she declared that she was pregnant with this child, who was to be named Shiloh, but it was a phanton pregnancy." Blake: The Complete Poems ed. W. H. Stevenson. (London and New York: Longman, 1989; 1st pub. 1971), p. 474.

(46) Véase R. Maud (ed.), Dylan Thomas: The Notebook Poems, *op. cit.*, p. 268.

(47) Mnetha, personaje de la obra de Blake Tiriel. El nombre probablemente es un anagrama de Athena(m). La hija de Mnetha es Heva. Según Olson, (véase Elder Olson, The Poetry of Dylan Thomas (Chicago: University of Chicago Press, 1972; 1st pub. 1954, p. 99), no hay ninguna particularidad en la alusión que hace Thomas; simplemente está diciendo que Jesucristo, aún sin concebir, no tenía forma, y mantenía toda y ninguna relación con todo y todos, como consecuencia. El hermano de la hija de Mnetha en la obra de Blake es Har. Lita Hornick, siguiendo a S. Foster Damon, piensa que Mnetha personifica la inteligencia y Har la poesía. Así descubre aquí una correspondencia entre el artista y Dios. Pero Sloss y Wallis definen a Har como un viejo senil, autor de un código de moralidad opresora. Northrop Frye se refiere a Har como un "hideous imbecile" y con esta interpretación coincide Emery (véase Clark M. Emery, The World of Dylan Thomas. London: J. M. Dent and Sons Ltd., 1971, p. 203). Piensa este mismo autor que en el verso siguiente "And sister to the fathering worm" IV.i.6, la expresión 'fathering worm' puede referirse al gusano del que Thel aprende el amor universal de Dios. Lo que ocurre es que Thomas entiende que Thel es la hija de Mnetha (Yeats pensaba que Blake en un principio lo había pensado así) y de esta forma Thomas presenta a Thel y al gusano juntos en la persona de Jesucristo, siguiendo el pensamiento de Blake: "God is in the lowest effects as well as in the highest causes; for he is become a worm that he may nourish the weak." (Véase Sloss-Wallis, II, 273), citado en C. M. Emery, *op. cit.*, p. 204).

(48) Harry Williams, *op. cit.*, p. 114.

(49) Bernard Spencer, firmando como C.B.S. en un artículo para New Verse, No. 23, (Christmas, 1936) distinguía en los Twenty-five Poems entre *sense* y *nonsense* poems. Los nueve *sense* poems son versiones de los cuadernos revisadas. Henry Treece dedica el capítulo seis "Straight Poems" de su libro Dylan Thomas: Dog Among the Fairies (London: Ernest Benn Limited, 1957; 1st pub. 1949), pp. 71-79 a estos poemas. Dylan Thomas le comenta en una carta sobre este capítulo: "I thought the Straight-Poems chapter was convincing and concise... I wrote them, most of them anyway, quite a long time before the other poems in the 25 volume. The straight poems in 25 were, indeed, with a very few exceptions -I'll be able to show you all dates when we meet, but I can't now remember the exceptions because I haven't got copies of the two books- written before most of the poems in the 18 volume." (To Henry Treece, 6th or 7th July 1938, SL, pp. 203-204)

(50) P. Ferris, *op. cit.*, p. 85.

(51) *Ibidem*, pp. 84-85.

(52) Se trata de las cartas de William Blake que encontramos en K, (pp. 801-804). Los encabezamientos se corresponden con las siguientes cartas: 'Dear Sculptor of Eternity' (To John Flaxman 21 September 1800), 'Leader of My Angels'(To William Hayley 16 September 1800), 'Dear Friend of My Angels'(To Thomas Butts 23 September 1800), 'Friend of Religion & Order'(To Thomas Butts 2 October 1800). Indudablemente esta alusión en la correspondencia de Thomas prueba que estuvo leyendo la correspondencia de Blake, y sus cartas a Pamela muestran que, como Blake, en sus cartas incluía detalles tanto de lo que estaba haciendo como impresiones, descripciones y pensamientos. Las cartas de Thomas pensamos que son mucho más poéticas que las de Blake, y sin duda, mucho más extensas.

(53) Véase P. Ferris, *op. cit.*, pp. 94-95.

(54) *Ibidem*, p. 96.

(55) "... when... there was a series of letters in a Sunday paper attacking his [Dylan's] poetic method it was she [Edith Sitwell] who brilliantly answered them. Dylan himself never wrote; but after one particularly insulting letter from a member of the Athenaeum Club, he asked me whether the paper would print a letter asking the member to meet him on the steps of the Athenaeum so that he could hit him." Vernon Watkins, (ed.) Dylan Thomas: Letters to Vernon Watkins, *op. cit.*, p. 16.

(56) Dylan Thomas, Portrait of the Artist as a Young Dog., *op. cit.*, p.101.

(57) Louis Simpson, A Revolution in Taste (New York: MacMillan Publishing Co. 1978), p. 22.

(58) John Ackerman, Welsh Dylan, *op. cit.*, p. 38.

(59) P. Ferris, *op. cit.*, pp. 88-89.

(60) "Pamela Hansford Johnson was quick to notice something odd about Thomas's relationship with his father. She wrote in her diary: 'That fearful D.J. is his best friend!'. Thomas's terrified state of mind in the last eighteenth months of his life had more to do with his father's illness and death than Ferris allows," Stewart Crehan, "The Lips of Time" en Dylan Thomas: Craft or Sullen Art. ed. Alan Bold, *op. cit.*, pp. 55-56.

(61) "To the many published testimonies concerning Thomas' apparent ill health, one can add that of his mother, given in a Canadian Broadcasting Corporation tape recording made by Colin D. Edwards in the summer of 1958: 'As a young boy [Dylan] was extremely delicate. And then when he was about fifteen he had a hemorrhage rather badly too. He was always pretty weak in the chest and he had asthma very badly until he died." Ralph Maud, Poet in the Making., *op. cit.*, p. 276. El capítulo quinto de C. FitzGibbon, The Life of Dylan Thomas, *op. cit.*, discute exhaustivamente el tema de la salud de Thomas.

(62) En otra de sus cartas encontramos: "... the last three months he [Dylan's father] has spent in the London University Hospital, undergoing treatment for cancer in the throat. He is home now, partially cured and exceedingly despondent. His time limit is even shorter than mine."(To PHJ, Late October 1933, SL, p. 44). En otra carta posterior: "Today he [Dylan's father] went back to school, weak and uncured. And only a little while ago I learnt the truth of my own health. But the statement of Dad's disease and the warning of mine have left me horribly unmoved; I become a greater introvert day by day." (To Trevor Hughes, 12th January 1934, SL, p. 87)

(63) Ralph Maud, (ed.), *op. cit.*, p. 270.

(64) P. Ferris, *op. cit.*, pp. 89-90.

(65) Harry Williams, *op. cit.*, p. 116.

(66) Véase W. T. Moynihan, The Craft and Art of Dylan Thomas., *op. cit.*, 1966), pp. 47-48.

(67) *Ibide* p. 57.

(68) R. Maud, R. Poet in the Making., *op. cit.*, p. 34.

(69) Véase Stephen Spender, "A Romantic in Revolt," Spectator, CLXXXIX, (December, 5, 1952), p. 781.

(70) Véase Martin Dodsworth, "The Concept of Mind and the Poetry of Dylan Thomas," en New Critical Essays ed. Walford Davies, (London: J. M. Dent & Sons, 1972), pp. 112-117.

(71) John Ackerman, "The Welsh Background" en Dylan Thomas: A Collection of Critical Essays ed. C. B. Cox, (Englewood Cliffs, N.J.: Prentice-Hall Inc.), 1966, pp. 38-39.

(72) "I don't feel worried or hardly ever, about other people. It's self, self, all the time... I prefer... style to life, my own reactions to emotions rather than the emotions themselves..." (To Trevor Hughes, January 1933, SL, pp. 11-12)

(73) C. Fitzgibbon, The Life of Dylan Thomas, *op. cit.*, pp. 108-109.

(74) Véase Elder Olson, *op. cit.*, p. 40.

(75) *Ibidem*, p. 41.

(76) Horace Gregory, "The Romantic Heritage in the Writings of Dylan Thomas," en A Casebook on Dylan Thomas ed. J. M. Brinnin, *op. cit.*, pp. 131-138.

(77) "John Clare (1793-1864) the Nortthamptonshire 'peasant poet.' Briefly famous in the 1820s his later and better work was ignored... In 1840 pronounced 'mad' he entered Northampton Asylum, where he remained until his Death." Véase John Clare: Selected Poetry ed. with introduction and notes by Geoffrey Summerfield, (London: Penguin Books, 1990).

(78) A. Pratt, Dylan Thomas's Early Prose: A Study in Creative Mythology (Pittsburgh: University of Pittsburgh Press, 1970), p. 31.

(79) Vernon Watkins se refiere a "... the struggling, symbol-charged prose of the intensely subjective early stories.," en Vernon Watkins, (ed.), Dylan Thomas: Letters to Vernon Watkins., *op. cit.*, p. 20.

(80) Véase R. B. Jr. Kershner, op. cit. p. 9

(81) G. S. Fraser, Dylan Thomas (London: Longmans Green and Co., 1957), p. 52.

(82) Véase Jacob Korg, "The Short Stories of Dylan Thomas," Perspective, (Spring, 1948), pp. 184-191, ver p. 187, 188 y 190.

(83) Véase Glyn Jones, *op. cit.*, pp. 174-175.

(84) H. G. Porteous, "Map of Llareggub" en Dylan Thomas: the Legend and the Poet ed. E. W. Tedlock, *op. cit.*, p. 94.

(85) Véase A. Pratt, *op. cit.*, p. 12, p. 35, pp. 45-48 y pp. 104-128.

(86) D. Tritschler, "The Stories in Dylan Thomas' Red Notebook'," Journal of Modern Literature, (September, 1971), p. 33-56.

(87) L. Peach, The Prose Writings of Dylan Thomas (New Jersey: Barnes and Noble Books, 1988). Sobre los primeros relatos, ver cap. 2. "Religion, Repression and Sexual Violence," pp. 15-45 y cap. 3. "Dream and Reality," pp. 46-60.

(88) Véase L. Peach, op. cit. p. 34.

(89) *Ibidem*, p. 26.

(90) Véase Tomaso Kemeny, "Dylan Thomas: 'This Bread I Break': La forma del contenuto e percorsi del senso." Annali (Feltre, Italy) 1974, pp. 265-280.

(91) Véase L. Peach, *op. cit.*, p. 32.

(92) P. Ferris, *op. cit.*, p. 114.

(93) Jacob Korg, Dylan Thomas (New York: Twayne Publishers, 1965), p. 55.

(94) Véase A. Pratt, *op. cit.*, pp. 119-120.

(95) Citado en L. Peach, *op. cit.*, p. 16.

(96) Michael Neill, "Dylan Thomas's 'Tailor Age'," Notes and Queries 17, (February, 1970), pp. 57-63. La cita de los versos, así como la ilustración, acompañan las anotaciones finales en Dylan Thomas: Collected Poems 1934-1953 ed. Walford Davies and Ralph Maud, *op. cit.*, p. 188.

(97) P. Ferris, *op. cit.*, p. 114.

(98) Véase John Ackerman, Welsh Dylan. *op. cit.*, pp. 54-55.

(99) Véase A. Pratt, *op. cit.*, p. 124.

(100) Citado en L. Peach, *op. cit.*, p. 16.

(101) David Holbrook, Dylan Thomas: The Code of Night (London: the Athlone Press, 1972), p. 110.

(102) Véase R. B. Jr. Kershner, *op. cit.*, p. 18.

(103) John Malcolm Brinnin (ed.), *op. cit.*, pp. 164-165: "Robert Graves in a public lecture offered a prize of one pound to anyone who could satisfactorily explicate the line of "If my head hurt a hair's foot ..."

(104) Geoffrey Grigson, The Harp of Aeolus (London: Routledge and Kegan Paul, Ltd., 1948), pp. 154-156. También en Dylan Thomas: the Legend and the Poet ed. E. W. Tedlock, *op. cit.*, p. 162.

(105) "One method the Surrealists used in their poetry was to juxtapose words and images that had no rational relationship; and out of this they hoped to achieve a kind of subconscious, or dream, poetry that would be truer to the real, imaginative world of the mind that relies upon the rational and logical relationship of ideas, objects. This is very crudely, the credo of the Surrealists, and one with which I profoundly disagree. I do not mind from where the images of a poem are dragged up; drag them up, if you like, from the nethermost sea of the hidden self; but before they reach paper, they must go through all the rational processes of the intellect. The Surrealists, on the other hand, put their words down together on paper exactly as they emerge from chaos; they do not shape these words or put them in order; to them chaos is the shape and order. This seems to me to be exceedingly presumptuous; the Surrealists imagine that whatever they dredge from their unconscious selves and put down in paint or in words must, essentially, be of some interest or value. I deny this. One of the arts of the poet is to make comprehensible and articulate what might emerge from the subconscious sources; one of the great main uses of the intellect is to select, from the amorphous mass of subconscious images, theose that will best further his imaginative purpose, which is to write the best poem he can"]. Respuesta a un cuestionario contestado por Thomas en 1951, publicado diez años después en Texas Quarterly, con el título "Poetic Manifesto: A Manuscript," *op. cit.*, "Notes on the Art of Poetry," (1961) en Graham Martin and P. N. Furbank (eds.), Twentieth Century Poetry. Critical Essays and Documents. (London: The Open University Press, 1979; 1st pub. 1975), pp. 387-388. También en J. Scully (ed.), Modern Poets on Modern Poetry (London: Collins, 1966; 1st pub. 1961), pp. 195-202.

(106) Encontramos reproducciones de las hojas de trabajo de Thomas y una discusión de su método en John Ackerman, Dylan Thomas: His Life and Work (London: MacMillan Academic and Professional Ltd., 1991; 1st pub. 1964), pp. 149-155.

(107) Vernon Watkins (ed.), Dylan Thomas: Letters to Vernon Watkins, *op. cit.*, p. 17.

(108) Jacob Korg, *op. cit.*, p. 52.

(109) Ralph Maud, "Dylan Thomas's Poetry," Essays in Criticism, IV, 1954, p. 411.

(110) Elder Olson, *op. cit.*, p. 21.

(111) Howard Nemerov, "The Generation of Violence," Kenyon Review 15, (Summer, 1953), pp. 477-483; rpt. en Critical Essays on Dylan Thomas. ed. G. Gaston, *op. cit.*, pp. 20-21.

(112) Stephen Spender, "The Making of a Poem," en The Creative Process. ed. Brewster Ghiselin, (New York: New

American Library, 1952), p. 113.

(113) *Ibidem*, p. 115.

(114) John Berryman, "The Loud Hill of Wales," Kenyon Review 2, (Autumn, 1940), pp. 481-485; rpt. en Critical Essays on Dylan Thomas. ed. G. Gaston, *op. cit.*, p. 14.

(115) A. T. Tolley, "The Lovely Gift of the Gab. Dylan Thomas" en su libro Poetry of the Forties (Manchester: Manchester University Press, 1985), pp. 87-100

(116) "Me había enamorado de las palabras. Los primeros poemas que conocí fueron los de las rimas de las canciones infantiles y, antes de que pudiese leerlas, llegué a amar en ellas, simplemente, las palabras en sí mismas. Lo que éstas significaran o simbolizaran o quisieran decir, era algo de importancia secundaria para mí. Lo que importaba eran sus sonidos al escucharlas por primera vez en los labios de las personas mayores, remotas e incomprensibles que, por alguna razón, parecían estar viviendo en mi mundo. Y esas palabras eran para mí notas de campanas, sonidos de instrumentos musicales, ruidos del viento, del mar y de la lluvia, traqueteo del carro del lechero, golpeteo de cascos sobre adoquines, caricia de dedos de ramas sobre el vidrio de la ventana, lo mismo que, para alguien, sordo de nacimiento, podía ser el encuentro milagroso de la audición. A mí no me importaba demasiado lo que decían las palabras, ni lo que le pasaba a Jack and Jill,ni los demás cuentos de hadas. Me importaba la impresión del sonido que sus nombres, y las palabras que describían sus acciones, dejaban en mis oídos; me importaban los colores que las palabras proyectaban en mis ojos." Dylan Thomas. Notas sobre el arte de la poesía. trad. de Gabriel Rodríguez. (Caracas, Venezuela: Fundación para la Cultura y las Artes. Antares Cuadernos de Teoría y Crítica Fundarte. Colecciones Breves nº 1, 1979), p.7-8.

(117) Daniel Jones, My Friend Dylan Thomas (London: J. M. Dent & Sons, 1977), p. 15.

(118) Véase Glyn Jones, *op. cit.*, p. 178.

(119) P. Ferris, op. cit., p. 98.

(120) Véase A.-R. Tèllier, La poésie de Dylan Thomas (Thèmes et Formes) (Paris: Presses Universitaires de France, 1963), p. 122.

(121) Ackerman comenta sobre los cambios en este poema, cotejando la edición del Sunday Referee del 29 de octubre de 1933, que comentamos con la versión final en 18P:

| | *Sunday Referee* | *18 Poems* |
|---|---|---|
| v.4, l. 3 | make her well | calm her sores |
| v.4, l. 4 | the timeless clouds | a weather's wind |
| v.4, l. 5 | That time is all | How time has ticked a heaven round the stars |

"The ideas behind the images remain the same, but they are given more forceful expression: superficially, however, there is less clarity, for the informing idea is more difficult to grasp. In the second revision, where 'the timeless clouds' becomes 'a weather's wind', Thomas has used a characteristic verbal technique. In terms of meaning little has been added, but the second phrase is more suggestive of associations and has also an effective alliteration...The sensory perception registered is keener and more original, as in the third change..." John Ackerman, Dylan Thomas: His Life and Work, *op. cit.*, pp. 45-46.

(122) William Empsom, "Death and Transfiguration," Nation, 22 (February, 1947), pp. 214-216; rpt. en Critical Essays on Dylan Thomas ed. G. Gaston, *op. cit.*, pp. 18-19.

(123) Véase Gareth Thomas, "A Freak User of Words," en Dylan Thomas: Craft or Sullen Art. ed. Alan Bold, *op. cit.*, p. 81.

(124) W. T. Moynihan, The Craft and Art of Dylan Thomas, *op. cit.*, p. 56.

(125) "It became Thomas's habit to send his completed poems to Watkins for comment; and in their lengthy correspondence,

they developed the humorous classification of Thomas's poems as "opuses" and "opossums". The "opuses" (or "exhausters", as Thomas called them) were the highly worked over poems that Thomas wrote in the thirties...; and the "opossums" were simpler poems, usually based on earlier versions in his notebooks. The "opuses" are among the most obscure poems in the language, and are as dense and idiosyncratic in their imagery as the poems of Thomas's friend William Empsom. There seems to be no debt to Empsom, but there is a parallel exploration of the oblique techniques of modernism...," A. T. Tolley, "The Lovely Gift of the Gab," en su libro The Poetry of the Forties., *op. cit.*, p. 89. Ralph Maud en su cronología de composición del volumen de Dylan Thomas The Map of Love, clasifica la mayor parte de los poemas incluídos en este volumen haciendo una distinción entre "Exhausters" ("I Make this in a warring absence," "How shall my animal," "A saint about to fall," "If my head hurt a hair's foot") y "Opossums" ("The spire cranes," "O make me a mask," "Not from this anger," "When all my five and country senses see," "After the funeral," "On no work of words," "The tombstone told when she died," "Twenty-four years," "Once it was the colour of saying" y "Because the pleasure-bird whistles"), en Ralph Maud, Entrances to Dylan Thomas' Poetry, *op. cit.*, pp. 132-133.

(126) R. B. Jr. Kershner, *op. cit.*, p. 201.

(127) William York Tindall, "Burning and Crested Song," American Scholar, XXII, (Autumn, 1953), pp. 486-490; rpt. en Critical Essays on Dylan Thomas. ed. Georg Gaston, *op. cit.*, p. 27. Son muchos los críticos que señalan esta división de la obra de Thomas en tres períodos. Citamos por la claridad en la exposición la siguiente caracterización en la obra de Thomas de "... three major phases: (1) the early juvenilia, the poems in the notebooks, and the post-notebook poems of 1934-1936; (2) the middle-phase poetry of the late 1930s to mid-1940s; and (3) the final poetry of the postwar years (1946-1953). Less centrally, the immediate themes of the poetry in the three periods evolve from an early obsession with a visionary, often demonic fusion of the processes of the body, especially intercourse and gestation, with the processes of nature and the cosmos, through a more directly personal encounter with the 'exterior' challenges of marriage, fatherhood, and war, to a final period of imaginative recollection and dramatic evocation of a lost Wordsworthian childhood and a loving vision of nature and death as holy, sacramental, and good." David E. Middleton, Dictionary of Literary Biography 1914-1945 ed. Donald E. Stanford (Ann Arbor, Michigan: Gale Research Co., 1986), p. 367.

(128) Thelma Louise Baughan Murdy, Sound and Sense in Dylan Thomas' Poetry (Ann Arbor, Michigan: University Microfilms, 1962, based on her dissertation at Florida in 1963; The Hague: Mouton, 1966), p. 18.

(129) *Ibidem*, p. 107.

(130) Véase P. Ferris, *op. cit.*, pp. 246 y ss.

(131) Véase C. FitzGibbon, The Life of Dylan Thomas, *op. cit.*, p. 247.

(132) R. B. Jr. Kershner, *op. cit.*, p. 203.

(133) "The suppression of the early tales and the poor reception of the volumes that combined poetry and prose may have accounted in part for the abrupt change in prose style that occurred throughout 1938 and 1939... I think that with his pressing financial needs at that time he could not afford to write in a prose genre that had been poorly received by both printers and public." Annis Pratt, *op. cit.*, pp. 31-32.

(134) Allen Tate, "The Angelic Imagination: Poe and the Power of Words," Kenyon Review, XIV, (Summer, 1952), pp. 460-475.

(135) Gareth Thomas, *op. cit.*, p. 85.

(136) Dylan Thomas, Quite Early One Morning, *op. cit.*, p. 130.

(137) Véase E. Olson, *op. cit.*, p. 8.

(138) A. J. Smith, "Ambiguity as a Poetic Shift," Critical Quarterly, 4, (Spring, 1962), pp. 68-74; rpt. en Critical Essays on Dylan Thomas. ed. Georg Gaston, *op. cit.*, p. 64.

(139) "His [Thomas's] historical importance is assured, but whether or not his poetry will live rests upon whether or not the

general reader is willing to make the effort to understand the poet." Marshall W. Stearns, "Unsex the Skeleton: Notes on the Poetry of Dylan Thomas," en Dylan Thomas: The Legend and the Poet ed. E.W. Tedlock, *op. cit.*, p. 131.

(140) Véase Elder Olson, *op. cit.*, p. 62.

(141) "With Thomas there is no prerequisite reading list. Thomas' obscurity is not aristocratic; it can be tackled with general knowledge and a good dictionary, tools democratic enough." Ralph Maud, Entrances to Dylan Thomas' Poetry, *op. cit.*, p. 7.

(142) Esta forma de proceder guarda una importante relación con la herencia galesa de Thomas. John Ackerman destaca como característica de la poesía anglo-galesa: "... a richness of metaphor, often nos as precise or consistent as it might be; a dominantly sensuous, often sensual imagination; a delight in fantasy and the irrational; and a deep, pervading pathos. They begin with the word or phrase rather than the idea: their approach, even in prose, is that of the poet, and they tend to convey their meaning through the medium of the senses. This aptitude for sensory communciation, combined with a Welsh inclination to eloquence and a natural tendency to speak in metaphor, can all too easily result in loose and high-flown rhetoric. However, a robust sense of humour and a liking for strict formal control guard against this disposition." John Ackerman, "The Welsh Background," *op. cit.*, p. 37.

(143) "... the early poems may be taken together as a unit." R. Morton, "Notes on the Imagery of Thomas," English Studies, XLIII, 1962, p. 158. "One guess the impression that each of his poems might constitute a section from a longer poem." Henry Treece, *op. cit.*, pp. 36-37.

(144) Ayer habla en los siguientes términos del vocabulario que utiliza Thomas: "What, for example, is 'the sinners' dust-tongued bell,' the 'seed-at-zero'? Such coinages added to a love of Hopkins, Yeats, Joyce, and the English dictionary help account for Thomas' use of 5458 different words in a total corpus of 20,000, an average of less than four uses of any word." James R. Ayer, "Thomas in the Aural Dimension," Computer Studies in the Humanities & Verbal Behaviour I, 1968, p. 6. (El subrayado es nuestro)

IV. Dieciocho poemas (1934).

Antes de iniciar la segunda parte de este trabajo, que tiene por objeto el análisis del léxico y del universo metafórico de estos poemas, hemos considerado necesario presentar los textos de los 18P así como un breve comentario crítico de cada uno de los poemas con objeto de proveer a las consideraciones que a partir de ahora se incluyen de un contexto adecuado.

I. *I see the boys of summer*

Las partes I y II del poema representan dos niveles en su composición. El poema que Thomas envió a Geoffrey Grigson a finales de marzo en 1934: "I am enclosing a new poem, just completed which may be some good to you." (To Geoffrey Grigson, 27th March 1934, SL, p. 98) probablemente y, de acuerdo con Maud y Davies (1), se trataba de lo que constituye la primera sección del poema. Al volver de una visita a Londres a comienzos de abril, 1934, después de discutir por teléfono el poema con Grigson, Thomas lo amplió, y esta es la versión que aparece en los cuadernos.

Thomas envió el poema a PHJ en una carta del 2 de mayo de 1934, diciéndole que este poema abriría el volumen 18P: "... so 'Boys of Summer', though altered & doubled the length, is to open the book." (SL, p. 116). El estado anímico en el que gran parte de la segunda sección fue escrito es bastante negativo según se desprende de las cartas de este período (To PHJ 15th April 1934, SL, pp. 102-109).

Trick (2), amigo de Thomas en Swansea, dijo que, al caminar junto a la playa, Thomas "... referred to middle-aged men in Corporation bathing suits as 'boys of summer in their ruin', and began the poem with that scene in mind." Henry Treece (3) escribió con respecto a este poema:

> I came upon what I thought to be the archaic term 'denier', and asked Thomas why he should think to mention this ancient coin. His reply was that he did not know of such a coin's existence, and that the word was, as far as he knew, his own invention, meaning 'One who denies'.

La mayoría de los críticos coinciden en una visión negativa de este poema: W. S. Merwin (4), Stanford (5): "In all three sections the note of sterility, of self-destruction, and perversity, is struck". E. Glynn Lewis (6) piensa que la primera sección se relaciona con la creación, la segunda con la decadencia y la tercera es "... a synthesis of these dialectically opposed aspects." En todo caso, uno de los elementos de más originalidad del poema lo constituye el hecho de expresar esta negación con gran vitalidad.

## I see the boys of summer

I

I see the boys of summer in their ruin
Lay the gold tithings barren,
Setting no store by harvest, freeze the soils;
There in their heat the winter floods
Of frozen loves they fetch their girls,
And drown the cargoed apples in their tides.

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.

I see the summer children in their mothers
Split up the brawned womb's weathers,
Divide the night and day with fairy thumbs;
There in the deep with quartered shades
Of sun and moon they paint their dams
As sunlight paints the shelling of their heads.

I see that from these boys shall men of nothing
Stature by seedy shifting,
Or lame the air with leaping from its heats;
There from their hearts the dogdayed pulse
Of love and light bursts in their throats.
O see the pulse of summer in the ice.

II

But seasons must be challenged or they totter
Into a chiming quarter
Where, punctual as death, we ring the stars;
There, in his night, the black-tongued bells
The sleepy man of winter pulls,
Nor blows back moon-and-midnight as she blows.

We are the dark deniers, let us summon
Death from a summer woman,
A muscling life from lovers in their cramp,
From the fair dead who flush the sea
The bright-eyed worm on Davy's lamp,
And from the planted womb the man of straw.

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

In spring we cross our foreheads with the holly,
Heigh ho the blood and berry,
And nail the merry squires to the trees;
Here love's damp muscle dries and dies,
Here break a kiss in no love's quarry.
O see the poles of promise in the boys.

III

I see you boys of summer in your ruin.
Man in his maggot's barren.
And boys are full and foreign in the pouch.
I am the man your father was.
We are the sons of flint and pitch.
O see the poles are kissing as they cross.

II. *When once the twilight locks no longer*

La idea que constituye el punto de partida del desarrollo del poema es la de elemento líquido (campo léxico en torno al mar) que se encuentra retenido y que es súbitamente liberado para ser posteriormente succionado y desecado (términos relativos a la lactancia). Lo seco, símbolo de esterilidad y muerte, se encuentra

enriquecido en tanto se asocia con el destete.

La concepción, gestación y nacimiento de un nuevo ser, de una criatura, se relacionan con la creación poética. El poema se gesta como un niño, como un embrión que se desarrolla poco a poco hasta salir al exterior, hacia la luz, en un movimiento ascensional.

El acto creativo también se compara con la eyaculación en una línea similar a la del poema "My hero bares his nerves." El *long worm of my finger* que aparece en el segundo verso puede hacer referencia tanto al órgano masculino como a la mano del poeta mientras escribe y el hecho de que el mar salta con velocidad desde su puño sugiere que ese mar es tanto el líquido seminal como las palabras que salen de la pluma del escritor.

El tiempo, el sueño y la muerte también están presentes en este poema. El esfuerzo tras el acto creativo produce cansancio que conduce al sueño. El tiempo, lo mismo que un niño pequeño, succiona el elemento vital líquido como una gran boca que devora la vida desde sus comienzos, desde el nacimiento.

La muerte está presente en toda una serie de términos relacionados con la descomposición, corrupción y deterioro físico que presentan un fuerte contraste con respecto al tema de la gestación, nacimiento y lactancia, reforzando las contraposiciones que se establecen en el poema (vida frente a muerte, luz frente a oscuridad, húmedo frente a seco).

El poeta sin embargo, y en todo este dialéctico desarrollo de conceptos superpuestos de creación y destrucción, no se restringe únicamente al ámbito del ser humano sino que intenta presentarnos un universo donde el desarrollo del proceso creativo se relaciona con los orígenes del hombre. Este universo, sujeto a los inescapables procesos de vida y muerte se mueve mediante una energía que en esencia es la misma (constructiva y destructiva al mismo tiempo).

Tras este intricado nudo de sorprendentes interrelaciones, el poeta finaliza con una invocación al nacimiento, a la creación, a la luz y a la vida: *Awake, my sleeper, to the sun...*

## When once the twilight locks

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

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

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

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

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

The hanged who lever from the limes
Ghostly propellers for their limbs,
The cypress lads who wither with the cock,
These, and the others in sleep's acres,
Of dreaming men make moony suckers,
And snipe the fools of vision in the back.

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

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

III. *A process in the weather of the heart*

En este como en otros poemas de este volumen se muestra una de las obsesiones principales de Thomas con el proceso natural que, relacionando al hombre y al mundo, los procesos internos y externos, relaciona la vida y la muerte. El término *weather*, palabra que indica un clima externo y que se aplica en el poema a fenómenos internos, relaciona ambos mundos.

La monotonía rítmica -pausas periódicas por medio de punto y coma en el segundo y quinto verso de cada estrofa excepto en la última- guarda relación con el tema.

El poema consiguió un premio del Sunday Referee, donde se publicó por primera vez. El editor lo mencionó como "a microscope-poem in which each phrase, repaying careful scrutiny, demands close and separate examination." (7)

## A process in the weather of the heart

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

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

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

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

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

IV. *Before I knocked*

El hablante en el poema es un ser indiferenciado, casi un líquido vital que antes de tomar forma prevee el sufrimiento que le espera en su vida futura. Se trata de la anticipación del conocimiento de la vida y la muerte y su consiguiente repercusión en la condición humana. Existe una identificación sacralizada en el poema de este ser gestante con Jesucristo. El vientre de la virgen María y la tumba de Jesucristo son los dos extremos de la vida humana. Los sufrimientos de Cristo se generalizan a toda la condición humana.

Puesto que cualquier hombre es Cristo, el poeta siente lástima, se apiada, no sólo de cada hombre sino del mismo Dios, el padre que repite incesantemente el milagro de la Encarnación y al hacerlo cruza por dos veces el seno materno, constituyendo así *doublecrossed* uno de los términos clave y al mismo tiempo más desconcertantes del poema.

## Before I knocked

Before I knocked and flesh let enter,
With liquid hands tapped on the womb,
I who was shapeless as the water
That shaped the Jordan near my home
Was brother to Mnetha's daughter
And sister to the fathering worm.

I who was deaf to spring and summer,
Who knew not sun nor moon by name,
Felt thud beneath my flesh's armour,
As yet was in a molten form,
The leaden stars, the rainy hammer
Swung by my father from his dome.

I knew the message of the winter,
The darted hail, the childish snow,
And the wind was my sister suitor;
Wind in me leaped, the hellborn dew;
My veins flowed with the Eastern weather;
Ungotten I knew night and day.

As yet ungotten, I did suffer;
The rack of dreams my lily bones
Did twist into a living cipher,
And flesh was snipped to cross the lines
Of gallow crosses on the liver
And brambles in the wringing brains.

My throat knew thirst before the structure
Of skin and vein around the well
Where words and water make a mixture
Unfailing till the blood runs foul;
My heart knew love, my belly hunger;
I smelt the maggot in my stool.

And time cast forth my mortal creature
To drift or drown upon the seas
Acquainted with the salt adventure
Of tides that never touch the shores.
I who was rich was made the richer
By sipping at the vine of days.

I, born of flesh and ghost, was neither
A ghost nor man, but mortal ghost.
And I was struck down by death's feather.
I was mortal to the last
Long breath that carried to my father
The message of his dying christ.

You who bow down at cross and altar,
Remember me and pity Him
Who took my flesh and bone for armour
And doublecrossed my mother's womb.

V. *The force that through the green fuse drives the flower*

Se trata de uno de los poemas más conocidos de Thomas. El tema resulta familiar: la vida y la muerte, dice el poeta, son parte de un proceso natural que une al hombre con lo que le rodea, interno y externo, lo de arriba y lo de abajo. No es nada nuevo el hecho de que exista correspondencia entre el macrocosmos y el microcosmos ni de que el tiempo y la eternidad gobiernen fenómenos contrarios y paralelos, ni tampoco el hecho de que la destrucción y la creación sean polos que se besen. Lo realmente innovador y la causa de la grandeza de este poema radica en el hecho de que el ritmo, las imágenes descritas y todas las partes del poema parecen corroborar a través de su disposición e interacción esta idea. Se trata de la continua contraposición del conflicto y la unión, mecanismos lógicos a través de los cuales se desarrolla el poema resaltando la idea de regularidad en el proceso mediante la repetición verbal.

Uno de los versos más bellos y personales en el poema nos parece *And I am dumb to tell* donde *dumb* tiene el sentido de mudo, sin articulación, incapaz de describir, pero también, y de acuerdo con el lenguaje coloquial americano que a Thomas le gustaba utilizar, *tonto*, de tal forma que el contenido de este verso se podría parafrasear como: "sería tonto si intentase expresar" o bien, "me quedaría sin palabras si intentase expresar..."; del mismo modo, *expresar* puede referirse también al hecho de "escribir un poema."

## The force that through the green fuse

The force that through the green fuse drives the flower
Drives my green age; that blasts the roots of trees
Is my destroyer.
And I am dumb to tell the crooked rose
My youth is bent by the same wintry fever.

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

The hand that whirls the water in the pool
Stirs the quicksand; that ropes the blowing wind
Hauls my shroud sail.
And I am dumb to tell the hanging man
How of my clay is made the hangman's lime.

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

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

VI. *My hero bares his nerves*

El tema de este poema parece ser el de la masturbación. Stanford (8) se inclina a pensar que el héroe del poema es el miembro masculino, mientras otros autores como Tindall (9) piensan que también puede tratarse del propio poeta o de su mano. El héroe, no obstante, presenta características de anti-héroe. El sistema nervioso ocupa un lugar central en el poema, donde aparecen los nervios, la espina dorsal, el cerebro y, procediendo desde lo orgánico a lo inorgánico en el sentido en que Thomas siempre pasa a establecer una comparación entre el metal y la carne humana, el sistema nervioso se convierte en alambres, cadena o caja.

Escribir poesía en la adolescencia, parece estar diciendo el poeta, se parece a masturbarse, siendo ambos actos paralelos y de igual valor, al equipararlos en el hecho de tirar de la cadena, acto que también presenta las implicaciones de limpiar la mente adolescente: "It may be that the obscurities, ambiguities, condensations, and displacements of this poem, like those of a Freudian dream, are efforts of the censorious ego to prevent its exposure." (10)

## My hero bares his nerves

My hero bares his nerves along my wrist
That rules from wrist to shoulder,
Unpacks the head that, like a sleepy ghost,
Leans on my mortal ruler,
The proud spine spurning turn and twist.

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

My hero bares my side and sees his heart
Tread, like a naked Venus,
The beach of flesh, and wind her bloodred plait;
Stripping my loin of promise,
He promises a secret heat.

He holds the wire from this box of nerves
Praising the mortal error
Of birth and death, the two sad knaves of thieves,
And the hunger's emperor;
He pulls the chain, the cistern moves.

VII. *Where once the waters of your face*

Para Tindall (11), este poema se basa en una metáfora: "the womb is the sea... 'The waters of your face' is a reversal of 'the face of the waters,' the sea of Genesis." Existe en el poema una clara identificación femenina con el agua que resaltan Olson (12) y Emery (13). Emery insiste sin embargo (14) en que detrás de esta identificación se encuentra la idea del ciclo cósmico que se repite tanto en el agua como en el elemento femenino.

## Where once the waters of your face

Where once the waters of your face
Spun to my screws, your dry ghost blows,
The dead turns up its eye;
Where once the mermen through your ice
Pushed up their hair, the dry wind steers
Through salt and root and roe.

Where once your green knots sank their splice
Into the tided cord, there goes
The green unraveller,
His scissors oiled, his knife hung loose
To cut the channels at their source
And lay the wet fruits low.

Invisible, your clocking tides
Break on the lovebeds of the weeds;
The weed of love's left dry;
There round about your stones the shades
Of children go who, from their voids,
Cry to the dolphined sea.

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

VIII. *If I were tickled by the rub of love*

Se trata de estrofas regulares de siete versos. La estructura del poema se basa en la repetición de los términos *rub* y *tickled*. El poema presenta tres partes: las cuatro primeras estrofas presentan la construcción: *If I were tickled... I would not fear...* con una ligera variación en la cuarta estrofa. Las estrofas quinta y sexta hacen una serie de afirmaciones positivas. El presupuesto central sería: *And that's the rub, the only rub that tickles,* refiriéndose a la primera parte. La última estrofa plantea el interrogante principal: *And what's the rub?* sugiriendo tres respuestas posibles que llevan a una conclusión en el último verso del poema: *Man be my metaphor.*

Thomas le envió una copia de este poema a PHJ el 2 de mayo de 1934 con el siguiente comentario:

> The poem is, I think, the best I've written -I've said that to you about a lot of mine, including all sorts of wormy beasts. It may be obscure, I don't know, but it honestly was not meant to be. It's too -I can't think of the word- for any thing but New Verse to print. I'll get Grigson to do it. But it isn't Grigson's opinion I want. It's yours. (To PHJ, 2nd May 1934, SL, p. 118)

El término *rub* puede interpretarse en su connotación sexual pero también en el sentido de "obstáculo, impedimento." El poeta dice que, bajo ciertas condiciones, no temería ciertas cosas: si fuese un niño por nacer, no temería el pecado, el castigo o las desgracias de la adolescencia; si fuese de nuevo un niño, no temería la muerte violenta; si fuese un adolescente de nuevo, no tendría miedo del sexo ni de la muerte; si estuviese lo suficientemente absorto, *tickled by*, en el acto sexual, *the lover's rub*, no temería la degeneración física. La implicación que de estos supuestos se deriva es que, puesto que no se cumplen estas condiciones, el poeta teme estas cosas y por ende sufre. El tono del poema se corresponde con el estado anímico de Thomas a comienzos de 1934 que se refleja en sus cartas:

> How can I ever lie on my belly on the floor, turning a narrow thought over and over again on the tip of my tongue, crying in my wordy wilderness, mean of spirit, brooding over the death of my finger which lies straight in front of me? How can I, when I have news to scream. (To Trevor Hughes, 12th January 1934, SL, p. 88)

Sin embargo, tras debatirse en estas crisis anímicas, el poeta quiere concluir -como lo demuestra el poema- con una exhortación a sí mismo para permanecer activo en el mundo real en vez de preocuparse por la degeneración física y la muerte como se desprende del verso final del poema: *Man be my metaphor*.

## If I were tickled by the rub of love

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

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

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

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

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

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

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

IX. *Our eunuch dreams*

El poema, segun Tindall (15) consiste en cuatro *curtal sonnets* que se basan formalmente en el poema "Pied Beauty" de Hopkins. Se trata de un tipo de soneto de menos de catorce versos que se denomina *curtal* porque aparece reducido en longitud. En Hopkins, tiene diez versos y una pequeña coda. En el caso de Thomas, el cuarto soneto finaliza en una coda mayor de verso y medio: *Praise to our faring hearts.*

A pesar del problema de sintaxis que presenta el primer verso, que puede ciertamente dificultar el sentido del primer soneto, parece estar claro que se trata de los sueños castrados e impotentes de amor de los adolescentes. Las chicas con las que sueñan son como espíritus que visten sudarios. Las fantasías eróticas de los chavales, parece decir Thomas, no son peores que las de las películas, *the gunman and his moll.* El amor y la luz, sin embargo, son enemigos de la fantasía erótica.

Las dos criaturas durmientes deben dar paso a la despierta realidad. Después de haber caido dormidos, debemos despertar. El mundo, este mundo, es la realidad social, no el sueño o el engaño enterrado en un sudario.

## Our eunuch dreams

I

Our eunuch dreams, all seedless in the light,
Of light and love, the tempers of the heart,
Whack their boys' limbs,
And, winding-footed in their shawl and sheet,
Groom the dark brides, the widows of the night
Fold in their arms.

The shades of girls, all flavoured from their shrouds,
When sunlight goes are sundered from the worm,
The bones of men, the broken in their beds,
By midnight pulleys that unhouse the tomb.

II

In this our age the gunman and his moll,
Two one-dimensioned ghosts, love on a reel,
Strange to our solid eye,
And speak their midnight nothings as they swell;
When cameras shut they hurry to their hole
Down in the yard of day.

They dance between their arclamps and our skull,
Impose their shots, throwing the nights away;
We watch the show of shadows kiss or kill,
Flavoured of celluloid give love the lie.

III

Which is the world? Of our two sleepings, which
Shall fall awake when cures and their itch
Raise up this red-eyed earth?
Pack off the shapes of daylight and their starch,
The sunny gentlemen, the Welshing rich,
Or drive the night-geared forth.
The photograph is married to the eye,
Grafts on its bride one-sided skins of truth;
The dream has sucked the sleeper of his faith
That shrouded men might marrow as they fly.

IV

This is the world: the lying likeness of
Our strips of stuff that tatter as we move
Loving and being loth;
The dream that kicks the buried from their sack
And lets their trash be honoured as the quick.
This is the world. Have faith.

For we shall be a shouter like the cock,
Blowing the old dead back; our shots shall smack
The image from the plates;
And we shall be fit fellows for a life,
And who remain shall flower as they love,
Praise to our faring hearts.

X. *Especially when the October wind*

Constituye el primero de la serie que podemos denominar *birthday poems* del autor ("Twenty-four years," "Poem in October," "Poem on his birthday"), ya que fue compuesto, en esta ocasión, con objeto de su veinte cumpleaños.

Partiendo de la proximidad del invierno y la meditación sobre la consciencia del paso del tiempo que la celebración de un cumpleaños siempre sugiere, el poeta no sólo realiza una profunda y bella reflexión sobre la muerte sino también en torno a su vocación de poeta y la lucha con el material de sus versos, las palabras.

El paisaje exterior se percibe en su aspecto auditivo y visual y se va introduciendo paralela y progresivamente su relación con lo que podríamos denominar el paisaje interno -Stanford habla de *mindscape* (16)- expresando sus propias reflexiones como poeta que se debate ... *shut... in a tower of words.*

Las mujeres que caminan a lo lejos se ven como árboles, así como los niños que juegan en el parque con sus brazos y piernas extendidos parecen estrellas. Tindall (17) sugiere que la visión de las mujeres como *wordy trees* y los árboles del parque pudieron hacerle recordar a Thomas la antigua asociación galesa del árbol y la palabra a la que Robert Graves dedica un capítulo de su obra The White Goddess, de ahí la presencia de distintas especies arbóreas que se relacionan con la producción oral del lenguaje: *vowelled beeches, oaken voices, many a thorny shire tell you notes.*

En el relato "The Mouse and the Woman" aparece una imagen similar a *the wordy shapes of women*: "... the gestures of women's hands spelling on the sky." (CS, p. 73). Thomas le dijo una vez a Alastair Reid (18): "When I experience anything, I experience it as a thing and a word at the same time, both equally amazing."

La frase que podemos considerar clave en el poema es *Some let me make you of...* Para Aneirin T. Davies (19), el giro que Thomas aplica con esta construcción a la

sintaxis normal le da a estos versos la calidad mágica de un conjuro, aspecto que se ve reforzado por el hecho de que el poeta repite en siete ocasiones esta frase. *Some* se refiere a las palabras o a las formas que las palabras adoptan, de tal forma que el poeta, según Stanford (20), parece estar intentando expresar: "Let me make you word or word-shapes out of the beech-trees, the oaks, the sound of running water, ..."

## Especially when the October wind

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

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

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

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

XI. *When, like a running grave*

Thomas consideraba este poema, junto a "I see the boys of summer," como los mejores del volumen (véase To Geoffrey Grigson, October 1934, SL, p. 146). No existe ninguna versión del poema anterior a la publicación de 18P puesto que se compuso justo antes de que el volumen se imprimiera. En una de sus cartas comenta lo siguiente sobre este poema:

> I am working very hard on a poem: it is going to be a very long poem; I've completed fifty lines so far; it is by far the best thing I've done; I don't suppose I'll have finished it even when I see you, but you shall read what there is of it then. (To PHJ, Early October 1934, SL, p. 143)

En este poema, como en "If I were tickled," Thomas adolescente confiesa que teme lo que tan ardientemente desea (puede tratarse del sexo, también de la poesía). La frustracción y el deseo se equiparan a la muerte que, como un atleta, avanza por la pista de carreras.

## When, like a running grave

When, like a running grave, time tracks you down,
Your calm and cuddled is a scythe of hairs,
Love in her gear is slowly through the house,
Up naked stairs, a turtle in a hearse,
Hauled to the dome,

Comes, like a scissors stalking, tailor age,
Deliver me who, timid in my tribe,
Of love am barer than Cadaver's trap
Robbed of the foxy tongue, his footed tape
Of the bone inch,

Deliver me, my masters, head and heart,
Heart of Cadaver's candle waxes thin,
When blood, spade-handed, and the logic time
Drive children up like bruises to the thumb,
From maid and head,

For, sunday faced, with dusters in my glove,
Chaste and the chaser, man with the cockshut eye,
I, that time's jacket or the coat of ice
May fail to fasten with a virgin o
In the straight grave,

Stride through Cadaver's country in my force,
My pickbrain masters morsing on the stone
Despair of blood, faith in the maiden's slime,
Halt among eunuchs, and the nitric stain
On fork and face.

Time is a foolish fancy, time and fool.
No, no, you lover skull, descending hammer
Descends, my masters, on the entered honour.
You hero skull, Cadaver in the hangar
Tells the stick 'fail'.

Joy is no knocking nation, sir and madam,
The cancer's fusion, or the summer feather
Lit on the cuddled tree, the cross of fever,
Nor city tar and subway bored to foster
Man through macadam.

I damp the waxlights in your tower dome.
Joy is the knock of dust, Cadaver's shoot
Of bud of Adam through his boxy shift,
Love's twilit nation and the skull of state,
Sir, is your doom.

Everything ends, the tower ending and,
(Have with the house of wind) the leaning scene,
Ball of the foot depending from the sun,
(Give, summer, over) the cemented skin,
The actions' end.

All, men my madmen, the unwholesome wind
With whistler's cough contages, time on track
Shapes in a cinder death; love for his trick,
Happy Cadaver's hunger as you take
The kissproof world.

XII. *From love's first fever to her plague*

El tema de este poema, para Sam Hynes (21) es "human development from simplicity to complexity through increased awareness."

Las estrofas 1-4 expresan el desarrollo individual desde la concepción hasta la adolescencia. Durante el periodo de gestación, el embrión no tiene conciencia de la existencias que se desarrollan en el mundo externo a él mismo. Poco a poco,

y a partir de su nacimiento, el niño incorpora el concepto de multiplicidad relacionado con la experiencia del mundo que lo rodea.

A partir de la quinta estrofa, el tema adquiere un tono más particular al estar haciendo referencia específica al desarrollo de la sensibilidad poética. De la unidad se pasa a la dualidad y a la multiplicidad para, completando el ciclo, llegar a un término clave que aparece hacia el final del poema, en el antepenúltimo verso, *condense*.

## From love's first fever

From love's first fever to her plague, from the soft second
And to the hollow minute of the womb,
From the unfolding to the scissored caul,
The time for breast and the green apron age
When no mouth stirred about the hanging famine,
All world was one, one windy nothing,
My world was christened in a stream of milk.
And earth and sky were as one airy hill,
The sun and moon shed one white light.

From the first print of the unshodden foot, the lifting
Hand, the breaking of the hair,
And to the miracle of the first rounded word,
From the first secret of the heart, the warning ghost,
And to the first dumb wonder at the flesh,
The sun was red, the moon was grey,
The earth and sky were as two mountains meeting.

The body prospered, teeth in the marrowed gums,
The growing bones, the rumour of manseed
Within the hallowed gland, blood blessed the heart,
And the four winds, that had long blown as one,
Shone in my ears the light of sound,
Called in my eyes the sound of light.
And yellow was the multiplying sand,
Each golden grain spat life into its fellow,
Green was the singing house.

The plum my mother picked matured slowly,
The boy she dropped from darkness at her side
Into the sided lap of light grew strong,
Was muscled, matted, wise to the crying thigh
And to the voice that, like a voice of hunger,
Itched in the noise of wind and sun.

And from the first declension of the flesh
I learnt man's tongue, to twist the shapes of thoughts
Into the stony idiom of the brain,
To shade and knit anew the patch of words
Left by the dead who, in their moonless acre,
Need no word's warmth.
The root of tongues ends in a spentout cancer,
That but a name, where maggots have their X.

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

One womb, one mind, spewed out the matter,
One breast gave suck the fever's issue;
From the divorcing sky I learnt the double,
The two-framed globe that spun into a score;
A million minds gave suck to such a bud
As forks my eye;
Youth did condense; the tears of spring
Dissolved in summer and the hundred seasons;
One sun, one manna, warmed and fed.

XIII. *In the beginning*

El tema del poema, que comienza evocando el evangelio de San Juan, es indudablemente el Génesis, los orígenes de las cosas, y los cuatro elementos básicos para la vida: tierra, agua, fuego y aire, van apareciendo sucesivamente en el poema. La palabra clave, que no aparece hasta la cuarta estrofa, es para Tindall (22), *word*, siendo anteriormente *cipher, signature, sign, imprint, characters, letters, breath, star.* Emery (23) ve en este poema lo que considera alusiones a la filosofía griega, concretamente a filósofos como Demócrito, Tales, Heráclito entre otros, pero que constituyen para Thomas un marco estructural -no de ideas- de referencia.

## In the beginning

In the beginning was the three-pointed star,
One smile of light across the empty face;
One bough of bone across the rooting air,
The substance forked that marrowed the first sun;
And, burning ciphers on the round of space,
Heaven and hell mixed as they spun.

In the beginning was the pale signature,
Three-syllabled and starry as the smile;
And after came the imprints on the water,
Stamp of the minted face upon the moon;
The blood that touched the crosstree and the grail
Touched the first cloud and left a sign.

In the beginning was the mounting fire
That set alight the weathers from a spark,
A three-eyed, red-eyed spark, blunt as a flower;
Life rose and spouted from the rolling seas,
Burst in the roots, pumped from the earth and rock
The secret oils that drive the grass.

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

In the beginning was the secret brain.
The brain was celled and soldered in the thought
Before the pitch was forking to a sun;
Before the veins were shaking in their sieve,
Blood shot and scattered to the winds of light
The ribbed original of love.

XIV. *Light breaks where no sun shines*

Para Marshall W. Stearns (24), el tema del poema es *the process of living*. En la primera estrofa Thomas se está refiriendo al período inmediatamente anterior a la concepción de un nuevo ser, de ahí el sentido figurado de los términos *light* y *breaks*. La luz irrumpe con el nacimiento. A partir de la luz y la oscuridad se establece un contraste que también se establece a nivel de sustantivos concretos y abstractos.

En la segunda estrofa se establece la contraposición entre la juventud y la vejez mediante una serie de términos que hacen alusión al simbolismo sexual.

En la tercera estrofa, el poeta alude a la toma de consciencia del niño en una mezcla de sentimientos de tristeza y alegría. En la cuarta estrofa se establece el contraste entre la noche y el día, la primavera y el invierno. El proceso de autoexploración se describe finalmente en términos de lo visible frente a lo que está oculto.

Bernard Kneiger (25) presenta una doble lectura del poema, entendiendo que *where no flesh decks the bones* se refiera a los ojos o a la vagina, de ahí que el tema del poema para él pueda ser la adquisición de conocimiento y su efecto o bien la descripción del acto sexual. Ralph Mills (26) piensa que el poema "ties the physiology of man to an external, material reality."

## Light breaks where no sun shines

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

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

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

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

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

XV. *I fellowed sleep*

Para Emery (27), Thomas desarrolla en este poema su propia lucha individual por alcanzar la madurez y, al independizarse de sus padres, progenitores o ancestros, conseguir en definitiva su propia visión en una atmósfera donde se entremezclan el aspecto bíblico -de nuevo el Génesis- en términos modernos casi freudianos. Tindall (28) habla de la resolución del complejo de Edipo como tema de este poema.

## I fellowed sleep

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

I fled the earth and, naked, climbed the weather,
Reaching a second ground far from the stars;
And there we wept, I and a ghostly other,
My mothers-eyed, upon the tops of trees;
I fled that ground as lightly as a feather.

'My fathers' globe knocks on its nave and sings.'
'This that we tread was, too, your fathers' land.'
'But this we tread bears the angelic gangs,
Sweet are their fathered faces in their wings.'
'These are but dreaming men. Breathe, and they fade.'

Faded my elbow ghost, the mothers-eyed,
As, blowing on the angels, I was lost
On that cloud coast to each grave-gabbing shade;
I blew the dreaming fellows to their bed
Where still they sleep unknowing of their ghost.

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.

XVI. *I dreamed my genesis*

David Aivaz (29) entiende este poema como descripción de "the progress of the sperm and the growth of the embryo,". Para W. S. Merwin (30) se trata de la descripción de "man's birth through his death, his knowledge of death in his birth, and his passage into the world." El protagonista, el hablante del poema, existe en un estado prenatal mientras describe su proceso de maduración que tiene carácter en ocasiones de pesadilla.

El movimiento original que viene expresado en la primera estrofa es una forma hueca que gira vertiginosamente, *rotating shell,* y se debe considerar la actividad que comporta el verbo *break,* tan importante en Thomas, como parte del proceso de génesis. Destaca también, como es característica del estilo de Thomas, la identificación de lo orgánico con lo mineral: *girdered nerves, irons in the grass* .

## I dreamed my genesis

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

From limbs that had the measure of the worm, shuffled
Off from the creasing flesh, filed
Through all the irons in the grass, metal
Of suns in the man-melting night.

Heir to the scalding veins that hold love's drop, costly
A creature in my bones I
Rounded my globe of heritage, journey
In bottom gear through night-geared man.

I dreamed my genesis and died again, shrapnel
Rammed in the marching heart, hole
In the stitched wound and clotted wind, muzzled
Death on the mouth that ate the gas.

Sharp in my second death I marked the hills, harvest
Of hemlock and the blades, rust
My blood upon the tempered dead, forcing
My second struggling from the grass.

And power was contagious in my birth, second
Rise of the skeleton and
Rerobing of the naked ghost. Manhood
Spat up from the resuffered pain.

I dreamed my genesis in sweat of death, fallen
Twice in the feeding sea, grown
Stale of Adam's brine until, vision
Of new man strength, I seek the sun.

XVII. *My world is pyramid*

El pareado final del poema nos descubre que se trata de un monólogo en boca de un *secret child*. La primera parte se expone en tercera persona; la segunda parte cambia a la primera persona autobiográfica y lo mismo ocurre durante tres estrofas. En la cuarta estrofa, se establece una relación entre la primera persona y los hablantes anteriormente descritos y en la quinta estrofa esta primera persona se identifica con *the secret child*.

Jacob Korg (31) piensa que el niño es la causa de la muerte y por lo tanto representa al mal, interpretación que a Emery (32) no le parece ciertamente plausible y aduce como posible fuente para este concepto del niño, los versos iniciales de Europe de William Blake, que son los siguientes:

The deep of winter came,
What time the secret child
Descended thro the orient gates of the eternal day.

El mundo de este niño es un lugar de metamorfosis. La primera sección del poema describe la creación y desarrollo evolucionista de tal mundo. Emery (33) entiende que la primera estrofa, que aparece en presente, describe el acto sexual, la fusión de las esencias masculina y femenina. La segunda estrofa, compuesta en pasado, supone un comentario filosófico en torno a los acontecimietos descritos en la primera. Los opuestos se enfrentan dando lugar sin embargo a un clima de desequilibrio y no reconciliación. La tercera estrofa describe el crecimiento fetal. Las sustancias vitales materna y paterna se unen en un cuerpo que mantendrá su propia estructura a partir de sus dos mitades. La acción se desarrolla entre el proceso en el pasado y la acción presente, como demuestra la estrofa cuarta, de tal forma que es difícil saber lo que ha ocurrido o lo que está ocurriendo; es decir, distinguir claramente el presente del pasado.

Una vez que el niño ve la luz y se desarrolla, se enfrenta a ciertas cuestiones de particular importancia como la naturaleza de la vida, el irremisible hecho de la muerte. El niño pasa a caracterizarse a sí mismo y al mundo que le rodea. Parece estar diciendo: mi mundo es como una tumba egipcia, mi mundo es un árbol de cementerio siempre verde,.soy parte de esas mitades donde quiera que ellas estén.

## My world is pyramid

*I*

Half of the fellow father as he doubles
His sea-sucked Adam in the hollow hulk,
Half of the fellow mother as she dabbles
Tomorrow's diver in her horny milk,
Bisected shadows on the thunder's bone
Bolt for the salt unborn.

The fellow half was frozen as it bubbled
Corrosive spring out of the iceberg's crop,
The fellow seed and shadow as it babbled
The swing of milk was tufted in the pap,
For half of love was planted in the lost,
And the unplanted ghost.

The broken halves are fellowed in a cripple,
The crutch that marrow taps upon their sleep,
Limp in the street of sea, among the rabble
Of tide-tongued heads and bladders in the deep,
And stake the sleepers in the savage grave
That the vampire laugh.

The patchwork halves were cloven as they scudded
The wild pigs' wood, and slime upon the trees,
Sucking the dark, kissed on the cyanide,
And loosed the braiding adders from their hairs;
Rotating halves are horning as they drill
The arterial angel.

What colour is glory? death's feather? tremble
The halves that pierce the pin's point in the air,
And prick the thumb-stained heaven through the thimble.
The ghost is dumb that stammered in the straw,
The ghost that hatched his havoc as he flew
Blinds their cloud-tracking eye.

II

My world is pyramid. The padded mummer
Weeps on the desert ochre and the salt
Incising summer.
My Egypt's armour buckling in its sheet,
I scrape through resin to a starry bone
And a blood parhelion.

My world is cypress, and an English valley.
I piece my flesh that rattled on the yards
Red in an Austrian volley.
I hear, through dead men's drums, the riddled lads,
Strewing their bowels from a hill of bones,
Cry Eloi to the guns.

My grave is watered by the crossing Jordan.
The Arctic scut, and basin of the South,
Drip on my dead house garden.
Who seek me landward, marking in my mouth
The straws of Asia, lose me as I turn
Through the Atlantic corn.

The fellow halves that, cloven as they swivel
On casting tides, are tangled in the shells,
Bearding the unborn devil,
Bleed from my burning fork and smell my heels.
The tongues of heaven gossip as I glide
Binding my angel's hood.

Who blows death's feather? What glory is colour?
I blow the stammel feather in the vein.
The loin is glory in a working pallor.
My clay unsuckled and my salt unborn,
The secret child, I shift about the sea
Dry in the half-tracked thigh.

XVIII. *All all and all the dry worlds lever*

Uno de los principales problemas a la hora de entender este poema es típico de la poesía de Thomas: se trata de las funciones sintácticas de los términos *lever* y *worlds*, ya que no se sabe claramente si *lever* es un verbo o un sustantivo, y si *worlds* se trata de un plural o de un posesivo en el que se ha suprimido el apóstrofe. Según esta función sintáctica, los mundos desecados se restituyen a sí mismos o son restituidos por un agente mecánico externo. Existen una serie de términos relacionados con la renovación como son *oil, lava, spring* y *flower*. Según Tindall (34), este aspecto de renovación va más allá del aspecto orgánico en el poema, proyectándose a dos niveles: uno sexual y otro político. Los temores y dudas que el poeta proyecta en el poema se centran por tanto en una doble vertiente social y sexual. De ahí el sentido exhortativo de *fear not*.

# All all and all

I

All all and all the dry worlds lever,
Stage of the ice, the solid ocean,
All from the oil, the pound of lava.
City of spring, the governed flower,
Turns in the earth that turns the ashen
Towns around on a wheel of fire.

How now my flesh, my naked fellow,
Dug of the sea, the glanded morrow,
Worm in the scalp, the staked and fallow.
All all and all, the corpse's lover,
Skinny as sin, the foaming marrow,
All of the flesh, the dry worlds lever.

II

Fear not the working world, my mortal,
Fear not the flat, synthetic blood,
Nor the heart in the ribbing metal.
Fear not the tread, the seeded milling,
The trigger and scythe, the bridal blade,
Nor the flint in the lover's mauling.

Man of my flesh, the jawbone riven,
Know now the flesh's lock and vice,
And the cage for the scythe-eyed raven.
Know, O my bone, the jointed lever,
Fear not the screws that turn the voice,
And the face to the driven lover.

III

All all and all the dry worlds couple,
Ghost with her ghost, contagious man
With the womb of his shapeless people.
All that shapes from the caul and suckle,
Stroke of mechanical flesh on mine,
Square in these worlds the mortal circle.

Flower, flower the people's fusion,
O light in zenith, the coupled bud,
And the flame in the flesh's vision.
Out of the sea, the drive of oil,
Socket and grave, the brassy blood,
Flower, flower, all all and all.

# Notas

(1) Véase W. Davies and R. Maud (ed.) Dylan Thomas: Collected Poems 1934-1953. (London. J. M. Dent and Sons, 1988), p. 177.

(2) B. Trick, "The Young Dylan Thomas," Texas Quarterly IX, (Summer, 1966), p. 38.

(3) H. Treece, Dylan Thomas: Dog Among the Fairies. (London: Lindsay Drummond Ltd., 1949), p. 79.

(4) W. S. Merwin, "The Religious Poet," en Dylan Thomas: The Legend and the Poet ed. E. W. Tedlock (London: W. Heinemann, 1960), p. 237: "The brilliant and powerful first poem in the book, 'I see the boys of summer', presents doom as the final reality in the very moments of man's euphory, and in so far as man ignores or is truly ignorant of this fact about his condition, the poet describes him with contempt.

(5) D. Stanford, Dylan Thomas: A Literary Study. (London: Neville Spearman, 1954), p. 40.

(6) E. Glyn Lewis, "Dylan Thomas," en E. W. Tedlock, (ed.), *op. cit.*, p. 176.

(7) Véase W. Y. Tindall, A Reader's Guide to Dylan Thomas. (New York: Farrar, Straus and Giroux, 1979; 1st pub. 1962), p. 36.

(8) Véase D. Stanford, *op. cit.*, p. 57.

(9) Véase W. Y. Tindall, *op. cit.* , p. 42: "Identifying the hero is the problem. He may be the poet's ego, his hand, or his penis."

(10) *Ibidem*, p. 44.

(11) *Ibidem*, p. 45.

(12) Véase E. Olson, The Poetry of Dylan Thomas. (Chicago: University of Chicago Press, 1972; 1st pub. 1954), p. 59.

(13) Véase C. M. Emery, The World of Dylan Thomas. (London: J. M. Dent & Sons, Ltd., 1971; 1st pub. 1962), p. 280.

(14) *Ibidem*, p. 282.

(15) Véase Tindall, *op. cit.*, p. 49.

(16) Véase D. Stanford, *op. cit.*, p. 51.

(17) Véase Tindall, *op. cit.*, p. 53.

(18) Véase Dylan Thomas: The Legend and the Poet ed. E. W. Tedlock, *op. cit.*, p. 54.

(19) Véase A. T. Davies, Dylan: Druid of the Broken Body. (Swansea: Christopher Davies, 1977; 1st pub. 1964), p. 20.

(20) Véase D. Stanford, *op. cit.*, p. 53.

(21) S. Hynes, "Thomas' From Love's First Fever to her Plague," The Explicator, Vol. IX, No. 3, (December 1950), item 18.

(22) Véase Tindall, *op. cit.*, p. 59.

(23) Véase C. M. Emery, *op. cit.* , p. 198.

(24) M. W. Stearns, "Unsex the Skeleton," en Dylan Thomas: The Legend and the Poet. ed. E. W. Tedlock, *op. cit.*, p. 126.

(25) B. Kneiger, "Light breaks where no sun shines," The Explicator XV, (February 1957).

(26) J. R. Mills Jr., "Dylan Thomas: The Endless Monologue," Accent, XX (Spring, 1960), p. 123.

(27) Véase C. M. Emery, *op. cit.*, p. 300.

(28) Véase W. Y. Tindall, *op. cit.* , p. 66.

(29) Véase D. Aivaz, "The Poetry of Dylan Thomas," en Dylan Thomas. The Legend and the Poet. ed. E. W. Tedlock, *op. cit.*, p. 196.

(30) Véase W. S. Merwin, "The Religious Poet," en Dylan Thomas: The Legend and the Poet. ed. E. W. Tedlock, *op. cit.*, p. 239.

(31) Véase J. Korg, "Imagery and Universe in Thomas' 18 Poems," Accent XVII, (Winter, 1957), p. 9.

(32) Véase C. M. Emery, *op. cit.*, p. 307.

(33) *Ibidem*, p. 308.

(34) Véase W. Y. Tindall, *op. cit.*, p. 75-76.

V. Características generales del léxico de los *Eighteen Poems*.

Donald Davie, en su interesante estudio sobre la sintaxis en la poesía moderna en lengua inglesa Articulate Energy (1), llega a la conclusión de que fue a partir sobre todo del Simbolismo cuando la sintaxis poética se desvió completamente de los cánones establecidos, convirtiéndose en un nuevo marco imprescindible de referencia para el crítico.

El poeta puede servirse de las desviaciones sintácticas, como veremos en el caso de Thomas, para hacer énfasis en un determinado aspecto de su apreciación poética, constituyendo así un recurso de inestimable valor con objeto de conseguir determinados efectos en el verso. No obstante, la poesía de Thomas, como hemos visto en el capítulo anterior, no se apoya en la oración como unidad básica y por lo tanto, el estudio de la articulación de las oraciones que aparecen en el poema, es decir, su sintaxis, siendo un aspecto revelador, no acaba de decirlo todo sobre su poesía.

En cuanto al aspecto externo del verso, Thomas en este primer periodo de su poesía es bastante formal: disposición de las estrofas, uso de aliteraciones, *half-rhyme* y cómputo silábico que se ajusta a los cánones del clásico pentámetro yámbico (2).

La mayor innovación de los poemas que vamos a analizar durante el bloque que constituye la segunda parte de este estudio, proviene del peculiar uso que Thomas hace del vocabulario, creando a partir de él imágenes sumamente sugerentes y de una gran poder evocador. Una de las mayores aportaciones a la poesía por parte de Dylan Thomas lo constituye su asombroso uso de las palabras: las retuerce y carga de significaciones hasta el extremo de que muchas veces resulta difícil discernir toda la carga significativa que conllevan: "Such exciting rhetoric and imagery grow out of a rich and profuse, even if innaccurate, word-sense." (3)

Partiendo del hecho de la extrema importancia de los vocablos utilizados en los 18P, comenzaremos con algunas generalizaciones en cuanto a los términos más frecuentemente utilizados y los clasificaremos para proceder a su estudio.

Nuestra aproximación será a través del estudio de las palabras que el poeta utiliza, pero éstas en poesía pueden emplearse de muy diversas formas a como lo hacen en el lenguaje coloquial, de tal manera que sus asociaciones comporten sentidos ajenos a su referencia primaria:

> We expect poets to employ words in radically new senses, but we are seldom prepared to construct a system for interpreting their vocabulary. (4)

Si llevamos a cabo una primera aproximación al léxico de los 18P, podemos destacar una serie de observaciones preliminares.

Puesto que se trata de una poesía lírica, la primera persona del singular está presente en casi todos los poemas y tiene un alto índice de frecuencia, como pronombre personal sujeto/objeto y como adjetivo y pronombre posesivo. A pesar de que se trate de una poesía lírica, nos sorprende, como señala Barbara Hardy (5), el alto grado de impersonalización de estos poemas.

Llevando a cabo un estudio exhaustivo de todos los sustantivos en los 18P, los términos más reveladoras por su elevado índice de frecuencia, que indicamos entre corchetes, son los siguientes:

> LOVE [38] - MAN [34] - LIGHT [33] - SUN [25] - EYE [25] - SEA [24] - BLOOD [22] - HEART [21] - BONE [19] - WIND [19] WORLD [19] - GHOST [19] - FLESH [18] - SLEEP [18] - NIGHT [15] - DEATH [15] - TIME [14] - WORD [14] - WEATHER/S [12] - FELLOW [12] - STAR [11] - MOON [11] - HAIR [11] - WATER [10] - TIDE/S [10] - DAY [9] - MOUTH [8] - TONGUE [8] - WOMB [8] - EARTH [7] - SKY [7] - FEATHER [7]

Si comparamos esta relación con la propuesta por Maud en cuanto a los CP (6), los sustantivos que presentan un mayor índice de frecuencia en los CP coinciden en su mayor parte con los de los 18P. Se trata de los términos *man, love, sea, sun, time, night, death, dead, light, heart, blood* y *one.*

En realidad, el vocabulario de este período es bastante reducido y limitado.

Las repeticiones de ciertos términos como *fork, fellow, half, worm, ghost* o la expresión *death's feather* han llevado a algunos críticos a hablar de obsesiones con ciertas palabras (7) e incluso de *verbal compulsion* (8) en esta primera etapa de su poesía.

Cuando se utiliza un vocabulario limitado para designar múltiples ideas, se produce la ambigüedad, y por eso observamos que Thomas explota sus palabras clave con una gran variedad de sentidos. Es el caso de *fork* por ejemplo, que aparece tan pronto como sustantivo o como verbo, o la creación de supuestas formas de participio de pasado a partir de sustantivos que no funcionan como verbos en la lengua inglesa como *marrow (marrowed), eye (eyed),* aspecto que discutiremos en el capítulo XIII.

Las características generales que presenta este léxico básico que, como hemos apuntado, coincide en gran parte con el léxico básico de los CP son las siguientes (9):

1. la mayoría de los términos son monosílabos; ninguno, en todo caso, tiene más de dos sílabas,

2. apenas hay palabras que provengan del latín; la mayoría del léxico es de origen anglosajón, razón por la que abundan los monosílabos,

3. la mayoría de las palabras están relacionadas con aspectos de la experiencia, sobre todo la experiencia normal de un niño,

4. algunas son abstractas, pero la mayoría se relacionan con la experiencia sensorial; son casi todos términos concretos.

Además de este vocabulario básico, podemos establecer otras áreas de vocabulario de los 18P, que agruparemos según su distribución en campos semánticos o conceptuales:

I. Palabras que tienen que ver con la religión:

ADAM - ALTAR - ANGEL - BELL - BLESSED - CHRIST - CHRISTEN - CROSS - DEVIL - DOME - FAITH - GENESIS - GLORY - GRAIL - HEAVEN - HELL - JORDAN - PRAISE - SIN - VIRGIN

II. La casa, el hogar:

BED - CANDLE - CHALK - CLOCK - CLOTH - CRIB - CURTAIN - HOUSE - LADDER - LAMP - PAGE - SHEET - STAIRS - STOOL - THREAD - WALLS

III. El campo. Mundo vegetal y animal:

ACRE - ADDERS - ALLOTMENTS - APPLE - BEECHES - BIRD - BRAMBLES - BUD - BUSH - CATTLE - COCK - CORN- CROP - CREATURE - CYPRESS - DUST - EARTH - FEATHER - FERN - FLY - FLOWER - FOREST - FOUNTAIN - FRUIT - GARDEN - GLOW-WORM - GRAIN - GRASS - GROUND - HARVEST - HILL - HORIZON - INSECT - LAND - MAGGOT - MOUNTAIN - OAK - PLUM - RAVEN - ROCK - ROOT - ROSE - SCYTHE - SEED - SERPENT - SIEVE - SOIL - STONE - STRAW - STREAM - STREET THISTLE - THORN - TOWN - TREE - TURNIPS - TURTLE - VINE - WATER - WILD PIG - WING - WELL - WHEEL - WOOD - WORLD - WORM

IV. El tiempo cronológico:

BEGINNING - DAWN - DAY - END - FIRST - GENESIS - HOUR - LAST - MIDNIGHT - MINUTE - MORNING - NEVER - NIGHT - ONCE - SEASON - SECOND - SPRING - SUMMER - WINTER

V. El tiempo atmosférico:

CLOUD - DAMP - DEW - DRY - FLOOD - FREEZE - FROST - HAIL - ICE - MOON - RAIN - SKY - SNOW - STORM - SUN - WIND -

VI. Términos relacionados con el mar:

BEACH - COAST - CORALS - CRAB - DOLPHIN - FISH - FOAM - FROTH - MERMEN - SARGASSO - SEA - SHELL - SHORE - SPONGE - TIDE/S - ROE - SAIL - SAND - WEED

VII. Sustancias:

CEMENT - CLAY - HONEY - LAVA - MACADAM - OIL - PITCH - RESIN - SLIME - STARCH - TAR - WAX -

VIII. El cuerpo humano:

ARMS - BELLY - BLADDERS - BLOOD - BONE - BOWELS - BRAIN - BREAST - CAUL - EARS - ELBOW - EYE - FACE - FOOT/FEET - FINGERS - FIST - FLESH - FOREHEAD - GLANDS - GUMS - HAIR - HAND - HEAD - HEART - HEEL - JAWS/JAWBONE - LIDS - LIMBS - LIVER - LOIN - LUNG - MARROW - MOUTH - MUSCLES - NAIL - NERVES- RIBS - SHANK - SHOULDER - SINEWS - SKIN - SKULL - SOCKETS - SPINE - TEETH - THROAT - THUMB - THIGH - TOE - TONGUE - WOMB - WRIST

IX. Personas:

ADAM - BOY - BRIDE - CHILD - DAUGHTER - ELOI - EMPEROR - FATHER - FELLOW - GENTLEMAN - GIRL - I - LOVER - MADAM - MAID - MAN - MNETHA - MOTHER - NURSE - SIR - SISTER - SON - TAILOR - THIEF - VENUS - WIDOW - WOMAN

En esta primera aproximación al léxico de Dylan Thomas, según la clasificación que hemos establecido, podemos señalar las siguientes características:

1. presencia de términos religiosos, con lo cual existe alguna tonalidad religiosa en estos poemas,

2. mayor frecuencia de los términos que tienen que ver con el exterior, en concreto con el campo y el mar; la naturaleza está presente con gran abundancia de términos que se refieren sobre todo al entorno del poeta, la campiña galesa, y al mar, cercano también al poeta en su Swansea natal, en contraste con un vocabulario referente a la casa, *indoors*.

3. inusual presencia de los términos que hacen referencia al cuerpo humano,

4. presencia del tiempo en su faceta cronológica y meteorológica,

5. alusión al hombre de una manera genérica, individuo, Adán, el primer hombre, niño, mujer; profesiones específicas enfermera, sastre; términos que tienen que ver con la unidad familiar, padre, madre, hijo; ausencia de nombres propios y si los hay, muy concretos.

Una vez establecidas estas generalizaciones preliminares en el léxico de los 18P, que se derivan de su cómputo, y habiendo distribuído los términos en distintos grupos atendiendo a los conceptos o ideas que expresan, es decir, a los campos semánticos o conceptuales que delimitan, procederemos a estudiar todos aquellos grupos de palabras que por una razón u otra se destacan en estos poemas.

El cómputo de los términos es significativo en nuestro estudio, pero

muchas veces no revela claramente lo que se puede considerar una clave semántica. Sí es importante cuando la frecuencia se destaca del resto; lo vemos por ejemplo en la gran profusión de términos que hacen referencia al cuerpo humano.

Hemos considerado que debemos partir de las palabras, pero para delimitar y organizar el tratamiento temático de nuestro estudio, lo haremos a partir de este léxico inicial de los 18P, de tal manera que, tomando como referencia el primer listado de los sustantivos más frecuentes utilizados por el poeta e intentando introducir un orden en él para facilitar el estudio, conformamos a partir de ahí los temas que trataremos en esta segunda parte.

1. *SEA - SUN - STAR - MOON - WEATHER - WORLD - SKY - WATER - WIND - WEATHER - TIDE,* nos llevan a la consideración de los elementos y el cosmos.

2. *MAN,* implica al hombre en general, en su aspecto físico y las facetas de su desarrollo vienen sugeridas por los términos: *WOMB,* la gestación y el tema del nacimiento; LOVE, el amor y sexualidad, y *DEATH-TIME,* la muerte y el tiempo.

3. *ADAM - ALTAR - ANGEL- BELL- BLESSED - CHRIST,* nos hacen que consideremos la presencia de una tonalidad religiosa en estos poemas que es necesario examinar detalladamente.

4. La gran frecuencia de términos como *EYE - SUN - LIGHT - NIGHT - SLEEP,* nos llevan a hacer especial hincapié en la luz y la oscuridad, de tal forma que su estudio pueda llevar a conclusiones importantes.

El léxico en lo que a sustantivos en los 18P se refiere es muy concreto, y sin embargo estos poemas han sido muchas veces calificados por los críticos como *oscuros* y prácticamente inabordables. El hecho de que los términos sean en su mayorría muy concretos, paradójicamente contribuye a que sean más ricos en cuanto a las sugerencias que comportan: "It is an obvious truth of romantic poetry that exact words usually 'suggest' far more powerfully than vague ones." (10)

El mismo Dylan Thomas hablaba en sus cartas de evitar el uso de los términos abstractos en los siguientes términos:

> I see that the abstract words rarely harmonise, or live together, with the concrete. In place I, for instance, the 'avarice of shuffling feet' is, to me, quite discordant, I always feel that one should be very reluctant of putting down any abstract words at all, or at least of abstract words that one has not previously, or is not going to later, define. (To Mr. Koppler, May 30th 1946, SL, p. 289)

Nos encontramos que bajo una *desconcertante simplicidad* y en una aproximación intuitiva a la realidad ajena a intelectualización evidente,

> His [Dylan's] poems are exceedingly individual, but they are also impersonal... Yet at the same time, he is a concrete rather than a generalizing poet... At the heart of his poetic response to experience there is a baffling simplicity. (11)

sugiere un mundo personal que se articula a través de imágenes que comportan gran densidad de significado y se convierten así en claves semánticas importantes:

> His simple vocabulary of words that refer to the natural world and the human body, words with strong emotional associations, makes for an over-determination of meaning; each word is made to work at a level of intensity that the restraining ego does not normally allow. (12)

De estos poemas se deriva una indudable sensación de *acción, proceso,* acción sobre la tierra, en el cosmos, dentro del propio cuerpo humano. El verbo, refiriéndose a la acción, nos debe de sugerir qué tipo de acción prevalece en los 18P. De ahí que pensemos que resultará revelador en esta primera aproximación el estudio de los verbos como términos que manifiestan el predominio de un tipo de acción u otra en estos poemas. El verbo como categoría gramatical debe aportarnos información tanto de los estados como del tipo de acción que predomina en estos poemas:

> A verb is a doing word: it refers to an action" "We could improve the definition by saying that a verb can denote 'states' as well as 'actions', but the difficulty is partly that words like 'state' and 'action' are themselves vague in meaning. (13)

Considerando que, además del estudio de los sustantivos, los verbos son también un núcleo de léxico muy revelador, hemos intentado igualmente establecer una clasificación que nos ayude a proceder a su estudio, basándonos en los conceptos o ideas que estos verbos expresan de forma que también pueden, como los sustantivos, agruparse, tras haber procedido a un exhaustivo recuento de ellos, de la siguiente forma:

I. Verbos que indican movimiento

Son muchísimos los verbos que indican movimiento. De la lectura de los poemas se intuye un contínuo movimiento, que puede ser:

a. giratorio: *curl, spin, stir, whirl*
b. dirigido: *rule, govern, steer*
c. direccional: *move*

d. balanceo: *swing*
e. ascensional: *climb, rise, periscope, mount, raise up*
f. transformación, cambio: *turn, turn into*
g. crecimiento: *grow, stature*
h. el verbo *DRIVE*

Todo este movimiento se inscribe en una esfera sobrenatural, en el proceso de génesis del cosmos. Este movimiento, muchas veces es visto por el poeta como dirigido por una fuerza: *The force that... drives the flower* V.i.1, que a veces es una mano impersonal: *The hand that whirls the water in the pool/ Stirs the quicksand...* V.iii.1-2. Esta fuerza o mano que dirige es ajena al ser humano, de tal forma que la Naturaleza, y el hombre como elemento de ella, es gobernada, *the governed flower* XVIII.i.4, dirigida como se dirige un timón en el barco: ... *the dry wind steers* VII.i.5. El sistema nervioso en el organismo del hombre también es regido: *My hero bares his nerves along my wrist/ That rules from wrist to shoulder* VI.i.1-2. La vida surge en un movimiento de ascensión, *Life rose...* XIII.iii.4. La materia viva surge hacia arriba: *Then all the matter of the living air/ Raised up a voice, and, climbing on the words,* XV.v.1-2. En el comienzo de todas las cosas, un fuego ascendente, *In the beginning was the mounting fire* XIII.iii.1. El cielo y la tierra se mezclaron conforme daban vueltas en este torbellino: *Heaven and hell mixed as they spun.* XIII.i.6. Thomas juega con el doble significado del verbo *spin* de hacer girar, dar vueltas, e hilar. Cuando se refiere a este último concepto, las imágenes que aparecen están relacionadas con el personaje del sastre, que cortando y cosiendo ropa se puede considerar un creador, lo mismo que Dios (14), aspecto que discutiremos con más profundidad en nuestro capítulo VII. Por último, hemos señalado la importancia del verbo *drive* en estos poemas. Mediante él se alude a la fuerza creadora que pone la máquina del universo en funcionamiento: *The force that through the green fuse drives the flower,* V.i.1; *The secret oils that drive the grass* XIII.iii.6.

II. Verbos relacionados con el elemento líquido en movimiento

a. líquidos dentro de tuberías o canales: *wipe, pump*
b. inmersión en el líquido: *dip, dive*

c. ahogarse, hundirse: *drown, sink*; ser arrastrado: *drift*
d. empapar, mojar, salpicar: *soak, drench, dabble*
e. gotear: *drip, leak*
f. fluir del líquido: *flow, bubble*
g. cantidad de líquido: *flush, spout*
f. secar: *drain*; retener: *dam*

Puesto que las sustancias y el elemento líquido tienen una gran importancia en estos poemas, no resulta extraño encontrar muchos verbos que ponen de manifiesto este discurrir de los líquidos. La vida se refleja en el fluir de la sangre por las venas, de la savia del árbol por sus raíces. La vida gotea, *...life leaks out* III.ii.3 y brota con fuerza como el petróleo sale de un pozo: *Life... spouted from the rolling seas,* XIII.iii.4. Este salir a chorros o a borbotones también lo vemos en el sustantivo *gushers*: *... the gushers of the sky* XIV.iii.4. La vitalidad, en suma, parece ser una sustancia líquida: "Vitality is a substance (She's overflowing with vitality... I'm drained. That took a lot out of me...)." (15)

De hecho, aparecen sustantivos relacionados con este discurrir del elemento líquido como son *channels* VII.ii.5 y no es extraño que aparezcan, relacionados con tuberías, verbos como *pump* XIII.iii.5 o *wipe* VIII.iv.2.

El ser humano, como mortal que es, es arrastrado por corrientes, inmerso en la corriente de la vida circunscrita al tiempo que discurre, donde marcha a la deriva y se ahoga: *And time cast forth my mortal creature/ To drift or drown upon the seas* IV.vi.1-2. El embrión es el buceador sumergido en el seno de las aguas del útero, *To-morrow's diver...* XVII, i, 4.

III. Verbos que indican algún tipo de violencia física

a. limitación: *deck, fence, stake*
b. fuerza, empuje, presión: *push, ram, haul*
c. separación, división: *split up, divide*
d. corte: *cut, snip, stalk*
e. bifurcación, corte en dos: *cleave, bisect*
f. incisión con objeto punzante: *pierce, prick, fork, gallow, nail*
g. arrojar con impulso: *throw, cast, spout, strew, sprout, scatter, shoot*
h. acción violenta con las extremidades: *smack, maul, thud, strike, kick*
i. retorcer, desencajar: *whack, twist*

j. estrangular, obturar, impedir: *wring, choke*
k. estallido: *burst, blast*
l. cierre: *latch, fasten, shut*
m. tirar por medio de cuerdas, palanca: *pull, rope, hang, lever*
n. el verbo *BREAK*

Son éstos si cabe, el grupo más importante dentro de los 18P. ¿Hasta qué punto la violencia de la visión de estos poemas tiene que ver con el infierno que describen los predicadores galeses en sus sermones? (16). La lectura de estos poemas sugiere un contínuo ruido de estallidos, manotazos y golpes secos que muchas veces se imponen en la imaginación como la brutalidad de las fuerzas vitales. Fuerzas que se encuentran retenidas, limitadas, *fenced, staked* XIV.iii.4, que empujan con gran esfuerzo ... *The waters of the heart/ Push in their tides*; XIV.i.2-3 y que también son fuerzas letales: *Hauls my shroud sail.* V.iii.3; *Rammed in the marching heart,...* XVI.iv.2, que estallan, *Burst in the roots,...* XIII.iii.5, arrojando y dispersando la materia: *Blood shot and scattered...* XIII.v.5.

La violencia física se puede sentir a través de expresiones tan crudas y descarnadas como el retorcer los miembros de niños: *Whack their boys' limbs,* IX.i.3; *..my lily bones/ Did twist into a living cipher,* IV.iv.2-3; ... *the wringing brains.* IV.iv.6. A veces, también se siente el impacto de la muerte como un golpetazo o una bofetada: *Felt thud beneath my flesh's armour* IV.ii.3; *I was struck down by death's feather.* IV.vii.3.

Los verbos que indican apertura, separación, como es el caso de *split up,* no es extraño que se relacionen con el acto del nacimiento: *Split up the brawned womb's weathers,* I.iii.2, lo mismo que los que indican corte, normalmente por medio de tijeras ..., *like a scissors stalking* XI.ii.1, se refieran al aspecto obstétrico del nacimiento, al corte del cordón umbilical: *And flesh was snipped...* IV.iv.4; *To cut the channels at their source* VII.ii.5.

Dentro de estos verbos que indican corte, es interesante resaltar los que se refieren a una bifurcación, a un corte en dos, que son también importantes. Tal es el caso de *cleave*: *The patchwork halves are cloven...* XVII.iv.1; *The fellow halves that, cloven...* XVII.ix.1, o *fork,* que suele aparecer en relación con el ojo, con la visión.

Muchos de estos verbos nos remiten a lo que se consideran *inanimate sounds,* que también incluirían a los verbos con referencia al elemento metálico que estudiaremos a continuación. La complejidad y frecuencia de estos sonidos ha aumentado considerablemente con el desarrollo de nuestra civilización urbana en contacto con sofisticados sonidos procedentes de la nueva tecnología, sonidos mucho más frecuentes y familiares a veces que los procedentes del mundo animal, de tal forma que la multiplicación de estos sonidos en su mayoría mecánicos se encuentra con gran profusión en la literatura moderna con repecto al lenguaje literario de otras épocas. Algunos de estos sonidos pueden tener una base onomatopéyica en el inglés donde por ejemplo se puede presuponer que la combinación /*kr-*/ imita sonidos agudos, relacionados con romper (17).

La destacada presencia de consonantes oclusivas en estos poemas ha sido estudiada por Leech (18) y por Murdy (19) y está en relación con el hecho de conferir al verso una calidad de ritmo *staccato,* que se refleja a nivel de sonoridades.

Destacamos también la frecuencia del verbo *break,* muy importante, que indica irrupción, toma de conciencia, nacimiento. Normalmente aparece en contextos relacionados con la luz: *Light breaks where no sun shines* XIV.i.1; *Dawn breaks behind the eyes* XIV.iii.1, pero también en contextos que es necesario examinar atentamente, como es en relación al mar: ... *the fathomed sea/ Breaks on unangled land* III.iii.1-2; ... *your clocking tides/ Break on the lovebeds of the weeds;* VII.iii.1-2 o en expresiones como *the breaking of the hair* XII.ii.2.

IV. Verbos relacionados con el elemento metálico

a. palancas: *swivel, lever*
b. cerrojo, goznes: *latch, lock, unlock, fasten*
c. soldadura: *solder*
d. taladro: *drill*

V. Verbos que indican unión

a. por medio de cuerdas, hilos: *string, splice, sew*
b. acción quirúrgica: *graft*
c. fusión, mezcla, soldadura: *fuse, mix, solder*

VI. Verbos de acción con la mano, brazos o dedos

a. mano y dedos: *touch, finger, knock, tap, tick, tickle*
b. picor, rascar: *scratch, itch*
c. con los brazos: *hug, cuddle, fold*

VII. Verbos que indican desplazamiento

a. caminar, desplazarse: *tread, glide [-human]*
b. con rapidez: *scud, flee, scurry*
c. con dificultad: *cripple, crutch, limp, totter*
d. saltar: *jump, leap*

VIII. Verbos que indican conocimiento, toma de consciencia y expresión oral

a. conocimiento: *know*
b. expresión oral: *tell, utter, mouth*
c. adivinación: *divine, forwarn*
d. dificultad al hablar: *babble, stammer, mummer, gab*
e. con agresividad: *rave*

La dificultad al hablar o al andar se relaciona con la del niño en sus primeros balbuceos y pasos. La sobrecogedora fuerza de la vida y sus manifestaciones, el nacimiento, la muerte o el acto sexual, producen un terror y pavoroso asombro que dejan mudo *And I am dumb to tell...* V.i.4 y sin expresión al que intenta darles una explicación. También el descubrimiento de la sexualidad se describe como ... *the first dumb wonder at the flesh,* XII.ii.4. Es por lo tanto bastante normal que nos encontremos con estos verbos, adjetivos, que suponen dificultad al hablar o hablar defectuoso sobre todo tartamudeo: *babble, stammer, mummer.* El adulto, lo mismo que un niño, tiene que aprender a hablar y a caminar en los misterios de la vida.

IX. Verbos que indican desnudar, deshacer

*bare, stripe, unhouse, undo, unpack, unpin, unravel, tangle*

Son muy importantes en lo que se refiere al concepto de poesía de Thomas (cap. X). El hombre debe de desnudarse y deshacerse de los accesorios y multiplicidades de la experiencia para llegar a un conocimiento profundo del mundo que le rodea.

X. La risa, el miedo y el dolor

a. reir: *laugh, smile, tickle, chuckle*
b. miedo: *fear, shudder*
c. dolor, sufrimiento: *ache, cry, groom, suffer*

Como manifestaciones de la emotividad humana, contrastan con un mundo mecanicista y cósmico. Hacen que esta visión sea subjetiva y albergue sentimientos humanos; de otra forma, este mundo sería solamente una vigorosa manifestación de la brutalidad de la naturaleza.

XI. Verbos de succión:

*suck, leech, swallow, sip, give suck, suckle, drink*

Se encuentran en relación, como veremos, con la lactancia y con la acción del tiempo: *The mouth of time sucked, like a sponge,* II.i.4; *One breast gave suck the fever's issue* XII.vii.2.

XII. Verbos relacionados con la temperatura

*warm, burn, ice*

En relación con la fenomenología de la temperatura que estudiaremos posteriormente.

Del estudio de los verbos en estos poemas se desprende un dinamismo constante. Incluso en un aspecto tan importante como es el de la adjetivación en estos poemas, observamos la ausencia de adjetivos calificativos propiamente dichos: "Too many adjectives, too much sugar" (SL, p. 20), dice Thomas en una de sus cartas a Pamela, y sin embargo existe una gran abundancia de formas participiales en *-ing* y *-ed* que tienen un carácter verbal preferentemente pasivo. De esta forma, interesa más la actividad, el dinamismo, el desarrollo de los procesos en sí y sus resultados que la descripción estática que la abundancia de adjetivos calificativos propiamente dichos proporcionaría a los poemas. Los adjetivos calificativos que aparecen, casi siempre parten de un sustantivo.

Esta profusa utilización de verbos, ya sea como verbos plenos o en la adjetivación que posee un carácter verbal, continuamente apunta al cambio, al movimiento, a la metamorfosis -como señala Stephen Spender- de un símbolo en otro: "Within his [Thomas's] expresionist art he is wonderful with verbs, and there is the perpetual metamorphosis of one symbol... into something else." (20)

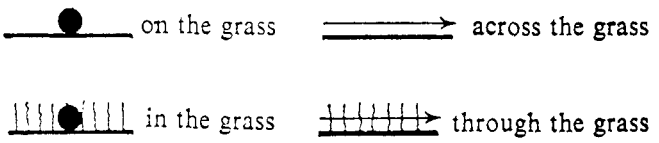
Un aspecto de estudio del léxico también interesante lo constituye el uso de las preposiciones dentro de estos poemas. Si el verbo nos da la idea de la acción, la preposición está en relación con la localización o direccionalidad espacial. Observamos por ejemplo la abundancia de *through*, y significativa preferencia con respecto a *across*, que sólo aparece en dos ocasiones XIII.i.2; XIII.i.3. *Through* aparece junto a los siguientes verbos:

*periscope through* II.v.6
*drive through* V.i.1; V.ii.1; XVI.i.3-4
*push through up* VII.i.4-5
*steer through* VII.i.5-6
*break through* VIII.i.3; X.iii.7; XVI.i.1-2
*be through... up* XI.i.3-4
*stride through* XI.v.1
*file through* XIV.i.6; XVI.ii.2-3
*grow through* XIV.v.4
*prick through* XVII.v.3
*scrape through* XVII.vi.5
*turn through* XVII.viii.5-6

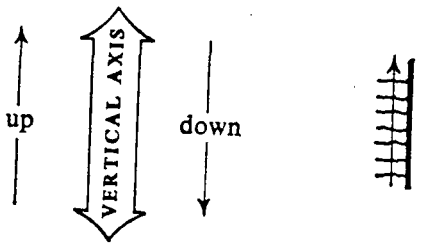
Resaltamos la construcción *through... up*, puesto que, como veremos, resulta importante en lo que se refiere a énfasis del movimiento ascensional. También nos parece interesante resaltar que *through* se presenta en expresiones donde está presente el hombre, sin ir acompañada de ningún verbo:

*Man through macadam* XI.vii.5
*Adam through his boxy shift* XI.viii.3
*In bottom gear through night-geared man.* XVI.iii.4
*through dead men's drums* XVII.vii.4

Con verbos de movimiento, el sentido de *passage*: "movement towards and then away from a place as well as destination," es el primer significado locativo relacionado con *across* y *through*.




En los ejemplos propuestos por Quirk (22), *on the grass* y *across the grass* suponen el césped como superfície, hierba corta, mientras que *in the grass* y *through the grass* lo suponen como volumen, sugiriendo peso, longitud, anchura. En cuanto a direccionalidad, *up* junto a verbos de movimiento se inscribe en un eje vertical frente a *down*. Con lo que, siguiendo a Quirk e intentando representar gráficamente la calidad del movimiento y direccionalidad que predomina en estos poemas tendríamos el siguiente esquema:




Observamos en estos poemas también el elevado número de palabras compuestas creadas por Thomas y que pueden aparecer como una sola palabra:

*arclamps* IX.iv.1; *bloodred* VI.iii.3; *croostree* XIII.ii.5; *daylight* IX.v.4; *dogdayed* I.iv.4; *hellborn* IV.iii.4; *kissproof* XI.x.5; *manseed* XII.iii.2; *monkeyed* XV.vi.3; *pickbrain* XI.v.2; *redhaired* II.iv.2; *seabed* I.ii.2; *seaweed* I.vii.2; *spentout* XII.v.7; *sweethearting/sweetheart* VIII.iv.4; VIII.iv.7

Los términos compuestos también aparecen por medio de un guión *(hyphenated)*:

*black-tongued* I.v.4; *bright-eyed* I.vi.5; *Christ-cross-row* II.iv.6; *cloud-tracking* XVII.v.6; *crow's-foot* VIII.iv.2; *dark-vowelled* X.iv.8; *four-winded* I.vii.1; *glow-worms* XIV.i.4; *grave-gabbing* XV.iv.3; *half-tracked* XVII.x.6; *love-darkness* VIII.vi.3; *man-melting* XVI.ii.4; *moon-and-midnight* I.v.6; *mothers-eyed* XV.ii.4; XV.iv.1; *muscling-in* VIII.iii.4; *night-geared* IX.v.6; XVI.iii.4; *one-dimensioned* IX.iii.2; *one-marrowed* VIII.v.4; *one-sided* IX.vi.2; *planning-heeled* XV.i.4; *raw-edged* VIII.iii.5; *red-eyed* IX.v.3; XIII.iii.3; *scythe-eyed* XVIII.iv.3; *sea-sucked* XVII.i.2; *sea-faiths* VII.iv.6; *spider-tongued* X.iv.3; *space-handed* XI.iii.3; *star-gestured* X.ii.4;

*thumb-stained* XVII.v.3; *tide-tongued* XVII.iii.4; *three-eyed* XIII.iii.3; *three-pointed star* XIII.i.1; *three-syllabled* XIII.ii.2; *two-framed* XII.vii.4; *winding-footed* IX.i.4

Uno de los campos donde se refleja claramente la invención de nuevos términos es en la creación de palabras compuestas, procedimiento que Thomas indudablemente explota sirviéndose de distintos mecanismos de la lengua pero donde en muchas ocasiones elude los nexos de referencia básicos entre los elementos del término compuesto:

> He [Thomas] likes to coin words and devise new uses for words. The coined expressions are nearly all compounds, and some are very strange indeed... These compounds are based on no one principle; sometimes they merely put together two words in their literal meanings, sometimes they involve metaphor, sometimes they are condensed paraphrases. (22)

Destacamos por su interés los *alliterative compounds*, de gran importancia en el inglés antiguo, base de los *kennings* (23), de los que Thomas se sirve al igual que Hopkins [*fire-folk* y *circle-citadels* en "The Starlight Night" o *dapple-dawn-drawn Falcon* en "The Windhover" (24)] para acuñar sus propios compuestos que presentan una gran densidad de significados. Henry Treece estudia la similitud entre G.M. Hopkins y Dylan Thomas señalando que una prueba concluyente de la derivación de Thomas con respecto a Hopkins se encuentra en la gran coincidencia que presentan en cuanto a términos compuestos (25).

Resaltamos por su importancia los *sea-compounds*, muy frecuentes en la poesía de Dylan Thomas (el mar es un elemento que recibe gran valoración en su poesía), los *eye-compounds* que se construyen a partir de una supuesta forma de participio de pasado de *eye*, los *number compounds* sobre todo en torno a *one-* y *three-* números que como veremos son significativos en el contenido poético de los 18P.

También observamos el frecuente uso del procedimiento del genitivo sajón en casos que podemos considerar atípicos, del que destacamos por su frecuencia *death's feather*. Resultará sumamente revelador el estudio de recursos que Thomas emplea como la premodificación de un sustantivo por medio de otro sustantivo, el genitivo sajón, la posmodificación nominal por medio de un sintagma

preposicional, la creación de palabras compuestas o el frecuente uso de la premodificación nominal por medio de un participio de presente o de pasado que Thomas utiliza muy idiosincráticamente: *the ribbed original of love* XII.v.6, que analizaremos en el capítulo XIII.

Dylan Thomas emplea un vocabulario que podemos considerar básico o al menos, no sofisticado (26). Sin embargo, continuamente está utilizando recursos de la propia lengua como es el caso del fenómeno de *conversion*, que los lingüistas señalan como una de las características más importantes de la lengua inglesa y que es utilizado a veces de forma equívoca en sus poemas. También resulta interesante, en esta primera aproximación al léxico y aunque corresponda al terreno de la articulación de éste, el destacar el frecuente empleo que Thomas hace de subordinadas circunstanciales que no siempre se relacionan claramente con una oración principal, siguiendo un esquema similar al del ablativo absoluto del latín, las oraciones de relativo donde suprime el pronombre, la frecuente supresión de la conjunción coordinativa *and*, las alteraciones en el orden de palabras y en la puntuación, las frecuentes confusiones en cuanto a la referencia de los pronombres, el uso de oraciones sin verbo o con sujeto no expresado. Todos estos mecanismos que ofrece la lengua, y que suelen ser utilizados por los poetas, como veremos, son explotados por Thomas de forma sorprendente.

Pasamos a continuación al análisis del universo metafórico de los 18P. A lo largo del exhaustivo análisis presentado en este capítulo, hemos extraído los ejemplos que se destacan por su elevado índice de frecuencia y no los que pudieran estar al servicio de impresiones subjetivas. El tratamiento temático de estos poemas, como apuntábamos, viene dictado en nuestro estudio como consecuencia del cómputo de los términos y de su distribución. A partir de ahora nos serviremos para la interpretación de los términos de los contextos específicos en que aparecen prestando especial atención a aquellas disposiciones que presenten y se aparten de la norma para observar la valoración que reciben por parte del poeta y el sentido que se les atribuye.

## Notas

(1) Donald Davie, Articulate Energy (London: Routledge & Kegan Paul, 1975; 1st pub. 1955) p. 148: "What is common to all modern poetry is the assertion or the assumption (most often the latter) that syntax in poetry is wholly different from syntax as understood by logicians and grammarians... But never before the modern period has it been taken for granted that all poetic syntax is necessarily of this sort. This is, surely, the one symbolist innovation that is at the root of all the technical novelties that the symbolist poets introduced..."

(2) Sobre el pentámetro yámbico, ver el formidable estudio de A. Easthope, Poetry as Discourse (London and New York: Methuen, 1983), pp. 51-77.

(3) Henry Treece, Dylan Thomas: Dog Among the Fairies (London: Ernest Benn Limited, 1957; 1st pub. 1949), p. 32.

(4) Irene R. Farley, e.e. cummings and Ungrammar: A Study of Syntactic Deviance in his Poems (New York: Watermill Publishers, 1975), p. 5.

(5) Barbara Hardy, "The Personal and the Impersonal in Some of Dylan Thomas's Lyrics," en Critical Essays on Dylan Thomas. ed. Georg Gaston, (Boston, Mass.: G. K. Hall & Co., 1989), p. 133.

(6) Ralph N. Maud, Entrances to Dylan Thomas' Poetry (New York: Scorpion Press, 1963), pp. 164-165. Los términos más utilizados en los CP, indicamos su frecuencia de aparición entre corchetes, según Maud, son los siguientes: MAN [90] - LOVE [89] - SEA [89] - SUN [82] - TIME [79] - NIGHT [64] - DEATH [62] - DEAD [61] - LIGHT [61] - HEART [57] - BLOOD [56] - ONE [50].

(7) Véase Elder Olson, The Poetry of Dylan Thomas (Chicago: University of Chicago Press, 1972), p. 20.

(8) Véase Henry Treece, *op. cit.*, pp. 159, 135. Thwaite también habla en estos términos de 18P: "Eighteen Poems made a deep impression. Here was poetry which was full of verbal intoxication and *verbal compulsion*; a personal, introvert, obsessive poetry." Anthony Thwaite, "Dylan Thomas and George Barker," en Contemporary English Poetry (London: Heinemann, 1959), p. 100.

(9) Emery fue el primer crítico en intentar caracterizar el vocabulario de Thomas de forma sistemática sirviéndose también, como nosotros hacemos en nuestro estudio, del cómputo de los términos. Su estudio, sin embargo, incluido en la introducción de su libro, es muy general. Ver Clark M. Emery, The World of Dylan Thomas (London: J. M. Dent & Sons, Ltd., 1971), p. 17.

(10) John Bayley, "Dylan Thomas," en Dylan Thomas: A Collection of Critical Essays. ed. C. B. Cox, (New Jersey: Prentice-Hall, Englewood Cliffs, 1966), p. 141.

(11) G. S. Fraser, Dylan Thomas. 'Writers and their Work', Series of Pamphlets pub. by Longmans for the British Council, 1st ed. 1957, p. 7.

(12) Stewart Crehan, "The Lips of Time," en Dylan Thomas: Craft or Sullen Art. ed. Alan Bold, (London: Vision, 1990), p. 56.

(13) G. Leech et al., English Grammar for Today (London: MacMillan, 1986), p. 24. Ver también G. Leech, Meaning and the English Verb (London: Longman, 1971), pp. 123-124.

(14) W. T. Moynihan, "Dylan Thomas and the 'Biblical Rhythm'," en Critical Essays on Dylan Thomas. ed. Georg Gaston, *op. cit.*, p. 79.

(15) George Lakoff and Mark Johnson, Metaphors We Live By (Chicago and London: The University of Chicago Press, 1980), p. 51.

(16) "How much of Dylan Thomas's and Hugh Sykes Davies's violent rhetoric was, one wonders, afforded by generations of chapel hell-fire in their Welsh blood?." Valentine Cunningham, British Writers of the Thirties (Oxford and New York: Oxford University Press, 1989), p. 67. Caitlin Thomas, comentando sobre un servicio al que asistió tras la muerte de su marido dice: "I shall never forget, after that futile church service: a mealy-mouthed compromise between literary preciosity and the overriding fear of making fools of themselves by too much musical pomp and ritual: when Dylan would have obviously preferred the typical blood and thunder Welsh hymns passionately shouted over him." Caitlin Thomas, Leftover Life to Kill (London: Putnam and Co., Ltd.), 1957, pp. 73-74. (El subrayado es nuestro)

(17) Véase Raymond Chapman, The Treatment of Sounds in Language and Literature (Oxford: Basil Blackwell, 1984), pp. 149-150.

(18) Véase G. Leech, "'This Bread I Break': Language and Interpretation," en Linguistics and Literary Style. ed. D. C. Freeman, (New York: Holt, Rinehart & Winston, 1970), pp. 119-128.

(19) Véase Thelma Louise B. Murdy, Sound and Sense in Dylan Thomas' Poetry (The Hague: Mouton, 1966), p. 106: "... frequency of effective consonantal clusters, particularly plosives..."

(20) Stephen Spender, "Greatness of Aim," en The Making of a Poem (London: Hamish Hamilton, 1955), p. 38. Spender describe lo que considera en Thomas "an expresionist technique which does not paint things seen, but uses blurred memories of things once emotionally felt as colours with which to draw a vision of an impossible landscape with figures."

(21) Randolph Quirk and Sidney Greenbaum, A University Grammar of English (London: Longman, 1973), pp. 150-151.

(22) E. Olson, *op. cit.*, p. 55.

(23) Véase Albert C. Baugh, A History of the English Language (London: Routledge & Kegan Paul, 1974; 1st pub. 1951), pp. 75-76, y Katie Wales, A Dictionary of Stylistics (London: Longman, 1990; 1st pub. 1989), p. 268.

(24) Véase W. H. Gardner and N. H. MacKenzie (eds.), The Poems of Gerard Manley Hopkins (London: Oxford University Press, 1967; 4th edition; 1st pub. 1918).

(25) Henry Treece, *op. cit.*, pp. 47-48. Basándonos en la tabla propuesta por Treece, nos hemos ajustado a los 18P, pero en los casos en que no hemos encontrado un ejemplo similar en estos poemas hemos indicado mediante un asterisco el ejemplo propuesto por Treece.

PALABRAS COMPUESTAS EN G. M. HOPKINS Y DYLAN THOMAS

| CLASS | HOPKINS | THOMAS |
|---|---|---|
| 1. Alliterative | May-mess | grave-gabbing |
| 2. Triple-compounds | day-labouring-out | Christ-cross-row |
| 3. MAN- | manshape | manseed, man-melting |
| 4. Number-compounds | five-leaved | three-pointed, one- sided |
| 5. WOMB- | womb-life | womb-eyed (*) |
| 6. HEART- | heartsore | heartbone |
| 7. CHRIST- | Christ-done-deed | Christ-cross-row |
| 8. RE- | rewinded | resuffered |
| 9. BONE- | bonehouse | bone inch |
| 10. UN- | uncumbered | unborn |
| 11. SEA- | sea-corpse | sea-faiths |
| 12. WATER- | waterworld | water-clock (*) |

| | | |
|---|---|---|
| 13. STAR- | star-eyed | star-gestured |
| 14. JACK- | Jackself | Jackchrist (*) |
| 15. MOON- | moon mark | moon-and-midnight |
| 16. -LIGHT | hornlight | sunlight |
| 17. -EYES | star-eyed | red-eyed, mothers-eyed |
| 18. -TALE(S) | tell tales | tell-tale (*) |
| 19. -FATHOMED | no-man-fathomed | five-fathomed (*) |

(26) Josephine Miles, en Style and Proportion: The Language of Prose and Poetry. (Boston: Little, 1967), p. 87 y ss., estudia el lenguaje poético de Thomas y de los poetas de su generación. La comparación del cómputo de los términos con los cincuenta poetas más importantes desde el siglo XVI en adelante revela interesantes peculiaridades del estilo de Thomas. Utiliza un grupo de preposiciones, sobre todo *on, of, from, by, in* y *to* [94], número que sólo lo supera Sitwell [95] y que es similar al de Swimburne [93]. El número de conjunciones en Thomas no es muy elevado, lo cual muestra que piensa de forma sencilla, en términos de relaciones amplias en lugar de complejas. Una lista de los términos más utilizados entre las 7,960 primeras palabras de Selected Writings, muestra que Thomas utiliza 1,020 adjetivos, con preferencia por *black, dead, golden, green, red* y *white*. Los más comunes entre sus 2,300 sustantivos son *man, love, sea, time, blood, death, eye, hand, heart, sun* y *wind*, seguidos de *bell, bird, bone, boy, child, day, face, grave, head, heaven, house, land, light, moon, mouth, night, sky, sleep, stone, summer, tongue, tower, tree, voice, water, weather, word* y *world*. De los 790 verbos que emplea, los más comunes son *make, break, drive, fall, hold, lie* y *turn*, todos los cuales revelan sensaciones quinestésicas. La metodología seguida por Miles presenta indudables ventajas pero también serias limitaciones. Nuestra experiencia de la dicción del poeta registra énfasis en palabras o expresiones que utiliza con frecuencia pero que no aparecen en sus contemporáneos, tal es el caso de *death's feather*, aspecto que no resalta el cómputo de términos. El hecho de tomar como muestra de estudio un extracto de los Selected Writings parece no conducir a conclusiones especialmente significativas. El estudio de Ralph Maud, donde registra el cómputo de términos más recurrentes en los CP y que mencionamos en la nota 7, llevó a drásticos cambios en cuanto al estudio de Miles. Por ejemplo desaparecen los adjetivos *golden* y *red*, mientras que *long, black, old, last* y *still* se añaden. Desaparecen los sustantivos *bell, tower, word, land, month, voice, weather, boy* y *face* y se añaden *wind, dark, ghost, fire, flesh, hill, bed, cloud, star* y *wound*. En cuanto a los verbos, desaparecen *drive* y *drop* para añadir *sing, see, cry, hear, die* y *come*. Una tabulación de los términos más utilizados por Thomas volumen por volumen, sugiere las preocupaciones más importantes de Thomas en cada período, pero con ello sólo no basta. Estudios de este tipo demuestran una validez muy limitada con respecto al esfuerzo y trabajo que suponen, sobre todo porque Thomas juega continuamente con los sentidos de un mismo término de forma que a veces posee distintas sugerencias que el cómputo no revela. Lo que sí resulta interesante es prestar atención a las implicaciones que puedan derivarse por ejemplo del uso de las conjunciones que Thomas utiliza tan idiosincráticamente y que revelan implicaciones filosóficas en cuanto a la articulación del lenguaje, aspecto que discutiremos en el capítulo XIII.

VI. Los elementos.

Existen en estos poemas numerosas alusiones a lo que se consideran los cuatro elementos básicos de la vida (agua, tierra, aire y fuego) que, junto al cosmos, constituyen el mundo exterior frente al hombre, por lo que hemos considerado importante proceder al estudio de su tratamiento específico en estos versos. Por otra parte, en la introducción destacábamos el propósito de analizar la influencia de Blake en la primera producción de Thomas y, en este sentido, antes de comenzar con el análisis de cada uno de los cuatro elementos principales de la vida y como introducción a este capítulo, haremos una breve mención del tratamiento de estos elementos por parte de Blake para pasar posteriormente a estudiar este aspecto en Thomas.

En For the Sexes: The Gates of Paradise (1793, additions made about 1818, K, pp. 760-771), nos encontramos con los emblemas de los cuatro elementos básicos que el mismo William Blake ilustró y que reproducimos junto a cada uno de los elementos considerados. El agua se sienta, desesperada, al borde de un lago o estanque bajo el agua de la lluvia que cae. La tierra es una poderosa figura que se protege la cabeza mientras lucha por abrirse paso bajo pesadas rocas. El aire se mesa los cabellos, preocupado, sentado en el trono de una nube. El fuego se yergue, triunfal y armado de escudo y lanza, sobre una llama. Los tres primeros elementos: el agua, la tierra y el aire, representan estados de ansiedad y depresión de la persona. En el agua, la conexión entre el triste gesto del personaje y su posible sentimiento de culpa viene sugerida por la similitud de la lluvia cayendo sobre él como si fueran lágrimas. El agua dulce de la lluvia se mezcla con la salada del mar convirtiendo aún en más triste la representación de la aflicción y el pesar en el estado del ser.

Las figuras encorvadas de la tierra y el aire también muestran, tanto en su

postura como en el gesto de su expresión, estados de desesperación del hombre. Solamente el fuego manifiesta la energía del hombre que dirige su agresión hacia el exterior, no hacia el interior como los otros estados anteriores.

En otra ilustración de Blake que data de 1794 con la que presentamos esta breve introducción al capítulo V, están los cuatro elementos reunidos. El agua, en ambos casos una figura con largo cabello, emerge de las profundidades del océano. La tierra, agazapado a su lado, parece un ser desvalido intentando salir desde el interior, sus pies permanecen escondidos bajo tierra. El aire es un ángel, asexuado, asustado como lo demuestra su expresión y la posición de sus brazos. El fuego se erige en lo alto, triunfal, con sus brazos extendidos sobre las otras tres figuras.

En los 18P también aparecen los cuatro elementos básicos. Dylan Thomas no los personifica de la forma en que lo hace Blake, pero sí se sirve de ellos para hacer referencia no sólo al cosmos sino a estados, cambios y procesos que tienen lugar en el exterior y en el interior de la persona. El agua y la tierra aparecen más directamente como imágenes en relación al hombre y al universo mientras que el aire y el fuego son más bien considerados como procesos que inciden en las sustancias y las modifican.

William Blake. "The Four Elements" Urizen (1794). Plate 24.

VI. 1. El agua.

Desde la primera lectura de estos poemas se descubre la prodigiosa recurrencia de los términos que designan al agua y a los líquidos. Es esta una constante que se observa no sólo en los 18P sino en toda la producción poética del autor. No hay, se puede decir, ningún poema en que no se aluda de una forma u otra a este género de simbolismo. De esta manera, el elemento líquido confiere a su poesía una característica primordial, y al mismo tiempo es motivo de una importante fuente de originalidad, ya que este elemento es explotado en numerosos sentidos y posee una gran riqueza de estados meteorológicos y valoraciones: se puede asociar por ejemplo con el calor y el frío, está sujeto a los cambios de temperatura, presenta solidificación con el frío. El agua, lo húmedo *(damp/wet)*, la vida, se presenta frente a lo seco *(dry/stiff)*, la muerte; pero en muchas ocasiones el agua puede ser un símbolo ambiguo de vida y muerte. El agua, lo líquido, puede ser una masa informe sin ningún control o comportar una fuerza vital que discurre ordenadamente.

Desde un punto de vista astrológico, el agua es el principal símbolo que representa al subconsciente, la vida interior de la persona, su personalidad íntima, con sus aguas claras o sus turbulencias. De manera parecida a como el agua vivifica la tierra en sus diversos aspectos y formas, dando lugar a la lluvia, ríos, fuentes, lagos, estanques, pantanos, mares y océanos, que tienen la misión de alimentar unas peculiares y específicas formas de vida, el agua de nuestra psique también adquiere las formas homónimas de lagos, torrentes, cascadas, mares y ríos del subconsciente, las cuales tienen la principal misión de alimentar nuestros deseos, emociones, sentimientos, ilusiones, ensueños y pasiones. El agua tiene también un simbolismo tradicional como elemento purificador: el agua bautismal. Representa también la feminidad, el amor, el afecto femenino que se ansía, teme, rechaza, carece (1).

En los 18P, el agua, *water*, como elemento primordial de la naturaleza, y todas las asociaciones que puede comportar, puede referirse al ser que aún no ha acabado de formarse y al interior del útero donde se está formando: *I who was shapeless as the water* IV.i.3, o a los fluidos orgánicos como la leche materna, ... *the waters of the breast* II.i.5. El agua está presente en la naturaleza: *The force that drives the water through the rocks* V.ii.1 y su movimiento se asocia con la misma génesis: *Where words and water make a mixture* IV.v.3, *And after came the imprints on the water* XIII.ii.3. Puede referirse a las lágrimas: *the waters of your face* VII.i.1, o a los impulsos del corazón: *the waters of the heart/ Push in their tides* XIV.i.2-3 personificadas en *the water's speeches* X.ii.8. El caracter húmedo del agua, que remite a la vida: "All is very wet and white, giving rise to thoughts on life and love...," (SL, p. 39), se contrapone a la muerte presente en la tumba: *My grave is watered by the crossing Jordan* XVII.viii.1.

Pero el elemento líquido por excelencia al que remite el discurso thomasiano es el mar. La palabra *sea* (otras veces, pero más raramente *ocean)* es constantemente utilizada en el léxico de Thomas, frente a otros términos como *stream, river, pool, fountain, lake.* Si analizamos la frecuencia de aparición de estos términos en la poesía de Dylan Thomas, ya en los 18P se ve un predominio de la imagen del mar como *sea* (24 veces) frente a *ocean* (1 vez), *water(s)* (10 veces), *stream* (2 veces), *fountain* (1 vez), *pool* (1 vez), *spring* (3 veces), *river* (no aparece ninguna vez salvo el nombre del bíblico río Jordán que aparece dos veces) o *lake* (no aparece ninguna vez). En la poesía posterior también aparece el río Nilo. Este seguimiento de los términos que hacen referencia al agua corrobora nuestro punto de partida de que es el mar, *sea,* una de las importantes claves semánticas del léxico de los 18P.

Esta imagen es una de las preferidas por Thomas; sin embargo, conlleva valores simbólicos equívocos en su poesía. El mar es infinitamente más profundo y oscuro que el límpido torrente de montaña o que el lago tranquilo. Es una réplica en el elemento fluido de lo que se encuentra sobre la tierra y en la tierra,

pero dotado de una mayor profundidad, puesto que en su lecho también se encuentran abismos oscuros y misteriosos.

Podemos pensar en el hecho de que Dylan Thomas pasó la mayor parte de su breve existencia en contacto con el mar. Le gustaba escribir poemas en la *Boat House* de Laugharne, frente al mar. Es curioso también el origen de su nombre, que estudiamos en el primer capítulo, *Dylan,* que significa *el hijo de la ola,* refiriéndose al mar u océano. Los poemas de los cuadernos contienen pocas imágenes relativas al mar. Puede decirse que fue a partir de 1933 cuando el mar y todas las imágenes relativas a él irrumpen con profusión en los poemas. En septiembre de 1933, Thomas escribe una carta a PHJ donde, desconociendo el origen de su nombre, le dice que significa *prince of darkness* (SL, p. 23). Su fascinación por el mar como elemento simbólico de la naturaleza comienza de forma significativa con los poemas que estamos analizando, a partir de los poemas recogidos en el cuaderno de agosto, 1933.

El mar, que refleja las dimensiones del hombre y el universo, inmensa pero cerrada, afirma la mutabilidad y semejanza analógica del ser y del cosmos. El mar simboliza el inconsciente, la fuerza psíquica interior, el océano interior de la personalidad, la gran madre, el mar de los sentimientos interiores, la cuna de la vida. Pero el mar, como el agua, es ambivalente: puede dar la vida y quitarla, matarnos.

> SEA - almost invariably a life-symbol, if something emerges from it, a death-symbol if something goes back to it or sails out of it. (2)

El tema del mar es tan común a todas las razas y civilizaciones que no debe sorprender que Carl Gustav Jung dijera:

> El mar es el símbolo del inconsciente colectivo, porque bajo los irisados reflejos de su superfície, oculta insospechadas profundidades. Es el lugar predilecto para la aparición de los contenidos inconscientes. Las profundidades del mar representan la hondura de nuestro inconsciente. (3)

En su aspecto temible, el mar, el océano, supone lo sobrecogedor de lo infinito, lo inmenso, lo desconocido, lo temible, lo tenebroso. Pero este sentimiento de la inmensidad, del infinito que sugiere el mar, es secundario en la imagen del mar que se presenta en los 18P.

Vivimos rodeados de aire y este podría considerarse símbolo unívoco de vida. La llama del fuego también. La tierra, por asociación directa entre la tumba y ella, es símbolo de muerte. Por el contrario, el mar es a la vez vida y muerte. Puede quizá verse como intuición inconsciente y poética, como sustancia de la que salimos y en la que entramos. Receptáculo del ser indiferenciado, de la vida prenatal y de la muerte. Sustancia intrigante, el seno de la mujer donde reposa el feto y tumba donde yace la eternidad.

El mar nos remite a la infancia, a la relación con la madre, ya que en su concepto más amplio y profundo, simboliza la cuna de la vida, el seno materno. Recordemos como curiosidad que en castellano mar empieza con la misma sílaba inicial que madre, maternidad, maremoto (aspecto destructor del mar), matriz, madrina. En los 18P está presente, como dice Henry Treece:

> Elsewhere there is the magic of the sea, the Freudian sea, the womb's waters, that has never left the poet's work... (that romantic sea, where nothing is ever lost, but has waited since the beginning of the world to be reclaimed). (4)

El ser en los poemas de Thomas se gesta en las profundidades del océano en calma, *my salt unborn* XVII.i.6 luego nace al mundo en un brusco empujón hacia la superficie, *Life rose and spouted from the rolling seas* XIII.iii.4 donde entra en contacto con el flujo y reflujo de la vida y va tomando cada vez más conciencia de su condición. El hombre no puede regresar entonces al tranquilo elemento prenatal (al útero). Conoce, sufre, la comunicación sustituye a la comunión, se seca con el viento de las estaciones antes de morir como el galeón naufragado en el fondo del mar de los Sargazos: *The dry Sargasso of the tomb* II.v.2 (5). El mar es, en el simbolismo de Thomas, una imagen que refleja todas estas contradicciones.

El mar es una auténtica reserva de vida, símbolo del equilibrio vital. En la superficie del agua donde es bien visible el ciclo de flujo y reflujo que representa la marea está la vida en movimiento pero este movimiento es también aventura dolorosa: *the salt adventure* IV.vi.3, donde la sal nos remite al carácter salado del agua del mar y de las lágrimas.

El mar también le sirve de metáfora para el viaje de la vida. Así el poema

que Thomas escribió con motivo de su treinta y cinco cumpleaños finaliza con el verso *As I sail out to die...* (CP, p. 193). En el poema "The seed-at-zero," cuando el líquido seminal fertiliza al óvulo, es representado como el héroe que llega al puerto tras un largo viaje: *Let the hero seed find harbour* (CP, p. 50).

En los 18P también aparece el mar lleno de delfines: *Of children go who, from their voids,/ Cry to the dolphined sea* VII.iii.5-6. Este mar de delfines recuerda a los delfines de Yeats que llevan las almas a la celestial Bizancio, y a los delfines de Milton que llevan a Edward King cruzando el mar irlandés hacia Gales (6).

A través de toda esta *sea imagery* está presente la idea de evolución (7), de la regularidad y el movimiento cíclico de la vida impuesto por las fases de la luna. La luna marca el paso del tiempo y, análogamente, la llegada de la muerte. La marea, con su movimiento eternamente recomenzado de flujo y reflujo, calma y desencadenamiento de olas, tradicionalmente asociada con las fases de la luna, responde, a un nivel más accesible para el hombre de simbolismo astrológico al movimiento cíclico eternamente recomenzado del tiempo.

El aire se puede sentir, pero no es visible o tangible. El fuego es creación humana, acto de exención prometeico, modifica las sustancias sin ser él mismo sustancia. La tierra está sumisa a un ritmo impuesto desde el exterior y su evolución geológica se inscribe milenios antes que el hombre existiese. Sólo el mar ofrece una imagen completa e inmediata como sustancia sometida y al mismo tiempo, en el campo de las fuerzas sobrenaturales.

En su movimiento alternativo periódico de ascenso y descenso por efecto de las atracciones combinadas del Sol y la Luna, el mar se encuentra sometido al tiempo. Este elemento de la naturaleza es análogo al hombre: es el enclave de un imperio dominado desde el exterior, condicionado por un destino cíclico que sigue el mismo tratamiento que el conjunto de la humanidad, constantemente languideciendo y renaciendo. Resulta muy relevante el uso del término *tide*, que en estos poemas es casi siempre plural, *tides* (8) y aparece en ocho ocasiones en los 18P.

Destacamos esta referencia de la marea en relación al tiempo en: *Sleep navigates the tides of time* II.v.1; *Invisible, your clocking tides* VII.iii.1, donde tenemos el reloj como medida del tiempo asociado con la marea. Existen numerosos pasajes en la obra poética de Dylan Thomas en los que las palabras *tide* y *time* son prácticamente intercambiables y se aplican a la vez conjuntamente a lo líquido y al hombre.

Puesto que el mar recibe tanta importancia en la producción de Thomas, no es extraño que sea un término que, al estar fuertemente motivado, dé lugar a desviaciones características. Por ejemplo, tenemos palabras compuestas a partir de *sea-*: *seabed* II.ii.2, *sea-faiths* VII.iv.6, *sea-sucked* XVII.i.2. En lugar, por ejemplo, del conocido compuesto en inglés *seaside*, aparece en los 18P *sea's side* X.i.5; X.iv.8, un caso atípico del genitivo sajón donde se enfatiza la aliteración en *s* al tiempo que se personifica el mar, o en *the water's speeches* X.ii.8, donde también se observa la personificación del elemento líquido. Una palabra compuesta que debemos resaltar en los 18P es *tide-tongued* XVII.iii.4 donde *tide* indica ortográficamente la marea a la que nos referíamos pero también tiene identidad fonética con *tied*, con lo cual lo que tenemos es una inversión de *tongue-tied*.

Existen numerosos términos que de una manera u otra se relacionan con el mar en los 18P y que debemos mencionar:

*wave* I.vii.4 - *foam* XVIII.ii.5 - *froth* I.vii.4 - *shell* I.iii.6; XVI.i.2; XVII.ix.2 - *mermen* VII.i.4 - *herrings* VIII.v.5 - *fish* II.v.5 - *beach* VI.iii.3 - *shores* IV.vi.4 - *roe* VII.i.6 - *corals* VII.iv.4 - *coast* XV.iv.3 - *crab* VIII.iv.4; X.i.3; X.i.4 - *dolphin* VII.iii.6 - *sponge* II.i.4 - *sand* II.vi.2; XII.iii.7 - *sail* V.iii.3 - *weed* VII.iii.2

En cuanto al agua, puede aparecer bajo lo que conocemos como estados meteorológicos del agua: *snow* IV.iii.2, *ice* I.iv.6; VII.i.4; XI.iv.3; XVIII.i.2, *iceberg* XVII.ii.2, *hail* IV.iii.2, *dew* IV.iii.4, *frost* I.ii.3; X.i.2. Estos estados meteorológicos del agua se asocian con la estación invernal, con el frío, la esterilidad y la muerte.

La sangre, *blood*, a pesar de ser más espesa que el agua, puesto que es fluida, tiene que ver con el elemento líquido, y discurre por el interior de las venas *the blood runs foul* IV.v.4. Es empujada por la fuerza de la vida de la misma manera

que el agua corre por las rocas: *The force that drives the water through the rocks/ Drives my red blood,...* V.ii.1-2 y llega a ser la misma vida saltando al sol: *And blood jumps in the sun* XIV.v.5, además del mar en el que está sumergido el embrión, *the brassy blood* XVIII.vi.5.

La sangre y aunque Dylan Thomas no haga siempre explícita esta idea, aparece como un vestigio de vida submarina líquida. Todo envejecimiento se experimenta como la experiencia biológica y psicológica de un desecamiento del elemento líquido, muchas veces marino, no sólo en el organismo del hombre, sino en la tierra, y como el endurecimiento de los canales, *veins*, por donde fluye esa oleada interior.

La sangre, como elemento líquido, puede espesarse y diluirse, es una sustancia vital que se imagina como un aceite, *oil*, un término muy rico en sugerencias y que se asocia con la vida: *Out of the sea, the drive of oil* XVIII.vi.4; *The secret oils that drive the grass* XIII.iii.6. El aceite, lo mismo que la miel, se endurece también con el frío.

Otra sustancia susceptible de endurecimiento con el frío es la cera, *wax* V.ii.3; XI.iii.2; XI.viii.1; XIV.ii.6, que también parece referirse en la imaginación del poeta a la carne humana y a los procésos de vida y muerte (9).

Como decíamos anteriormente, el hombre se gesta en el interior del útero, en un ambiente líquido. El embrión es como una frágil alga flexible que se mueve al capricho de este mar profundo. Las personas jóvenes, más cercanas que el adulto a este mar nutricio y fecundante *the feeding sea* XVI.vii.2 poseen el color verde de las plantas marinas *green of the seaweeds' iron* I.vii.2. Se observará aquí la curiosa asociación del hierro con una planta extremadamente frágil. El elemento metal, como veremos, se asocia con la carne humana. El metal se distingue por su dureza. El comienzo de la diferenciación del ser con respecto al medio líquido del útero que lo baña supone un primer desecamiento, un primer endurecimiento del ser. Todo lo líquido, ya sea marino o no, se ve en la poesía thomasiana como susceptible de sufrir un proceso de endurecimiento. La reflexión sobre este

proceso se relaciona con la angustia del lento pero seguro proceso de la muerte en la vida. Todo lo que existe, experimenta, sufre este destino. Entramos así en un mundo de analogías múltiples, donde no sólo el hombre, el mar, sino todo lo fluido, puede experimentar imágenes paralelas. Encontramos en Dylan Thomas toda una gama no sólo de líquidos, sino de sustancias que según su temperatura son fluidas, blandas, o por el contrario, secas o endurecidas. Es el caso de:

> *honey* I.ii.2, *wax* V.ii.3; XI.iii.2; XI.viii.1; XIV.ii.6, *resin* XVII.vi.5, *lava* XVIII.i.3, *pitch* I.ix.5; XIII.v.3; XIV.iv.2, *tar* XI.vii.5, *macadam* XI.vii.6, *cement* XI.ix.4, *clay* V.iii.5; XVII.x.4, *slime* XI.v.3; XVII.iv.2, *starch* IX.v.4 y las ya mencionadas *blood* y *oil*.

El poeta no tiene generalmente la necesidad de insistir en el hecho de que el envejecimiento se acompaña de un enfriamiento y endurecimiento de las sustancias, cosa que se verá claramente en cuanto a las estaciones: el viento y el frío helado del invierno confieren solidificación al agua en la nieve, el hielo o el granizo por ejemplo. Pero a este proceso de endurecimiento por el frío se superpone el proceso de desecación. Este desecamiento no es visto como una reacción química interna de los fluidos, sino como acción del tiempo que, desde el exterior, va robando al hombre sus fuerzas vivas, sus líquidos *To rob me of my fluids* II.vi.6. La boca del tiempo *The mouth of time* II.i.4, succiona como el bebé la leche materna, la misma vida, y la deseca. Si observamos el desarrollo de otro término relacionado con lo líquido, *milk*, que se refiere indudablemente a la leche materna, *mother's milk*, que para Thomas es *mother milk* II.vi.2. Puede ser un mar galáctico *the galactic sea* II.ii.1, donde *galactic*, una *portmanteau word*, está haciendo referencia a *galaxy* + *lactic* y nos está recordando también a nuestra galaxia, *The Milky Way*, la Vía Láctea (10), con lo cual se establece la conexión entre lo más íntimo de la vida individual y la enormidad del universo. Esta leche alimenticia también sufre el proceso de desecación *And mother milk was stiff as sand* II.vi.2 y se asocia, como elemento fluido que es, con términos como *waters* o *stream, a stream of milk* XII.i.6. En *The swing of milk was tufted in the pap* XVII.ii.4, la palabra *tufted* sugiere un elemento

seco y más sólido que se está introduciendo en el elemento líquido vital, produciendo su consiguiente desecamiento.

La acción del tiempo sobre la vida aparece expresada por el verbo de succión, *to suck* u otros similares. Esta acción del tiempo se aplica analógicamente al universo y al hombre. El tiempo, como una esponja, succiona y deseca lo líquido: *The mouth of time sucked, like a sponge* II.i.4, *The lips of time leech...* V.iv.1. Esta acción de succión del tiempo, que se relaciona con la lactancia, un acto que da vida, también guarda relación con el fenómeno de desecación, el comienzo del endurecimiento, de la muerte, y cuya ambivalencia le sirve a Thomas para plantear una novedosa dicotomía de vida-muerte que se apoya en gran manera como hemos visto en todas las imágenes que hacen referencia al agua y al elemento líquido.

**Water**
Thou Waterest him with Tears:

William Blake, For the Sexes: The Gates of Paradise (K, p. 762)

VI. 2. La tierra.

El término *earth*, que tiene una frecuencia bastante considerable en los 18P, se encuentra inscrito en un simbolismo que podemos denominar astrológico, junto a términos como *sky, sun, moon* o *star*. Entra dentro de las imágenes de movimiento estelar, de las oposiciones entre lo uno y lo múltiple. Suele aparecer en la correlación *earth and sky* VII.iv.3; XII.i.7; XII.ii.6. Nos llama la atención una expresión como *red-eyed earth* IX.v.3, donde el compuesto hace alusión a la génesis de la tierra como una enorme bola de fuego, *a wheel of fire* XVIII.i.6. La tierra pone en relación su simbolismo cósmico junto al fuego y al agua en versos de tanto poder evocador como los siguientes:

> Life rose and spouted from the rolling seas,
> Burst in their roots, pumped from the earth and rock
> The secret oils that drive the grass. XIII.iii.4-6

El planeta tierra, el mundo, aparece en los términos *world* y *globe*. Siempre hay un interrogante alrededor del mundo: *Which is the world?...* IX.v.1, una afirmación: *This is the world: the lying likeness...* IX.vii.1, un mundo personal para el poeta: *My world is pyramid* XVII.vi.1; *My world is cypress* XVII.vii.1; *This world is half the devil's and my own* VIII.v.1, un mundo en funcionamiento al que no se debe temer desde nuestro mortal destino: *Fear not the working world, my mortal,* XVIII.iii.1; *Square in these worlds the mortal circle* XVIII.v.6. Dylan Thomas, tras una exploración cósmica, *scouting on the globe* II.ii.3 y privada, un poner a prueba sus afectos *The kissproof world* XI.x.5, concluye con una afirmación de fe: *This is the world. Have faith.* IX.vii.6

El término *globe* es uno de los más conflictivos en estos poemas puesto que Thomas juega con sus posibles significados para referirse desde él no sólo al globo terráqueo sino a los globos oculares, *the limit of the globes* XIV.iv.2, al proceso mediante el cual se va gestando el embrión *that globe itself of hair and bone* II.ii.4 e incluso al órgano del padre, *my father's globe* XV.iii.1.

Junto al término *land* III.iii.3; X.i.4; X.iv.4; XV.iii.2, encontramos otros como *island, shore, coast, beach, mountain, hill,* que entrarían dentro de un simbolismo geográfico

y que son utilizados por el poeta con fines puramente descriptivos. En concreto, *mountain* y *hill*, entran en relación con *earth and sky* en que la tierra y el cielo aparecen como fundidos como unidad o fundiéndose en los orígenes del universo:

The earth and sky were as two mountains meeting XII.ii.6

And earth and sky were as one airy hill XII.i.7

Además de *land*, aparecen otros términos con referencia a la tierra como son:

*soil(s)* I.i.3; XIV.v.4; XV.v.4- *tithings* I.i.2- *ground* XV.ii.2; XV.ii.5- *lots* XIV.v.1; *allotments* XIV.v.6

En dos significativas ocasiones el elemento tierra aparece en relación con *secret*: *secret lots* XIV.v.1, *the secret of the soil grows through the eye* XIV.v.4. En concreto, en la segunda ocasión, se está haciendo referencia a un simbolismo vegetal: lo secreto que crece desde el suelo se trata del mundo vegetal, las flores, los árboles, las plantas, que constituyen imágenes de creación y de renovación, símbolos de fertilidad y productividad.

Las capacidades reproductoras del ser humano encuentran un paralelismo en la semilla, *seed*, y el proceso de crecimiento se ve como la germinación de una planta: *stature by seedy shifting* I.iv.2. El embrión se compara muchas veces con una ciruela, *plum*, o el mismo acto del nacimiento viene referido por el verbo *drop*: *Shall it be male or female? say the cells,/ And drop the plum...* VIII.ii.1-2; *The plum my mother picked mature slowly,/ The boy she dropped...* XII.iv.1-2. También el término *bud* sirve, desde el mundo vegetal, para referirse a la creación *Of bud of Adam...* XI.viii.3; *the coupled bud* XVIII.vi.2.

La flor representa una vida orgánica de la naturaleza, análoga a la vida del ser: *The force that through the green fuse drives the flower* V.i.1. Como el ser humano, está gobernada, regida por leyes externas, *the governed flower* XVIII.i.4. Y lo orgánico florece con el amor, *And who remain shall flower as they love* IX.viii.5; *Flower, flower the people's fusion* XVIII.vi.1. Todo florece con la vida *Flower, flower, all all and all* XVIII.vi.6, pero también lo orgánico se corrompe con la muerte, *the crooked rose* V.i.4; *blunt as a flower* XIII.iii.3.

El árbol crece como una persona, y sus raices por donde corre la savia que lo alimenta se corresponden con las venas humanas por donde circula la sangre. Pero el árbol también guarda una importante referencia a la crucifixión cristiana, *crosstree* XIII.ii.5, como veíamos con respecto al relato "The Tree". En este sentido, es interesante resaltar otros elementos relativos a la simbología vegetal como son *brambles, thorn* y *thistle,* todos caracterizados por las espinas, que nos remiten a la crucifixión *My Jack of Christ born thorny on the tree* VIII.vii.3, *And brambles in the wringing brains* IV.iv.6. Pero pueden también ser signo de cualidades que afectan a una sustancia, el proceso que deteriora las cosas: *the thistle in the kiss?* VIII.vii.2. En cuanto a los árboles como especie, aparecen las hayas, *beeches* X.ii.5 y el roble, *oak* X.ii.6, característicos de la flora galesa. También aparece el ciprés, *cypress* XVII.vii.1.

Existen dos términos relacionados con el simbolismo vegetal que por su importancia requieren especial atención: se trata de *grass* y *straw(s).* El césped, la hierba, se distingue por su verde color, y es, en su simpleza, lo vegetal-orgánico más insignificante, pero que puede llegar a revelar lo más grande. El gusano, símbolo de muerte, se pasea sobre una brizna de hierba conjugando ante nosotros el inescrutable misterio de la creación: *The signal grass that tells me all I know/ Breaks with the wormy winter through the eye* X.iii.6-7. También aparece la hierba junto al gusano en XVI.ii.1-3. Las fuerzas de la vida fluyen por una brizna de hierba: *The secret oils that drive the grass* XIII.iii.6.

*Straw(s)* por otra parte, es un signo de desecamiento y de muerte, de esterilidad: *the man of straw* I.vi.6; *the ghost is dumb that stammered in the straw* XVII.v.4. No obstante, cuando aparece en plural, *straws* se relaciona con el sueño, *the straws of sleep* II.iii.4 y también posee connotaciones sexuales, *Broke through her straws, breaking my bandaged string,* VIII.i.1.

Retornando al simbolismo de tipo geológico, nos encontramos con los términos *sand* y *dust.* La arena supone, como *seed,* la semilla, la fuerza generadora del hombre, su vitalidad. Si se relaciona el empleo de los dos términos *sand/seed,* se

ve que en algunas ocasiones los dos son sinónimos intercambiables en el simbolismo profundo del poeta: *And yellow was the multiplying sand/ Each golden grain spat life into its fellow* XII.iii.6-7. La arena corresponde a la multiplicidad creadora; los granos de arena son como la semilla, la primera célula a partir de la cual surge el organismo vivo. Un término como *quicksand* V.iii.2 donde *quick* se opone a su antónimo, *dead*, se encuentra reforzado por las connotaciones de multiplicidad que comportan los granos de arena.

Pero también puede ser la arena sinónimo de sequedad y, por lo tanto, de mortalidad, *And mother milk was stiff as sand* II.vi.2, de la angustia de la desecación. Tal es el caso ciertamente de *dust*, que cobrará mayor significación en los CP, donde nos encontramos por ejemplo con un compuesto muy significativo como es *the dust-appointed grain* (CP, p. 109), donde se conjugan las imágenes del tiempo, *appointed*, la muerte, *dust* y la vida, *grain*, el grano (de arena o de trigo). El grano de arena, la semilla creadora, tienen así una cita con la muerte y la destrucción.

**Earth**
**He struggles into Life**

William Blake, For the Sexes: The Gates of Paradise (K, p. 762)

VI. 3. El aire.

El aire, en cuanto al término *air* se refiere, no aparece con demasiada frecuencia en estos poemas. No obstante, recibe una serie de valoraciones que es interesante destacar, sobre todo en relación al viento, *wind*, las estaciones, *seasons* y el tiempo atmosférico, *weather*, como acciones del aire que, como elemento básico y bajo estas manifestaciones, constituye una imagen que comporta importantes sugerencias en los 18P.

El vocablo *air*, que sólo aparece en cinco ocasiones en estos poemas, suele hacer referencia a contextos de génesis del universo haciendo alusión a un simbolismo de caracter astrológico: *And earth and sky were as one airy hill* XII.i.7, donde *hill* nos remite a *earth* y el adjetivo *airy* a *sky*. En este ejemplo tenemos la premodificacion por medio de *one*. La unidad constituye el mismo origen de las cosas.

Thomas establece a menudo, a partir del aire, la metáfora entre la respiración del mundo y la del hombre. En los CP nos encontramos con el término *ball*, sinécdoque del mundo, de la vida: *The ball I threw while playing in the park/ Has not yet reached the ground* (CP, p. 72); "The world was a ball under his feet; it kicked as he ran; it dropped; up came the trees," (CS, "The Dress," p. 22). El balón que se pincha pierde aire. La vida se puede ver como un proceso en el que, como un balón pinchado, va perdiendo aire "... the ball, like an open grave, gave up its dead to Mrs Owen..." (CS, "The Enemies," p. 17), y así por ejemplo nos encontramos con un término como *bubble* que representa metafóricamente la respiración: *If the unpricked ball of my breath/ Bump on a spout let the bubbles jump out* (CP, p. 108).

El aire, como elemento primigenio, se designa como *the air*: I.iv.3; XVII.v.2; *the rooting air* XIII.i.3; *the living air* XV.v.1. Pero el elemento aire es símbolo del cambio y de la multiplicidad que afectan al hombre y al universo. Thomas subraya la multiplicidad y la asocia con el cambio, no a partir del término *air*, sino con el

empleo de palabras como *seasons, winds, weather,* frecuentemente precedidas de un adjetivo numeral: *the four winds* XII.iii.4; *twelve winds* (CP, p. 41), *the hundred seasons* XII.vii.8, *four padding weathers* (CP, p. 58), o bien en plural, *the weathers* XIII.iii.2.

I. *Weather*

Uno de los personajes de Shakespeare dice: "It is foul weather in us all, good sir, when you are cloudy." (11) En Dylan Thomas, esta equivalencia del cielo con los estados internos de la persona llega mucho más lejos. Para él, las condiciones atmosféricas del cielo se hacen físicas, existen dentro de la carne y la osamenta del cuerpo.

Por otra parte, el mismo extrañamiento del plural *weathers* I.iii.2; XIII.iii.2 o de la forma *a weather* III.i.4; III.iv.1 en oposición a *the weather* III.i.1; III.iii.1; III.v.1; IV.iii.5; XV.ii.1 hace que estas formas sean más efectivas al significar las extrañas fuerzas y los misteriosos impulsos que subyacen tras la superfície de las cosas.

La palabra *weather* en su versión *the weather, weathers* o *a weather* aparece once veces en los 18P. Nótese que a veces aparece junto a *wind,* pero que en otras ocasiones se refiere a términos anatómicos, como *the brawned womb's weathers* I.iii.2; *the weather of the heart* III.i.1; *a weather in the quarter of the veins* III.i.4; *the weather of the eye* III.iii.1; *a weather in the flesh and bone* III.iv.1.

No es extraño que el término *weather* aparezca junto a *wind* en estos poemas: *a weather's wind* V.iv.4; *the windy weather* X.iii.4. Ambas palabras guardan parentesco. En el Oxford English Dictionary aparece la duda sobre el origen del término *weather,* que se relaciona con *air* y *wind*:

> It is uncertain whether the pre-Teut... was *wedhrom (Russian vedro, good weather, vedrù adj. fair, said of weather...) or *wetró-m (of Lith. vétra storm, vètru air, wind); on either alternative the word is probably from the Indogermanic root *wè to blow + suffix dhro- or tro-. (12)

En cuanto a las acepciones del término, incluiremos las más interesantes encontradas en el mismo diccionario:

I. 1. a. The condition of the atmosphere (at a given place and time) with respect to heat or cold, quantity of sunshine, presence or absence of rain, hail, snow, thunder, fog, etc... Also, the condition of atmosphere regarded as subject to vicissitudes. (Use with descriptive adjectives, e. g. good, bad, fine, windy, calm, etc...)

I. 1. a. c. fig. and in figurative context, spec. (Lit) applied to an intellectual climate, state of mind, etc.

I. 1. a. d. with indef. art.: A kind of weather; a spell of a particular kind of weather. Obs.
1374 CHAUCER Troylus III.657 Lord, this is an huge rayn! This were a weder for to slepen inne.

I. 1. a. e. pl. kinds of weather: sometimes equivalent to sing. Now rare exc. in phr, (in) all weathers. 1894 C. BRONTE Shirley xi She took walks in all weathers -long walks in solitary directions. (13)

Observamos que *a weather* es un uso anticuado pero que existe en inglés antiguo, concretamente en Chaucer, del mismo modo que *weathers* también aparece en la expresión *in all weathers*. En cuanto al sintagma preposicional *in the weather*, podemos encontrar en el mismo diccionario:

2.d.in the weather: in an exposed situation, unprotected from rain, cold, and wind; in the open air (usually with implication of severe weather) (14)

Esta interpretación guarda relación con una de las acepciones encontrada en Webster's New Twentieth Century Dictionary:

2. to wear away, discolor, disintegrate, or otherwise change for the worse by exposure to the atmosphere. (15)

Por otra parte, en este mismo diccionario encontramos la expresión *weather eye*, que nos podría interesar al cotejarla con *in the weather of the eye* III.iii.1:

(i) jocularly, the eye that is supposed to watch the sky to forecast the weather; specifically, in the phrase, "to keep one's weather eye open," to be vigilantly on one's guard; to have one's wits about one (Coll.) (16)

No obstante, a pesar de que exista en inglés una expresión relacionando *weather* y *eye* en el sentido de mantenerse a la expectativa y vigilante con respecto a alguna situación, nos parece que, en general, cuando el término *weather* aparece en el contexto de la anatomía humana en los 18P, *the weather of the heart* III.i.1; *a weather in the quarter of the veins* III.i.4, hace referencia a condiciones internas de movimiento que pueden ser similares al desgaste de las condiciones atmosféricas externas.

En este sentido se relaciona con otros términos que aparecen en los 18P como son *tempers/tempered* y *pulse*, que hacen referencia a estados internos de la persona pero que son volcados en el movimiento vital de la naturaleza: *the tempers of the heart* IX.i.2; *the tempered dead* XVI.v.3; *the dogdayed pulse* I.iv.4 (17); *O see the pulse of summer in the ice* I.iv.6.

II. *Seasons*

El fenómeno del endurecimiento, sobre todo con referencia a lo líquido, nos remite a una consideración de la temperatura, de tal manera que podemos hablar de un simbolismo climático en torno a la fenomenología de la temperatura en la obra thomasiana y en los 18P en concreto. La contraposición calor-frío nos lleva a estudiar el papel de las estaciones del año. Estas comportan, en nuestra obra de estudio, una referencia a las alternancias de la vida, el crecimiento, la sexualidad, la muerte. La obsesión con el tiempo se hace patente aquí también. Nos encontramos con la analogía, a nivel del hombre y del mundo, del tiempo que repite, año tras año, los mismos ciclos de eclosión, expansión sexual, enfriamiento y muerte. De forma que el destino del hombre está inscrito, como el de la tierra, en un mecanismo celeste inescapable: *the mortal circle* XVIII.v.6.

La oposición entre la primavera y el otoño no es especialmente relevante en los 18P.

*spring* I.viii.1; IV.ii.1; VIII.i.7; XII.vii.7; XIV.iv.6; XVIII.i.4

*autumn* X.iv.2 / *October* X.i.1

Las imágenes relacionadas con la primavera están directamente asociadas con la juventud y la frescura de la infancia. El otoño, puesto que el poeta nació en otoño, siempre supone para él un momento de meditación sobre la consciencia del envejecimiento, la aproximación de la muerte y la añoranza de una feliz infancia en el pasado.

Por el contrario, el verano y el invierno poseen un elevado índice de aparición, y estas dos estaciones simbolizan muy bien el contraste entre el calor y el frío.

*summer* I.i.1; I.iii.1; I.iv.6; I.vi.2; I.vii.1; I.ix.1; IV.ii.1; XI.vii.2; XI.ix.4; XII.vii.8; XVII.vi.3

*winter* I.i.4; I.v.5; IV.iii.1; X.i.6; X.iii.7; XIV.iv.5

El verano y el invierno son alusiones bastante directas que ponen de manifiesto el

contraste calor-frío, pero el poeta les da un tratamiento personal de gran originalidad, puesto que esta oposición la sitúa en el mismo cuerpo humano y a nivel de la naturaleza. El cuerpo humano, lo mismo que los elementos del universo, pasan del calor estival al frío del invierno, y de esta manera se inscriben en el tema de la muerte en la vida. La presencia del frío conlleva casi siempre la obsesión con la muerte, de tal forma que todos los estados meteorológicos del agua que mencionamos en el capítulo VI. 1, y que se corresponden con el invierno, nos remiten a esta asociación. Pero el calor-frio, verano-invierno también conllevan una alusión en el terreno de la sexualidad. El calor supone el despertar de la sexualidad, y el frío, la esterilidad o la frustración erótica que pueda provocar una sexualidad no canalizada adecuadamente o felizmente satisfecha.

III. *Wind*

El viento supone el elemento aire en movimiento y está presente en los orígenes del mundo, azotando a esa nada en su unidad: *All world was one, one windy nothing* XII.i.vi. El viento es símbolo del cambio, de la multiplicidad que afecta al hombre y al universo, de ahí que aparezca por ejemplo junto a *spin*, reforzando la imagen del torbellino desde el cual se produjo el origen de las cosas *this four-winded spinning* I.vii.1.

La acción del viento representa desgaste, erosión, que se asocia -dentro de la fenomenología de la desecación de la que hablábamos a propósito del elemento agua- con la imagen del tiempo. Tanto el viento como el tiempo suponen fenómenos impuestos desde el exterior a todo lo que vive. Por eso el viento puede ser malsano, *unwholesome wind* XI.x.1 o elemento seco, muerte, dirigiendo la vida del hombre como se dirige el timón de un barco: *the dry wind steers* VII.i.5. En el ser humano ... *the windy blood/ Slides like a sea* XIV.iii.2-3 se convierte, con la muerte, en *clotted wind* XVI.iv.3.

En los siguientes versos por ejemplo nos encontramos con la familiaridad del embrión con el viento:

> And the wind was my sister suitor;
> Wind in me leaped, the hellborn dew; IV.iii.3-4

El embrión, el hombre que aún no ha nacido, no tiene consciencia de su destino: el viento, el tiempo, que va a ser objeto de su deterioro, no se ve como enemigo, *my sister suitor*. La brusca introducción del viento, el tiempo, el factor de cambio en el seno del individuo, será la causa su ruina, *hellborn*. Una vez nacido al mundo, todo ocurre como si el roce del viento que sopla modificara, no sólo el aspecto visible del ser, sino también íntimamente su esencia más profunda.

Air
On Cloudy Doubts & Reasoning Cares

William Blake, For the Sexes: The Gates of Paradise (K, p. 763)

VI. 4. El fuego.

Para Thomas, el fuego tiene una gran importancia en el proceso de génesis del cosmos. El fuego se ve como el primer movimiento de la creación:

> In the beginning was the mounting fire
> That set alight the weathers from a spark, XIII.iii.1-2

La creación y la renovación por medio de este elemento recibe un importante tratamiento en estos poemas:

> Thomas's creation and renewal by fire is of a higher, or at least intenser, kind than that of earth, air, or water. Fire is seen as an aspect of God the creator, as well as of the world He created. (18)

La tierra, al crearse, da vueltas ... *on a wheel of fire* XVIII.i.6, referencia al sol, hermano de la luz y uno de los principales símbolos del mundo creado. El sol es, por supuesto, fuente de luz y calor, ambos necesarios para la vida. El poeta alude al concepto de unidad e indistinción primitiva por medio del sol: un sólo sol, *one sun* XII.vii.9, el primer sol, *the first sun* XIII.i.4. El sol simboliza el objeto de búsqueda del poeta: *I seek the sun* XVI.vii.4. El sol se asocia con la sangre y las fuerzas de la vida ... *blood in their suns/ Lights up the living worm* III.i.5-6.

En la tradición, el fuego purifica. Pero Dylan Thomas no utiliza el fuego como elemento purificador, sino que explota las posibilidades de este elemento en cuanto a sus connotaciones de luz y calor. Los contrastes luz-oscuridad, calor-frío son dicotomías muy importantes en estos poemas y en este sentido aparecen numerosos términos dentro de esta dialéctica de imágenes relacionados con el fuego como son *flame* XVIII.vi.3, *heat* I.i.4; I.iv.3; VI.iii.5, *boiling* I.ii.2, *burning* XIII.i.5; XVII.ix.4, *spark* XIII.iii.2.

Dentro de la oposición calor-frío, el fuego juega un elemento esencial en lo que consideramos como fenomenología de la temperatura donde se inscribe el proceso de desecación, aspectos de los que hablamos con anterioridad en relación con el elemento líquido. La dicotomía luz-oscuridad recibe una importancia esencial en estos poemas y la estudiaremos con detalle posteriormente. Pero

existen, además, otras imágenes importantes en estos poemas que tienen como referencia el fuego.

La vida se ve como una explosión que se origina en el momento de la creación y que se extiende contínuamente en el universo en la forma de la fertilidad y el crecimiento. El término *flask, my flask of matter* II.ii.6 por ejemplo, uno de cuyos significados es un receptáculo para guardar pólvora (19), hace referencia a esta alusión. Quizá el término más característico en este sentido sea *fuse*, que en vez de aparecer como sería de esperar como verbo, aparece como sustantivo: *My fuses timed to charge his heart,/ He blew like powder to the light* II.iii.1-2, o en *The force that through the green fuse drives the flower/... that blasts the roots of trees* V.i.1-2. Recordamos en este sentido los numerosos verbos mencionados en el capítulo IV que hacen referencia a la violencia física y en concreto a explosión, estallido.

La vida se compara también con una fiebre (elevación de temperatura) contraída a partir de una fuente divina como si se tratara de una enfermedad contagiosa. La fiebre a veces significa el poder que da la vida como en *love's first fever* XII.i.1. Las fuerzas del universo se mueven como por efecto de un contagio. El amante, puesto que es fuente de una nueva vida, es el *contagious man* XVIII.v.2.

Lo metálico en los 18P sugiere una esfera de significados muy importante. Los metales suponen sustancias que se distinguen por su rigidez, pero también son proclives a ser afectados por la temperatura: con el calor se vuelven maleables. El embrión es *a molten form* IV.ii.4. Expresiones como *ribbing metal* XVIII.iii.3; *man-melting* XVI.ii.4, corroboran nuestra idea de que el metal, lo metálico, sobre todo el hierro, se relacionan con el hombre, aunque en otras ocasiones lo metálico aparece en un contexto cósmico. En relación con los metales aparece el hierro, *iron*: *the seaweed's iron* I.vii.2; *through all the irons in the grass,...* XVI.ii.3; el cobre o latón, *the brassy blood* XVIII.vi.5; el plomo, *lead, the leaden stars* IV.ii.5. [El adjetivo *leaden* (de

plomo), fonéticamente sugiere el estado de estar *laden* (cargado) (20)]. La carne humana es una armadura metálica *All issue armoured...* II.iv.1; *my flesh's armour* IV.ii.3; *Who took my flesh and bone for armour* IV.viii.3; *My Egypt's armour* XVII.vi.4. Por supuesto, el mundo de los metales remite a una idea mecánica del mundo, un mecanicismo que se inscribe en la creación, pero que en Thomas, además de ser fuente de impersonalización, se trata de un mecanicismo imbuído de consonancias con la anatomía humana, *mechanical flesh* XVIII.v.5. En este sentido existen toda una importante serie de verbos y sustantivos que sustentan esta correlación que indicamos:

> *swivel* XVII.ix.1, *latch* VII.iv.2, *solder* XIII.v.2, *lever* XVIII.i.1, *wheel* XVIII.i.6, *lock* II.i.1, *unlock* II.ii.2, *hinge* II.i.5, *screw* II.vi.1; VII.i.2; XVIII.iv.5, *wire* VI.ii.1; VI.iv.1, *pulley* IX.ii.4, *drill* XVI.i.3; XVII.iv.5, *motor* XVI.i.3, *bolt* XVII.i.6.

También se hace referencia a los metales mediante los adjetivos *rust* XVI.v.2, *blunt* XIII.iii.3, *sharp* XVI.v.1. Todos estos términos, que aluden a condiciones del metal, en Thomas se atribuyen al ser humano: *As motor muscle on the drill* XVI.i.3 o a la vida orgánica de una manera u otra *the seeded milling* XVIII.iii.4. No es extraño por ejemplo que el acto del nacimiento o el acto sexual se refieran desde un contexto de puertas o goznes que se abren y cierran, que aparezca un elemento de la forja como es el martillo, *hammer*, con connotaciones sexuales, como ocurre también con *screw*, que se refiera a la muerte cerrando los ojos como si fueran cerrojos metálicos ... *your coloured lids/ Shall not be latched...* VII.iv.1-2 o que los nervios sean vistos como alambres o cables de un tendido eléctrico: *And these poor nerves so wired to the skull* VI.ii.1.

El hombre y el universo se comparan pues frecuentemente con máquinas manejadas por Dios. Resulta extraño que Thomas haga uso de la analogía característica del siglo dieciocho entre la naturaleza y una máquina. Sin embargo, esta identificación es una de sus más fructíferas imágenes (21), de tal forma que una gran cantidad de términos en estos poemas se derivan de esta

analogía. La creación, lo creado, incluyendo al hombre, es una ordenación de partes cuya energía proviene del exterior. Privadas del poder dado por Dios estarían yertas e inertes, como un electrodoméstico sin corriente eléctrica. El cuerpo humano se compara con un mecanismo eléctrico ... *these poor nerves so wired to the skull* VI.ii.1. A veces la metáfora sugiere mecanismos como el del taladrador neumático:

> I dreamed my genesis in sweat of sleep, breaking
> Through the rotating shell, strong
> As motor muscle on the drill, driving
> Through vision and the girdered nerve. XVI.i.1-4

El hombre se compara con un motor o automóvil y, cuando se duerme o se despierta, se supone que son las distintas marchas o velocidades de éstos: *drive the night-geared forth* IX.v.6. El sueño de la muerte es descrito por ejemplo como ... *journey/ In bottom gear through night-geared man* XVI.iii.3-4.

Los metales se pueden fundir para crear nuevas formas; este proceso de fundición puede sugerir tanto el estado embrionario de futuro crecimiento, como en *a molten form* IV.ii.4 o la pesadilla de la muerte se describe como ... *filed/ Through all the irons in the grass, metal/ Of suns in the man-melting night* XVI.ii.2-4.

Korg (22) sugiere que esta metáfora mecanicista en Thomas ayuda a explicar en parte las extrañas apariciones del termino *worm*, término que discutiremos más adelante. En muchos de los contextos donde aparece, el gusano es intrumento de muerte y decadencia, el conquistador a la larga de todas las formas de vida desde la corrupción que les afecta con la muerte. Sin embargo, hay veces en que este término no resulta tan claro de interpretar y que se relaciona con esta analogía mecanicista. Nos estamos refiriendo a los versos: *When once the twilight locks no longer/ Locked in the long worm of my finger* II.i.1-2. Más adelante vuelve a aparecer esta misma construcción en: *When once the twilight screws were turned* II.vi.1. La comparación que de la misma disposición de los términos *worm* y *screws* se deriva parece sugerir que ambos pueden hacer relación al aspecto sexual, ambos transmiten energía a la máquina.

Fire
That end in endless Strife.

William Blake For the Sexes: The Gates of Paradise (K, p. 764)

## Notas

(1) Véase F. Llaugé Dausá, Enciclopedia de los Sueños (Barcelona: Irina, 1989), pp. 26-27.

(2) Elder Olson, The Poetry of Dylan Thomas (Chicago: University of Chicago Press, 1972; 1st pub. 1954), p. 100.

(3) F. Llaugé Dausá, *op. cit.*, p. 350.

(4) Henry Treece, Dylan Thomas: Dog Among the Fairies (London: Ernest Benn Limited, 1957; 1st pub. 1949), pp. 84-85.

(5) Para Elder Olson, (véase E. Olson, *op. cit.*, p. 100), la tumba supone para la vida lo que el mar de los Sargazos para el mar. Esta sugerencia conlleva la antigua creencia de que todos los barcos naufragados iban a parar al mar de los Sargazos; del mismo modo, la tumba se lo lleva todo. Derek Stanford sin embargo ve en este pasaje, II.v.2-3, el óvulo no fertilizado del útero que se descarga con la menstruación, *a working sea*, o las células del líquido seminal moviéndose con rapidez. Véase Derek Stanford, Dylan Thomas: A Literary Study (London: Neville Spearman), p. 45.

(6) Véase William York Tindall, A Reader's Guide to Dylan Thomas (New York: Farrar, Straus and Giroux, Octagon Books, 1979; 1st pub. 1962), p. 45.

(7) "Most of the water imagery has to do with the sea, and, as might be expected, one of the major functions of the sea imagery is to express the idea of evolution". W. T. Moynihan, "Dylan Thomas and the 'Biblical Rhythm'," en Critical Essays on Dylan Thomas. ed. Georg Gaston, (Boston, Mass.: G.K. Hall and Co., 1989), p. 78.

(8) "'Tides', as Thomas uses it, communicates a strange sense of the habitual rising and falling motions underlying universal flux," Ralph N. Maud, Entrances to Dylan Thomas's Poetry (New York: Scorpion Press, 1963), p. 60.

(9) La cera, *wax*, es considerada por Elder Olson en la poesía de Thomas como símbolo de muerte o de la mortalidad de la carne, en oposición al aceite, *oil*, que simboliza la vida. Véase E. Olson, *op. cit.*, p. 101.

(10) "'Galactic'..., a portmanteau word combining lactic with galaxy, unites mammal with the Milky Way according to the habit of Hopkins...," W. Y. Tindall, *op. cit.*, pp. 32-33.

(11) Citado en R. N. Maud, *op. cit.*, p. 59.

(12) Oxford English Dictionary (Oxford: Clarendon Press, 1989), vol. XX, pp. 235.

(13) *loc. cit.*

(14) *loc. cit.*

(15) Webster's New Twentieth Century Dictionary (New York: William Collins Publishers, 1972), pp. 632.

(16) *loc. cit.*

(17) Para Tindall, la expresión *the dogdayed pulse* se refiere a la expresión del inglés coloquial *every dog has his day*. Véase W. Y. Tindall, *op. cit.*, p. 30.

(18) W. T. Moynihan, *op. cit.*, p. 79.

(19) *Flask*: "Container or bottle with narrow neck. In the fourteenth century, a 'flask' was a wooden or skin container for wine or other liquid. From the sixteenth century, it was a leather or metal container, for gunpowder, as used by soldiers and sportsmen ('a powder-flask'). From the seventeenth century, the word came to be used of the long-necked glass bottles in which wine and olive oil were exported from Italy (also often known as 'Florence flask'), with a version of this developed subsequently for use in laboratories. The sense 'container for drink carried on the person' followed in the nineteenth century, as a forerunner of the 'hip flask of sherry' in Great Expectations (1861), 'vacuum flasks' also

made their appearance in the nineteenth century." Adrian Room, Dictionary of changes in Meaning (London and New York: Routledge and Kegan Paul, 1986), p. 113-114.

(20) Véase Clark M. Emery, The World of Dylan Thomas (London: J.M. Dent and Sons, 1971; 1st pub. 1962), p. 204.

(21) Véase Jacob Korg, Dylan Thomas (New York: Twayne Publishers Inc., 1965), p. 48.

(22) Véase Jacob Korg, "Imagery and Universe in Thomas' 18 Poems," Accent 17, (Winter, 1957), p. 5.

VII. El cosmos.

Dylan Thomas habla en numerosas ocasiones en sus cartas del universo y su significación, confesándose en ocasiones abrumado por su sobrecogedora presencia, "... feeling very lost in a big and magic universe..." (SL, p. 85) y creyendo en su magia: "I so passionately believed and so passionately want to believe, in the magic of this burning and bewildering universe..." (SL, p. 83). En sus relatos, el universo recibe una importancia primordial y lo mismo ocurre en los 18P.

El sol, la luna y las estrellas aparecen en numerosas ocasiones. Encontramos por ejemplo la expresión *sun and moon* I.iii.5; XII.i.8; IV.ii.2. El sol por supuesto es símbolo de luminosidad, de ahí *sunlight* I.iii.6; IX.ii.2, pero también se relaciona con el ascenso de la temperatura: ... *caught by the crabbing sun I walk on fire* X.i.3 y se refiere al color rojo, lo mismo que la luna al gris: *the sun was red, the moon was grey* XII.ii.5.

El poeta alude al importante concepto de unidad e indistinción por medio del sol: un sólo sol, el primer sol *One sun* XII.vii.9; *the first sun* XIII.i.4; *A process blows the moon into the sun* III.v.4; *à sun* XIII.v.3; *the sun and moon shed one white light* XII.i.8. El sol, por su color rojo y porque es fuente de vida, se asocia con la sangre, asociación que estudiaremos en profundidad más adelante. Como fuente de luz y calor, el sol supone un principio de vida, lo mismo que la oscuridad, representada cósmicamente en la luna, comporta connotaciones de muerte, esterilidad y desolación. De ahí que la luna que aparece en la noche sea la luna de alquitrán, donde el alquitrán, siendo negro, nos remite a la oscuridad, *some pitch moon* XIV.iv.2. Identificando la luna con este elemento, que también es susceptible de ser sustancia líquida y sólida dependiendo de la temperatura, llega a desaparecer la referencia explícita al término *moon* en *before the pitch was forking to a sun* XIII.v.3. La luna, por su forma redonda y su simbolismo en torno a la esterilidad, puede equipararse con el cero, el vacío: *The signal moon is zero in their voids* I.ii.6 (1).

Existe en los 18P lo que podemos considerar la descripción y presencia de un *movimiento ascensional hacia la luz*, que refleja un proceso de búsqueda y que hace referencia al nacimiento. El ser nace desde la oscuridad del seno materno hacia la luz; de la misma manera, el poeta persigue desde la oscuridad ese momento de luz que supone la revelación, el desvelar un importante misterio: *O light in zenith, the coupled bud, / And the flame in the flesh's vision* XVIII.vi.2-3. "Understanding is seeing; ideas are light-sources; discourse is a light-medium." (2)

Este movimiento que, como indicamos, suele ser además ascensional, hacia la luz, se ve por ejemplo en el uso de verbos que indican subir, ascender: *mount, rise, climb, periscope*: *Awake, my sleeper, to the sun,* II.vii.1; ... *blood in their suns/ Lights up the living worm* III.i.5-6; *there grows the hours' ladder to the sun* XV.vi.1; *he blew like powder to the light* II.iii.2; *I sent my own ambassador to light* II.vi.3, y en el uso de términos como *ladder* XV.vi.1, *stairs* XI.i.4, que señalan paulatina ascensión por medio de escalones o estadios y también en *tower*, un término frecuente en los relatos donde siempre aparece simbolizando un lugar misterioso donde se esconden secretos al que se tiene acceso por medio de una llave (3). El término *tower*, X.ii.1; XI.viii.1; XI.ix.1, designa claramente, en este movimiento ascensional, altura.

El desarrollo del planteamiento de un movimiento ascensional hacia la luz supone el énfasis en la dicotomía luz vs. oscuridad. Los términos que más directamente indican la oposición entre luz y oscuridad son *light* y *darkness*, pero también este contraste está presente en *sun* y *moon* o en la contraposición *day-light*. No hace falta, creemos, hacer hincapié en la presencia de estos términos en los poemas pero sí es curioso resaltar la profusión del término *light* frente a *dark/darkness* (4). La luz está presente durante el día y en el sol, de ahí compuestos como *sunlight* I.iii.6; IX.ii.2 o *daylight* IX.v.4. Sin embargo, a veces también nos encontramos, no con esta separación radical entre la luz y la oscuridad, entre la noche y el día, sino con estados en que los dos están próximos, como es el caso de *twilight* II.i.1; II.vi.1 o *dawn* XIV.iii.1; XIV.v.6. El embrión se abre paso hacia la luz en el

nacimiento, dividiendo la noche y el día con sus pulgares: *divide the night and day with fairy thumbs* I.iii.3. El niño que va a nacer, estando aún en estado embrionario, conoce el día y la noche: ... *ungotten I knew night and day* IV.iii.6.

La iluminación se da en el interior del mismo organismo en un proceso que transforma la noche en día: *a weather in the quarter of the veins/ Turns night to day;...* III.i.4-5; *Day lights the bone* XIV.iv.3.

La luz también está en las estrellas, *stars*: I.v.3; II.iii.4; IV.ii.5; V.iv.5; XIII.i.1; XIV.ii.4; XV.ii.1; XV.v.4 (5). La estrella, un punto de luz, es como una sonrisa en un rostro vacío, *One smile of light across the empty face* XIII.i.2; *...and starry as the smile* XIII.ii.2. Es un término positivo, puesto que se asocia con una sonrisa o con los niños: ... *of the star-gestured children in the park* X.ii.4; también aparece el adjetivo *starry*: XVII.vi.5; XIII.ii.2. *Spark* supone un destello de luz que se corresponde con los orígenes de las cosas: *In the beginning was the mounting fire/ That set alight the weathers from a spark,* XIII.iii.1-2.

La oscuridad nos remite a la noche. Pero es desde esta oscuridad desde donde se vislumbra la luz. Desde las profundidades de un confuso abismo donde la oscuridad y la duda se equiparan: *Of doubt and dark...* I.ii.5, parece percibirse la feliz claridad que supone el misterio revelado. El poeta emprende esta búsqueda desde la misma expresión en sus versos, desde el lenguaje, a través del cual se revela igualmente un proceso de investigación y experimentación. Existe un verso muy significativo en estos poemas: *The code of night tapped on my tongue* XII.vi.2, que ha servido de encabezamiento a David Holbrook para una, consideramos, desafortunada perspectiva crítica de la obra y la personalidad de Dylan Thomas (6). La noche, la oscuridad, como el embrión dando golpecitos para salir del útero: ... *with liquid hands tapped on the womb* IV.i.2, posee un código de difícil interpretación ante el que el poeta se encuentra incapaz de encontrar palabras que sean capaces de expresarlo. Existe una referencia importante en la correspondencia del poeta que es interesante reflejar a este respecto. En una carta de comienzos de noviembre de 1933, el poeta habla de una experiencia especial, la

describe como *a touching experience*, que le sucedió una noche que anduvo tres millas hasta el pueblo de Llanstephan:

> It was a fool of a night... And the stars themselves: -hundreds of bright-eyed urchins nudging each other over a celestial joke... It was as if the night were crying, crying out the terrible explanation of itself. On all sides of me, under my feet, above my head, the symbols moved, all waiting in vain to be translated. The trees that night were like prophet's fingers. What had been a fool in the sky was the wisest cloud of all -a huge, musical ghost thumping out one, coded tune. It was a sage of a night, and made me forgive even my own foolishness. (To PHJ, early November, 1933, SL, p. 53)

Las estrellas, presentes en todos estos poemas, son *bright-eyed urchins. Bright-eyed* es un compuesto que nos remite a la luz, un ojo resplandeciente, I.vi.5. El término *urchin* también aparece en estos poemas como *The urchin hungers* VIII.iii.4 y *hunger* nos recuerda también unos versos de los cuadernos: *the hunger of living... the hunger for living* (N, p. 128). Pero lo importante es que la noche está gritando en un intento de buscar una explicación de sí misma y el cielo, las estrellas, los mismos árboles, son como los dedos del profeta. Las nubes, todo el mundo cósmico que rodea al poeta, un mundo básico que está a su alrededor, está entonando un código de difícil expresión. "And the night was an island in a sea of mystery and meaning..." ("The Mouse and the Woman," CS, p. 85):

> 'Look at the million stars,' he said, 'They make some pattern on the sky. It is a pattern of letters spelling a word. One night I shall look up and read the word.' ("The Mouse and the Woman," CS, p. 76)

Thomas quiere retroceder en los misterios de los orígenes del cosmos, encontrar la palabra que en sí encierre el insondable misterio de la existencia:

> When I learn that the stars I see may be but the backs of the stars I see there, I am filled with the terror which is the beginning of love. They tell me space is endless and space curves. And I understand. (To PHJ, 25th December 1933, SL, p. 83)

El mundo existe y su existencia es irrebatible. Pero, ¿cómo podemos explicarla?. Desde 1215, la idea de la creación *ex nihilo* ha formado parte de los dogmas católicos. Sin embargo, la naturaleza de semejante acto ha sido siempre objeto de controversia. Por ejemplo, en la Edad Media prevaleció el concepto de la creación continua: Guillermo de Ockham mantuvo que Dios creaba nuevas criaturas a cada momento. En el siglo XVII, John Buridan fue el primero en sugerir que una vez que Dios hubo puesto en marcha el mundo, éste siguió funcionando por sí mismo

(7). No deja de resultar significativo que actualmente, en el siglo XX, la moderna cosmología se encuentre dividida entre dos opciones equiparables a aquellas: la del *big bang* (o modelo evolutivo), según la cual el universo tuvo un comienzo concreto y explosivo (y terminará de la misma forma), y la del *estado estacionario* (o modelo continuo), que explica la actual expansión del universo mediante una continua creación de materia (8). La distinción inflexible entre ser y no-ser, entre el algo y la nada, es típicamente cristiana; por el contrario, muchas religiones orientales consideran estos conceptos como complementarios. Esta paradoja supera la disyuntiva entre ser y no-ser y sitúa el origen de la creación en una unidad inconcebible, en un punto de contacto imposible entre lo finito y lo infinito: el caos. Pero el caos nunca indica vacío. Hesíodo, en su Teogonia, describe el caos como un *hueco* que adquiere existencia (9). Incluso en nuestra cosmografía moderna se discute si el *gas interestelar* (gas es un término que se deriva de caos) es algo o nada (10). El caos es el estado en que todo existe pero sin diferenciar: es pura entropía, pura energía distribuida uniforme e indiferentemente. Por ello, el mundo que conocemos, repleto de variantes, debe ser antientrópico, rebelión constante contra el caos (11).

Thomas, describiendo los orígenes, se muestra cercano a estas modernas interpretaciones del universo. En este sentido, hace uso del término *spin* jugando con su doble significación en inglés, la idea de *girar, dar vueltas* y la de *hilar, tejer*. Así esta unidad entrópica indiferenciada, el caos, gira, da vueltas y se va entretejiendo, complicando: *Heaven and hell mixed as they spun* XIII.i.6; *the two-framed globe that spun into a score* XII.vii.4. El mundo es: *this four-winded spinning* I.vii.4; *the globe of genesis spun* (CP, p. 122); *the spun bud of the world* (CP, p. 137) y la primavera, la estación de la creación, hace la labor de hilandera: ... *the spring unravels./Bright as her spinning-wheels..* (CP, p. 40). El mundo creado es *the first, spinning place* (CP, p. 179) y el poeta es *a spinning man* (CP, p. xvi). El poeta resulta ser también *the green unraveller* VII.ii.3, *green* porque es joven, inexperto e ignorante en esa búsqueda profunda. El

término *unravel* describe perfectamente la tarea de desentrañar, desenredar como si fuese una enredada madeja, el nudo de conexiones entre este mundo cósmico y lo que podemos llamar el microcosmos humano, que es nuestro propio cuerpo, en la minuciosa descripción que de él se encuentra en estos poemas:

> Gradually the chaos became less, and the things of the surrounding world were no longer wrought out of their own substance into the shapes of his thoughts. Some peace fell about him, and again the music of creation was to be heard trembling out of crystal waters, out of the holy sweep of the sky down to the wet edge of the earth where a sea flowed over. Night came slowly, and the hill rose to the unrisen stars... ("The Mouse and the Woman," CS, p. 84)

Dylan Thomas persigue en sus poemas un secreto, que puede ser el calor secreto que promueve el acto sexual, principio de la vida, *a secret heat* VI.iii.5, el primer secreto del corazón, el motor e impulso de la vida, ... *from the first secret of the heart,...* XII.ii.3, el secreto del elemento líquido como fluido vital que impulsa todo el mundo orgánico, *the secret oils that drive the grass* XIII.iii.6, el secreto de la tierra como elemento fecundante que crece a través del ojo: se trata del mundo vegetal cuyo crecimiento el ojo atestigua, *the secret of the soil grows through the eye* XIV.v.4, el cerebro o razonamiento secreto por el cual se gestaron todas las cosas, *In the beginning was the secret brain* XIII.v.1 y se gesta el mismo embrión que todos fuimos, *The secret child* XVII.x.5.

Pero este secreto, que es en definitiva el misterio del mundo, de todas las formas de vida, para Thomas carece de la lógica racional que conocemos en su explicación: ... *when logics die,* XIV.v.3. Es un secreto que impregna de mágicas analogías al ser humano y al cosmos, que está lleno de contradicciones, de ahí que las imágenes que presentan estos poemas estén repletas de elementos opuestos envueltos en un proceso en el que se les atribuyen características también opuestas.

El secreto de la vida y de la muerte está más cercano a la magia o a un sueño: ... *he drowned his father's magics in a dream* II.iii.6; ... *while magic glides/ Sage on the earth and sky* VII.iv.2-3. Se trata de un truco de prestidigitador, *trick* II.vi.4; ... *love for his trick,* XI.x.3, donde aparecen el azar o la suerte, *chance* II.vi.4, conjurando,

profetizando formas de vida y de muerte: ... *and conjured up a carcass shape* II.vi.5. La génesis, el proceso por el que se crearon todas las cosas, por el que surgió la vida, es visto como un sueño que tiene las características de una pesadilla: *I dreamed my genesis in sweat of sleep...* XVI.i.1.

Relacionadas con el concepto de *spinning* del que hablábamos anteriormente, tenemos toda una serie de imágenes que tienen que ver con la figura del sastre que, cortando piezas de tela y cosiéndolas, es un creador, como Dios, ... *the cloud perched tailors' master with nerves for cotton* (CP, p. 148). Este sastre maestro, en lugar de utilizar hilo de algodón, cose su humana creación con los nervios: ... *the frigid threads/ Of doubt and dark they feed their nerves* I.ii.4-5; ... *sewn to me by nerve and brain* II.ii.v. Pero un sastre, además de coser, corta, divide las piezas, y entonces la acción de construcción implica también destrucción. Por eso en torno a las imágenes que se desarrollan en torno a este motivo: la cuerda, el cabello, la sábana o la venda, puede sugerirse tanto la idea de creación como la de muerte (12). Por eso Thomas habla de nuestra mortalidad como ... *comes, like a scissors stalking, tailor age* XI.ii.1; *his scissors oiled, his knife hung loose/ To cut the channels at their source* VII.ii.4-5; *This is the world: the lying likeness of/ Our strips of stuff that tatter as we move* IX.vii.1-2. En los relatos, como vimos, también aparece con frecuencia la imagen del cuchillo, las tijeras o algún instrumento afilado y cortante, que aunque suele representar un simbolismo sexual, se relaciona también con la figura del sastre.

Dylan Thomas mantiene en común con Blake, y así lo destaca Mills, el hecho de querer profundizar en las inescrutables leyes de la existencia:

> The overwhelming desire to enter the unknown areas behind appearances; to reveal the remote laws of existence, the underlying connections between man and the forces of the Universe. (13)

De esta forma, mediante su poesía parece recrear, confirmar las relaciones esenciales entre el hombre y el mundo. Gracias a la correspondencia que se establece entre las partes de su cuerpo y los componentes del mundo, el hombre representa un microcosmos, una miniatura del universo. Esta relación es

metafórica en ambos sentidos: el mundo está en él y para él. Él es el foco alrededor del cual orbita el mundo y, al mismo tiempo, es parte del mundo, miembro de un gigantesco organismo cuyo código de instrucciones incluye el suyo propio.

En realidad, gran parte de la oscuridad de este volumen de poemas y del resto de los primeros poemas de Thomas se deriva sobre todo de la particular visión que el poeta describe del universo y el hombre. Se trata, en definitiva, del autodescubrimiento y la introspección de la adolescencia convertidos en un gran drama cósmico, donde se examina el milagro de la existencia a la luz de la propia existencia, el nacimiento de todo ser humano se convierte en símbolo de la creación, en la génesis, el origen de las cosas. A partir de ahí, la estructura metafórica más importante y básica para la interpretación de estos poemas es la constante analogía que se establece entre el ser humano y el cosmos.

Una de las más conocidas descripciones de Blake de la interrelación del ser humano y el cosmos está en una carta que el poeta escribió a Thomas Butts (2 October 1800):

> ... Each grain of Sand,
> Every Stone on the Land,
> Each rock & each hill,
> Each fountain & rill,
> Each herb & each tree,
> Mountain, hill, earth & sea,
> Cloud, Meteor & Star
> Are Men Seen Afar.
>
> (William Blake, The Letters, K, pp. 804-805) (14)

El universo en el que la imaginación de Thomas se desenvuelve en estos poemas mantiene muchísimos puntos en común con el cosmos de las obras proféticas de Blake, que fue descrito con la expresión que atribuye a la impresionante belleza del tigre como *fearful symmetry* (15), la espantosa simetría que guardan las fuerzas de la vida y de la muerte, la creación y la destrucción como procesos paralelos, de forma que es difícil saber dónde comienza uno y acaba el otro. Se trata de fuerzas complementarias que pertenecen a un único proceso. El poder de la creación se encuentra en el crecimiento, la fertilidad y la fe,

presentes en todas partes en la Naturaleza. Pero junto a la creación y estos fenómenos positivos o constructivos, se presentan sus opuestos necesarios: la esterilidad, la decadencia y la falta de fe. En estos 18P el conflicto entre estas dos fuerzas es el que produce el movimiento, el proceso, el cambio, y por lo tanto, el ciclo de las estaciones, el desarrollo de los organismos vivos y multitud de procesos en la Naturaleza que nos resultan familiares. Puesto que ni la vida ni la muerte triunfan finalmente, sino que tarde o temprano se produce el paso de la una a la otra, cada objeto y acontecimiento resultan a la vez benévolos y siniestros. El futuro, en este universo que podríamos llamar transparente, es parte del presente. Lo tenemos en expresiones como *doom in the bulb* (CP, p..) o en ... *the womb/ Drives in a death as life leaks out* III.ii.2-3.

> Creation and destruction are equally holy as expressions of the truth about the nature of the universe. Nature promotes fertility, yet also takes life in order to make more life. While this cycle is seen as sacred and ultimately productive, it also means that all living things must go through the agonies of decline and death, so that the cosmic spectacle is seen from two perspectives, often simultaneously. (16)

El modelo del huevo cósmico de la cosmogonía órfica (17), cuya imagen (el huevo plateado del cosmos del que nace Fanes/Dioniso, el creador del mundo) suele representarse con una serpiente enroscada en espiral que representa el Tiempo como límite del mundo creado, establece una analogía entre el origen del macrocosmos y la reproducción microcósmica de seres humanos, embriones y semillas. Del huevo surgen los contrarios, la luz y las tinieblas, lo masculino y lo femenino, que dan vida en tiempo, espacio y características a todo el mundo creado. La fuerza motriz de la creación es la diferenciación; su energía proviene de la tensión entre los contrarios. El terreno de la creación se encuentra en el centro, entre los contrarios. Nada creado posee un mundo propio: definirlo es relacionarlo con su opuesto, con su negativo. El desorden se opone al orden, el azar a la necesidad, la mutación a la repetición, la destrucción a la creación. Como dice William Blake, una parte del ser es lo Prolífico, otra lo Devorador y lo Prolífico dejaría de serlo si no existiera lo Devorador recibiendo, como un mar, el exceso de lo delicioso:

Thus one portion of being is the Prolific, the other the Devouring: to the Devourer it seems as if the producer was in his chains; but it is not so, he only takes portions of existence and fancies that the whole. But the Prolific would cease to be Prolific unless the Devourer, as a sea, received the excess of his delights. (William Blake, The Marriage of Heaven and Hell, "A Memorable Fancy," Plates 15-17, K, p. 155) (18).

En lo que se refiere al aspecto fenomenológico de la creación, la dualidad es un concepto esencial que Thomas, indudablemente, explota en estos poemas.

Don MacKay (19) sugiere una interesantísima aproximación a las imágenes que Dylan Thomas desarrolla en sus poemas, de tal forma que, basándose en afirmaciones del mismo poeta (20), intenta configurar una especie de geometría poética en torno a tres formas básicas recurrentes en estos poemas: el círculo, la línea y el punto. Estas formas, que pueden derivarse de distintas imágenes, se comportan e interrelacionan siguiendo unos modelos que nos permiten más fácilmente visualizar la línea narrativa de estos poemas.

1. El círculo estático o la esfera. Esta se manifiesta frecuentemente como el útero, *womb*, o bien *the round of space* XII.i.5. Ya sea anatómico o cósmico, el círculo en un principio está vacío: *All world was one, one windy nothing*, o bien es amorfo en cuanto a su contenido, *shapeless as the water* IV.i.3. Variantes secundarias de esta forma esférica pueden ser cualquier recipiente hueco o entidad circular, por ejemplo la cara, *the waters of your face*, VII.i.1; *the empty face* XIII.i.2. El círculo puede aparecer también como una isla, *Beyond this island bound/ By a thin sea of flesh*, (CP, p. 67).

2. A partir de este primer círculo o esfera, se produce la aparición de la segunda forma, la línea. Comienza así la acción. La penetración del círculo por la línea es, por supuesto, una representación esquemática de la conjunción de los principios masculino y femenino, pero Thomas nunca lo desarrolla de forma explícita. *One smile of light across the empty face;/ One bough of bone across the rooting air* XIII.i.2-3. El elemento activo lineal se introduce en el elemento pasivo y circular.

3. El punto es *the seed-at-zero* (CP, p. 49); lingüísticamente es la palabra o *logos*. La representación esquemática del punto en el círculo se pude ver en un grano de

sal en el agua del mar, *salt unborn* XVII.i.6. Con la aparición del punto en el círculo, ya sea este representado por la sal, la semilla o la palabra, las relaciones entre las tres formas se multiplican en complejidad. Primero, el carácter del círculo cambia de una forma circular pasiva de preexistencia a la rueda que gira, *spinning wheel*, ejemplificando así los ciclos temporales.

Mientras este círculo, que gira vertiginosamente, representa el tiempo, las imágenes lineales normalmente comportan las connotaciones de mortalidad y muerte. Puesto que la vida humana es como una línea al tener un comienzo y un fin, el adjetivo *long* se asocia con frecuencia a la mortalidad: *I was mortal to the last/ Long breath that carried to my father/ The message of his dying Christ* IV.vii.4-6.

TO GOD

If you have form'd a Circle to go into,
Go into it yourself & see how you would do.

(William Blake, Ms Note-book 1808-11, K, p. 557)

Los representantes más lineales del reino animal son el gusano y la serpiente. Las velas también son una imagen de mortalidad, puesto que no sólo son lineales, sino que disminuyen conforme se consumen. Tampoco Thomas duda, al igual que con el gusano o la serpiente, de explotar sus posibilidades de referencia a la sexualidad: *a candle in the thighs* XIV.ii.1, el pubis es *hunting flame* (CP, p. 157).

Conforme el proceso de diferenciación progresa, las líneas intersectantes se multiplican dentro del círculo, inscribiendo ángulos en su superfície anteriormente estable. Uno de los términos favoritos de Thomas para describir la evolución desde la unidad a la multiplicidad es *fork* utilizado como sustantivo, verbo o adjetivo. De forma esquemática, el término *fork* consiste en dos líneas que divergen de un punto, creando un ángulo dentro del círculo. Metafóricamente, es a menudo sinónimo para *loins*, enfatizando su angularidad. Pero también conlleva las ideas del tridente de Satán. La figura de la pirámide: *my world is pyramid* XVII.vi.1, desde un punto en lo alto hasta su amplia base, también presenta esta

forma en horquilla. Las imágenes de doblez, división y bifurcación son muy frecuentes en estos poemas.

Una vigorosa y esquemática representación de la creación como mito bifurcado se puede ver en el grabado de Blake de Urizen que reproducimos más adelante. Urizen, el creador, es representado con dos rayos de luz que se bifurcan en una horquilla desde las yemas de sus dedos.

William Blake, Heaven a mighty circle turning..." Color Plate 17: "The Ancient Days," frontispiece, Europe: A Prophecy (1794), ca. 1822.

La visión de la creación en las obras proféticas de William Blake es sorprendentemente similar a la de Thomas. El término *fork* resume las ideas del tenedor de Satán y de sus pezuñas hendidas, como en el relato del Edén como mito bifurcado. Al romper la unidad, se crece en complejidad, multiplicamos las distinciones.

El simbolismo cósmico, como vemos, es de gran importancia en estos poemas. Lo que sí nos sorprende y es causa de oscuridad en este volumen de versos es que, tratándose de una poesía lírica, donde símbolo y metáfora parten del Yo del poeta, los elementos, el universo, el macrocosmos, intervienen y se yuxtaponen con sentimientos tan particulares y privados. Este fenómeno es causa de gran parte de la complejidad de estos versos.

> Lyric poetry attaches personal experience to the world outside, colouring events and ideas with individual passion, or transmuting particulars into symbol and metaphor... The high degree of impersonality, or apparent impersonality, is a cause or an effect of Thomas's surrealism, his oddity, and his obscurity. It is hard to think of any other poet of his time who writes so abstractedly and impersonally about love and friendship. (21)

De forma abstracta e impersonal, como refleja la presencia del entorno cósmico en que se desenvuelven estos poemas, el poeta sin embargo se expresa adoptando un tono fundamentalmente lírico, y este es un aspecto que aporta gran originalidad a los 18P.

## Notas

(1) Para Tindall, *the signal moon is zero in their voids* I.ii.5, se refiere a la luna del noveno mes de la gestación. El útero y la luna son cerò, por su forma y su promesa. Véase William York Tindall, A Reader's Guide to Dylan Thomas (New York: Farrar, Straus and Giroux, 1979; 1st pub. 1962), p. 29.

(2) George Lakoff and Mark Johnson, Metaphors We Live By (Chicago and London: The University of Chicago Press, 1980), p. 48.

(3) 'The gardener had no present to give the child, so he took out a key from his pocket and said: 'This is the key to the tower...' Before it was dark, he and the child climbed the stairs to the tower, the key turned in the lock, and the door, like the lid of a secret box, opened and let them in. The room was empty. 'Where are the secrets?' asked the child,... 'It is enough that I have given you the key', said the gardener, who believed the key of the universe to be hidden in his pocket along with the feathers of birds and the seeds of flowers." ("The Tree," CS, p. 9)

(4) Indicamos la frecuencia de aparición de la contraposición luz-oscuridad en estos poemas: LIGHT (I.ii.1; I.iv.5; II.iii.2; II.vi.3; II.vii.4; III.i.6; III.iii.2; IX.i.1; XII.i.8; XII.iii.5-6; XII.iv.3; XIII.i.2; XIII.iii.2; XIII.iv.2; XIII.v.5; XIV.i.1; XIV.i.5; XIV.iv.3; XIV.v.1; XV.i.3). DARK/DARKNESS (I.ii.5; I.vi.1; III.iii.1; VIII.vi.3; IX.i.5; X.iv.8; XII.iv.2; XVII.iv.3).

(5) "Blake... thought of the stars as symbols of oppression because they were associated both with the mechanism of the Newtonian universe and with the instrumentality of fate. The defeat of the stars signifies the casting off of both cosmic and internal constraint, freeing man to realize his potentially divine nature," M. D. Paley, Energy and the Imagination. A Study of the Development of Blake's Thought (London: Oxford University Press, 1970), p. 55.

(6) David Holbrook, "The Code of Night: 'The Schizoid Diagnosis' & Dylan Thomas," en New Critical Essays ed. Walford Davies, (London: J. M. Dent and Sons, 1972; 1st pub. 1971), pp. 166-197. También del mismo autor: Dylan Thomas: The Code of Night (London: the Athlone Press, 1972).

(7) Véase Jean-Piere Luminet, Agujeros Negros (Madrid: Alianza Editorial, 1991), p. 204. Versión española de Manuel J. González Alvares.

(8) Véase John Boslough, El universo de Stephen Hawking (Barcelona: Salvat, 1986; Stephen Hawking's Universe. New York: William Morrow & Company, 1985), pp. 91-109: capítulo 8: "¿Burbuja o explosión?." Véase también el interesante libro del Premio Nobel de Física de 1979, Steven Weinberg, Los tres primeros minutos del universo. Una concepción moderna del origen del universo (Madrid: Alianza Editorial, 6ª ed. 1984; The First Three Minutes - A Modern View of the Universe. New York: Basic Books Inc., Pub., 1977), [163 pp.] Versión española de Néstor Míguez. El profesor Weinberg reconstruye las secuencias y características de los tres primeros minutos del universo sobre la base de los datos proporcionados por el descubrimiento en 1965, del fondo de radiación cósmica de microondas. En un incierto momento, ocurrido como mínimo hace diez mil millones de años, se habría producido una gigantesca explosión en todo el espacio, cuya elevada temperatura sólo permitiría la existencia de partículas elementales. El posterior enfriamiento y pérdida de densidad de la sopa cósmica habría hecho posible el inicio del proceso de constitución de núcleos complejos cuyo resultado final serían las galaxias y las estrellas. El fin del universo presenta dos hipótesis alternativas: o bien el universo seguirá expandiéndose eternamente y enfriándose, o bien su expansión será finita y terminará con una contracción acelerada.

(9) Véase Hesíodo, Teogonía. Trabajos y Días (Barcelona: Bruguera, 1975), pp. 116-125.

(10) Sobre el gas interestelar, véase Eduardo Battaner, Fluidos cósmicos (Barcelona: Labor, 1986. Manuales Labor Universitarios), [260 pp.]. "Dinámica del gas interestelar," pp. 161-165.

(11) Sobre "Espacio e inversiones temporales" y "La entropía de un sistema," véase Jayant Narlikar, La estructura del universo (Madrid: Alianza Editorial, 1987; The Structure of the Universe. London: Oxford University Press, 1977), pp. 194-199.

(12) Véase W. T. Moynihan, "Dylan Thomas and the 'Biblical Rhythm'," en Critical Essays on Dylan Thomas ed. Georg Gaston, (Boston, Mass.: G.K. Hall and Co., 1989), p. 80.

(13) R. J. Mills Jr., "Dylan Thomas: The Endless Monologue," Accent, XX (Spring, 1960), p. 116.

(14) "This is Keynes's 1927 edition of Blake, which was readily accessible to Thomas and was most likely, in fact, the book that he received as a Christmas present in 1933.," W. T. Moynihan, The Craft and Art of Dylan Thomas (Ithaca, New York: Cornell University Press, 1966), p. 34.

(15) El estudio de Frye sobre Blake toma el título de esta expresión. Northrop Frye, Fearful Symmetry. A Study of William Blake (Princeton, N.J.: Princeton University Press, 1970; 1st pub. 1947).

(16) Jacob Korg, "Dylan Thomas's Concept of the Poet," en Dylan Thomas: Craft or Sullen Art. ed. Alan Bold, (London: Vision, 1990), p. 17.

(17) Véase D. MacLagan, Mitos de la Creación (Madrid: Editorial Debate, 1989; versión castellana de Juan Manuel Ibeas; 1st pub. London: Thomas and Hudson, 1977), p. 16

(18) Blake desarrolla en Tiriel y The Book of Thel (1789) lo que Brenda S. Webster denomina "Forms of Devouring and Self-sacrifice," Véase B. S. Webster, Blake's Prophetic Psychology. (London: MacMillan Press, 1983), pp.31-60.

(19) "I agree that each of my earlier poems might appear to constitute a section from one long poem; that is because I was not successful in making a momentary peace with my images at the correct moment; images were left dangling over the formal limits, and dragged the poem into another; the warring stream ran on over the insecure barriers, the fullstop armistice was pulled and twisted raggedly on into a conflicting series of DOTS and DASHES." (To Henry Treece, 23rd March 1938, SL, pp. 190-191).

(20) Véase Don MacKay, "Dot, Line and Circle: A Structural Approach to Dylan Thomas's Imagery," Anglo-Welsh Review, No. 11, 1969, pp. 69-80.

(21) Barbara Hardy, "The Personal and the Impersonal in Some of Dylan Thomas's Lyrucs," en Critical Essays on Dylan Thomas ed. Georg Gaston, *op. cit.*, p. 133.

VIII. El hombre.

La fórmula *birth, copulation and death* fue empleada por primera vez por Herbert Read (1) en 1953 para referirse a lo esencial de la temática de la poesía de Dylan Thomas y desde entonces ha sido utilizada por los críticos hasta la saturación: "Birth, copulation, and death are present in a cyclic manner in his poems, and shown as dependant upon each other." (2)

El hecho de que los primeros poemas y en general toda la obra poética de Dylan Thomas traten sobre estos temas es cierto; pero realmente con esta expresión no nos estamos refiriendo a la entera verdad de estos extraordinarios y sugerentes poemas, a menudo también, bastante desconcertantes. Podemos decir que esta fórmula se refiere, como casi siempre ocurre con los tópicos, de una manera demasiado simplificada a un conjunto de poemas que temáticamente presentan un tratamiento mucho más complejo.

Los temas que se encuentran en estos y en el resto de los poemas de Thomas en realidad son los siempre presentes en Literatura: el nacimiento, el sexo y la muerte, pero el tratamiento que reciben por parte del poeta galés es muy novedoso:

> ... In an age which was beginning to discuss myth and symbol as universalizing all human experience, this poetry used myth so private and symbol so special that it had the effect of recording unique experiences. (3)

Los 18P y los poemas que entran dentro de lo que se considera la primera producción poética del autor han sido descritos frecuentemente como *womb-tomb poems* (4). *Womb* y *tomb* -dos monosílabos que en inglés tienen semejanza gráfica y fonética- representan los límites entre los que se desarrolla la totalidad de la existencia humana y se encuentran ciertamente en gran parte del desarrollo de estos versos con respecto a su índice de aparición en la producción posterior. No obstante, se hace necesaria una interpretación de la compleja interrelación que entre ellos se establece para poder llegar a una mejor comprensión del planteamiento de las esferas de significación que de estos términos se derivan.

Son numerosos los poemas de Thomas que tienen como motivo, sea de manera principal o secundaria, el nacimiento, pero éste no se limita únicamente al momento en que el niño ve la luz y nace al mundo. En realidad, Thomas se remonta desde el nacimiento hasta la misma concepción, incluyendo el período de gestación dentro de la madre. En los siguientes versos, por ejemplo, nos describe el desarrollo del embrión, desde que es concebido en el silencio del útero, hasta que, al cortar la placenta, se separa de la madre:

> From love's first fever to her plague, from the soft second
> And to the hollow minute of the womb,
> From the unfolding to the scissored caul, XII.i.1-3

El niño, en el siguiente pasaje, da golpecitos en las puertas del útero para salir al exterior, para nacer al mundo:

> Before I knocked and flesh let enter,
> With liquid hands tapped on the womb, IV.i.1-2

Este tema, que podríamos llamar del nacimiento y la vida prenatal, se relaciona con el momento de la concepción y por ende, con el tema de la sexualidad. El despertar de la sexualidad es un tema muy importante en estos 18P. Casi todos ellos poseen, ya sea una significación, ya sea una tonalidad fuertemente sexual: *A muscling life from lovers in their cramp* I.vi.3; *The itch of man upon the baby's thigh* VIII.ii.5 que, como vimos, era una constante también en los cuadernos.

El tema de la sexualidad se encuentra directamente relacionado con el tema de la adolescencia, sobre todo en lo que se refiere al despertar de los sentidos y autoconocimiento del propio cuerpo que se produce en esta etapa del desarrollo humano. Este despertar y desarrollo de la sexualidad adolescente ha sido relacionado por algunos críticos con la presencia en estos poemas de lo que denominan *formas no naturales* del amor y del acto sexual; nos estamos refiriendo concretamente al onanismo y la homosexualidad. Por ejemplo, Derek Stanford (5), considera que el primer poema de los 18P, "I see the boys of summer," tiene por argumento esencial los actos del *amor desviado* (onanismo u homosexualidad), puesto que

ciertas imágenes, a su juicio, pueden interpretarse en uno u otro sentido. Por supuesto, estas manifestaciones de la sexualidad que no están implicadas en la procreación -manifestaciones que no consideramos como "desviadas"- son frecuentes en la adolescencia, y están ciertamente presentes en algunos de estos poemas.

La poesía de Dylan Thomas es una poesía fuertemente sexualizada pero donde no hay lugar para el erotismo, las traiciones, los celos, la frustración o el desamor. El tema del amor en Dylan Thomas se remite casi siempre al acto físico que subyace tras él y presenta todo su valor para el poeta en la medida en que satisface una imperiosa urgencia física o bien tiene como objeto la prolongación del amor, esto es, la concepción de un nuevo ser. De ahí que el aspecto sexual se encuentre asociado con el nacimiento. A la imagen de la pareja se superpone, pues, la imagen trinitaria del padre, la madre y el niño.

Por otra parte, en todos estos poemas está presente, bajo una u otra forma, la imagen de la muerte. El poeta es siempre consciente de la condición de mortalidad de todo ser humano y continuamente se refiere a esta condición. La muerte, evidentemente, se opone a la vida, y el poeta maneja así una antítesis fácil con la ayuda de contrastes. Pero lo hace de una forma verdaderamente original, por medio de sustancias y elementos que, como vimos en capítulos anteriores, reciben una peculiar valorización por parte del autor.

No obstante, la verdadera originalidad en el tratamiento de este tema estriba en el hecho de que, a pesar de que el hombre conozca el carácter ineluctable de la muerte que se opone de forma natural a la vida, al menos no tiene generalmente el sentimiento, como es el caso del poeta, de que la muerte se instale por así decirlo en el corazón de la vida y la vaya minando progresivamente. Se trata, en definitiva, del tema de la muerte en la vida: ... *and the womb/Drives in a death as life leaks out* III.ii.2-3.

El tema, además, se revela en muchas ocasiones en un plano físico; las

angustias del alma son en Thomas constantemente conducidas al nivel del cuerpo. Citamos a continuación unos interesantes versos de John Donne, autor al que Dylan Thomas menciona frecuentemente, y que pueden resultar un punto de partida del desarrollo poético thomasiano:

> Wee have a winding sheete in our Mother's wombe,
> which grows with us from our conception and
> wee come (are born) to seek a grave. John Donne (6)

También encontramos en este postulado del autor ecos de William Blake:

> To Tirzah
>
> Probably added about 1801
>
> Whate'er is Born of Mortal Birth
> Must be consumed with the Earth
> To rise from Generation free:
> Then what have I to do with thee?
>
> The Sexes sprung from Shame & Pride,
> Blow'd in the morn; in the evening died;
> But Mercy chang'd Death into Sleep;
> The Sexes rose to work & weep.
>
> Thou, Mother of my Mortal part,
> With cruelty didst mould my Heart,
> And with false self-deceiving tears
> Didst bind my Nostrils, Eyes,& Ears:
>
> Didst close my Tongue in senseless clay,
> And me to Mortal Life betray.
> The Death of Jesus set me free:
> Then what have I to do with thee?
>
> (William Blake, Songs of Experience, K, p. 220) (7)

El tema en sí es sumamente frecuente en Literatura, pero lo que distingue a Dylan Thomas de otros autores es su auténtica obsesión por el tema, obsesión casi comparable a la de Keats. Por otra parte, en su poesía, las fuerzas destructoras de la muerte se encuentran relacionadas con el tiempo, de tal forma que estas fuerzas en realidad no son esencialmente distintas de las que favorecen la vida. Resulta que el tiempo se convierte así no sólo en algo misterioso sino ambiguo, puesto que crea y destruye a la vez.

Con esta breve introducción pretendemos sentar unas pautas iniciales para disponernos a analizar y a desentrañar un núcleo de claves semánticas en torno al hombre y los estadios de su desarrollo, temas de gran importancia para la interpretación de estos 18P.

What is Man?

The Sun's Light when he unfolds it
Depends on the Organ that beholds it.

William Blake, "What is Man?,"

Frontispiece, For the Sexes: The Gates of Paradise (K, p. 760) (8)

VIII. 1. Léxico anatómico.

Una de las principales características que ofrece la obra poética de Dylan Thomas es la abundante referencia al cuerpo humano, de tal forma que supone una auténtica "geography of the under-skin tissue and muscle" (9). Si estudiamos atentamente los 18P, nos podemos referir a la presencia de un vocabulario en este sentido que contempla, desde la cabeza a los pies, un recorrido casi perfecto de todo el organismo humano. Nos encontramos, en principio, con todos estos términos referentes al cuerpo humano:

> ARMS - BELLY - BLADDERS - BLOOD - BONE - BOWELS - BRAIN - BREAST - CAUL - EARS - ELBOW - EYE - FACE - FOOT/FEET - FINGERS- FIST - FLESH - FOREHEAD - GLANDS - GUMS - HAIR - HAND - HEAD - HEART - HEEL - JAWS/JAWBONE - LAP - LIDS - LIMBS - LIVER - LOIN - LUNG - MARROW - MOUTH - MUSCLES - NAIL - NERVES - PULSE - RIBS - SHANK - SHOULDER - SINEWS - SKIN - SKULL - SOCKETS - SPINE - SWEAT - TEARS - TEETH - THROAT - THUMB - THIGH - TOE - TONGUE - WOMB - WRIST

Si partimos del hecho de que la fundamental fuente de inspiración para el poeta, desde su actitud fuertemente introvertida, es su propio yo, lo más cercano y a la vez extraño al yo es el cuerpo, con todos sus órganos, funciones y estructura. Indudablemente es sorprendente la referencia a este aspecto en los 18P, de tal forma que, como dice Henry Treece, Thomas llega a conferir al cuerpo un aura o significación poética que resulta sumamente original:

> Although he [Dylan Thomas] was suitably interested in most phases of life, his impulse came primarily from within his own body. He is the poet within the poet, and is generally dependent upon no externalities for his subject. This is one of his main contributions to poetry: he has given voices and eyes to that part of the being which had formerly been dumb and blind; he has given the body a poetic aura, which might almost be called another, less conventionally rational, mind; and he has shown how this 'mind' might think, or, at least, the shape its statements might take, rhythmically expressed. (10)

El poeta, quizá en un principio de manera intuitiva pero después conscientemente, sabe que éste es un punto de referencia básico en su poesía. En una carta escrita en

noviembre de 1933, Dylan Thomas habla claramente de que es a través del cuerpo físico la forma en que el hombre aprehende, toma consciencia del mundo que le rodea:

> The body, its appearance, death, and disease, is a fact, sure as the fact of a tree. It has its roots in the same earth as the tree. The greatest description I know of our 'earthiness' is to be found in John Donne's Devotions, where he describes man as earth of the earth, his body earth, his hair a wild shrub growing out of the land. All thoughts and actions emanate from the body. Therefore the description of a thought or action -however abstruse it may be- can be beaten home by bringing it onto a physical level. Every idea, intuitive or intellectual, can be imaged and translated in terms of the body, its flesh, skin, blood, sinews, veins, glands, organs, cells or senses. (To PHJ, Early November 1933, SL, p. 48)

Recordándonos unos versos de su cuaderno de febrero 1933 *Beyond this island, bound/By a thin sea of flesh/ And a bone coast* (N, p. 173), en el poema que constituye el germen de "Ears in the turrets hear" (CP, p. 67), continúa diciendo en la misma carta:

> Through my small, bonebound island I have learnt all I know, experienced all, and sensed all. All I write is inseperable from the island. As much as possible, therefore, I employ the scenery of the island to describe the scenery of my thoughts, the earthquake of the body to describe the earthquake of the heart. (To PHJ, Early November 1933, SL, p. 48)

El concepto de poesía para Thomas, puesto que sugiere un predominio de la percepción física y sensorial, implica un nexo orgánico entre el hombre y el mundo natural. En Thomas la naturaleza siempre es vista como un poder orgánico y, del mismo modo, el mundo exterior tiene su equivalencia en el organismo humano:

> Man is all symmetrie,
> Full of proportions, one limbe to another,
> And all to all the world besides:
> Each part may call the furtherst, brother:
> For head with foot hath private amitie,
> And both with moons and tides.
>
> George Herbert (11)

Este es uno de los temas más importantes de su poesía y, en este sentido, nos remitimos a la correspondencia del poeta durante el período en que se compusieron los 18P en que hace especial referencia a las dimensiones de la terrenalidad del ser humano.

En enero de 1934, durante el período crucial que vio el surgir de su auténtica voz poética, escribía:

> It is my aim as an artist... to prove beyond doubt to myself that the flesh that covers me is the flesh that covers the sun, that blood in my lungs is the blood that goes up and down in a tree. (To Trevor Hughes, 12th January 1934, SL, p. 87)

Como el mismo poeta reconoce, parte de la oscuridad de sus poemas se deriva de la significación cósmica que concede a la anatomía humana:

> My own obscurity is quite an unfashionable one, based, as it is, on a preconceived symbolism derived (I'm afraid all this sounds very woolly and pretentious) from THE COSMIC SIGNIFICATION OF THE HUMAN ANATOMY. (To Glyn Jones, Just after 16th March 1934, SL, p. 97) (Las mayúsculas son nuestras)

Dylan Thomas se daba cuenta de que éste era uno de los rasgos peculiares de su dicción y que podía llegar a ser, en su extrema profusión, un defecto, pero al mismo tiempo se trataba de un sentimiento del que no se podía desprender fácilmente:

> I am sending you a few recent poems to criticize, not in the pedantic way of professors but by your own and far more valuable methods. Be as honest as I am with you. They are, I admit, unpretty things, with their imagery almost totally anatomical. But I defend the diction, the perhaps wearisome succession of blood and bones, the neverending similes of the streams in the veins and the lights in the eyes, by saying that, for the time at least, I realise that it is impossible for me to raise myself to the altitude of the stars, and that I am forced, therefore, to bring down the stars to my own level and to incorporate them in my own physical universe. (To Trevor Hughes, 12th Jan., 1934, SL p. 87)

Porque al tratar del cuerpo humano, Dylan no habla del cuerpo humano en sí como algo bello o perfecto; simplemente se sirve de todos sus órganos y funciones que a veces resaltan la brutalidad de la misma vida y no sean quizá agradables como cabría esperar:

> What you call ugly in my poetry is, in reality, nothing but the strong stressing of the physical. Nearly all my images, coming, as they do, from my solid and fluid world of flesh and blood, are set out in terms of their progenitors. To contrast a superficial beauty with a superficial ugliness, I do not contrast a tree with a pylon, or a bird with a weazel, but rather the human limbs with the human tripes... Only by association is the refuse of the body more to be abhorred than the body itself. Standards have been set for us... I fail to see how the emphasizing of the body can, in any way, be regarded as hideous... It is typical of the physically weak to emphasise the strength of life (Nietzsche); of the apprehensive and complex-ridden to emphasise its naiveté and dark wholesomeness (D. H. Lawrence); of the naked-nerved and blood-timid to emphasise its brutality and horror (Me!). (To PHJ, Early November 1933, SL, pp. 47-48)

Algunos autores han visto en este descubrimiento del impacto del mundo físico en todas sus dimensiones, el primer paso que lleva a Thomas al desarrollo de su voz característica, cuestión que destacamos a propósito de las cartas del poeta.

Para poder llevar a cabo un estudio exhaustivo del copioso léxico anatómico presente en los 18P, hemos decidido agrupar los términos de la siguiente manera:

I. *MOUTH-TONGUE-TEETH-GUMS-THROAT* - refiriéndose a la boca como órgano de producción oral y de ingestión de alimentos. *Mouth* es un término importante porque, además de referise a la emisión de sonidos, a la articulación del lenguaje, se asocia también con el mundo de la lactancia que, como veremos en nuestro capítulo dedicado a la vida prenatal, es muy importante en la poesía thomasiana,

II. *BLOOD-HEART-VEINS* - el corazón y la sangre como elementos clave, propulsores de la vida humana. El corazón es el centro indiscutible del organismo humano y la sangre que circula por las venas es fundamental para el funcionamiento del resto de los órganos.

III. *FLESH-BONE* - como la osamenta y la carne que recubre esa osamenta, muy importantes como veremos. Aquí podemos incluir *SKIN-SKULL-MUSCLES* y *MARROW.*

IV. *HEAD-FOREHEAD-BRAIN* - la cabeza y el sistema nervioso. El término *hair* pertenece a este grupo y al siguiente puesto que también está presente en los órganos genitales.

V. *THIGH-BREAST-LOIN-WOMB* - con referencia a los órganos sexuales del hombre y de la mujer.

VI. *HANDS-FINGERS-FIST-THUMB-WRIST* y lo que consideramos percepción por medio del tacto. *ARMS-SHOULDERS,* las extremidades superiores.

VII. Las extremidades inferiores: *LEG-FOOT/FEET-HEEL-TOE*

VIII. *EYE-LIDS*. El ojo, como veremos, es muy importante, de tal manera que nos lleva a una forma de percepción visual del ser y de las sensaciones quinésicas. *TEARS-SOCKETS-GLOBE* se encuentran también en este apartado.

IX. Organos internos: *LIVER-LUNG-BOWELS-BLADDERS-GLANDS*

Es curioso el hecho de que el término *body* sólo aparezca una vez en los 18P XII.iii.1, mientras que hay tal cantidad de términos refiriéndose al cuerpo humano. Este hecho revela que el organismo no es visto solamente en tanto en cuanto conforma una unidad, sino en una disección perfecta de órganos y funciones que ponen en funcionamiento todo un complejo y perfecto mecanismo vital.

I. Comenzaremos con los términos relativos a la producción oral y a la ingestión de alimentos de los cuales el más importante es *mouth*. Aparece un total de ocho veces en los 18P y en ellas presenta clara referencia a la producción oral: *And I am dumb to mouth...* V.ii.4. En dos ocasiones aparece junto al verbo *suck*: *the mouth of time sucked, like a sponge* II.i.4; V.ii.5. El término *lips*, perteneciente también a la boca, sólo se presenta una vez en los 18P y lo hace junto al verbo *leech* que hace referencia a la succión e implica necesariamente la pérdida de fuerza vital por su significado de "sanguijuela": *The lips of time leech...* V.iv.1. El tiempo es personificado como la boca del recién nacido que succiona el fluído vital, la misma vida. Son dos imágenes en principio contradictorias que se relacionan por medio de verbos de succión *(suck, leech)*. El paso del tiempo conduce inexorablemente a la muerte. El recién nacido necesita de la leche materna para vivir. La acción de desgaste del paso del tiempo se compara con la forma en que el recién nacido se alimenta; se conjugan así imágenes contrapuestas de vida y de muerte.

Los dientes sólo aparecen una vez, junto a las encías, XII.iii.1 para referirse claramente al proceso de crecimiento. La lengua, *tongue*, que también aparece

ocho veces en los 18P, lo hace en tres ocasiones con referencia a la producción del lenguaje:

> I learnt man's tongue, to twist the shapes of thoughts
> Into the stony idiom of the brain, XII.v.2-3
>
> The code of night tapped on my tongue; XII.vi.2
>
> The tongues of heaven gossip as I glide XVII.ix.5

Y en otras tres ocasiones lo hace en palabras compuestas donde *tongue* funciona como forma participial en *-ed*, con valor adjetival pero de referencia verbal: *..the black-tongued bells* I.v.4; *the spider-tongued* X.iv.3; *of tide-tongued heads* XVII.iii.4. Las restantes dos apariciones de *tongue* son, el verso que mencionábamos a propósito del cáncer de boca diagnosticado a D.J. Thomas, padre de Dylan: *The root of tongues ends in a spentout cancer* XII.v.7 y premodificada por el adjetivo *foxy* XI.ii.4. *Foxy* aplicado a la lengua hace referencia tanto a la expresión astuta, como al color marrón rojizo descolorido.

El hecho de que a partir de *tongue* surjan palabras compuestas en estos poemas, nos demuestra que es un término por el que el poeta siente gran preferencia. Se trata de expresar, en definitiva, una visión que tiene del mundo y requiere por tanto de la facultad del lenguaje. Esta visión se revela como un descubrimiento, un secreto código que da golpecitos en su lengua intentando encontrar una forma de expresión, salir a la luz. Es curioso que este mismo verbo *tap* aparezca con referencia al nacimiento. El embrión llama para salir al exterior: *... with liquid hands tapped on the womb* IV.i.1. El nacimiento de un nuevo ser es también el nacimiento del lenguaje, del código secreto que nos habla de lo que es la vida. Ambos son vistos como una revelación o acontecimiento especial.

Los términos *jaws/jawbone*, a pesar de formar parte en la articulación oral, no tienen referencia a este hecho sino que aluden a la desagradable manifestación de la muerte porque siempre se asocian con una calavera: *the jawbone riven* XVIII.iv.1, *some dead undid their bushy jaws* II.iii.4, *the fallen jaws* VIII.iv.3.

En cuanto a *throat*, sólo aparece en dos ocasiones, para referirse a la sensación de sed IV.v.1 y a la emisión de sonidos por parte de los adolescentes I.iv.5.

II. El segundo grupo de estudio que hemos establecido es uno de los más importantes dado el elevado índice de frecuencia de los términos *blood* y *heart* en los 18P. *Blood* aparece veintidós veces, lo cual resulta altamente significativo frente al índice de aparición de otros términos. La sangre, como líquido, corre, empuja y conduce la fuerza de la vida. De ahí que aparezca junto a verbos como *run* IV.v.4 o *drive* V.ii.2, XI.iii.3-4. Resalta su rojo color en un compuesto como *bloodred* VI.iii.3. Nos llama la atención la asociación de la sangre con el sol en versos como *and blood jumps in the sun* XIV.v.5, aspecto que discutiremos en detallle más adelante. La sangre constituye uno de los elementos del cuerpo humano que está más cerca a la hora de establecer las relaciones analógicas entre el ser humano y el cosmos en estos poemas, de ahí que aparezca junto a *sun* por ejemplo en *blood in their suns* II.i.5 o en:

> The blood that touched the crosstree and the grail
> Touched the first cloud and left a sign. XIII.ii.5-6
>
> From poles of skull and toe the windy blood
> Slides like a sea; XIV.iii.2-3

Resulta importante la correlación que a menudo se establece entre la sangre y el sol o alguna fuente de luz:

> Blood shot and scattered to the winds of light
> The ribbed original of love. XIII.v.5-6

que se deriva de la similitud en cuanto a su color pero sobre todo del hecho de que los dos elementos, la sangre y el sol, son fundamentales para la vida. Los dos son colores cálidos, el rojo y el amarillo; hemos de resaltar la presencia de la sangre en el contexto del sol que está sobre todo presente en *a blood parhelion* XVII.vi.6 (12). El sol, de hecho, no es visto de color amarillo, sino rojo, *The sun was red* XII.ii.5. El sol, que provee de luz y calor, es necesario para la vida en el planeta. La sangre, que corre por el interior del organismo humano, es el fluído básico también para la vida y el funcionamiento de todos los órganos en el ser humano.

Pero algo muy importante en el aspecto de la sangre en la poesía de Thomas es el hecho de que se puede convertir en un elemento corrosivo y así nos encontramos con *chemic blood*, X.iv.7, *synthetic blood* XVIII.iii.2. El fenómeno de descomposición se siente desde el seno mismo del ser humano, desde la sangre que envenena el organismo.

La sangre aparece en una significativa ocasión asociada al metal, al cobre, en *the brassy blood* XVIII.vi.5. Lo metálico en Thomas, según Tindall (13), se asocia con la carne humana, de ahí que la sangre también pueda oxidarse, *rust* XVI.v.2-4.

La sangre es un elemento ambiguo puesto que se puede relacionar con una función religiosa de bendición (el término *bless* en inglés antiguo tenía el sentido de *sprinkle with blood)*: *...blood blessed the heart,* XII.iii.3, *Heigh ho the blood and berry* I.viii.2. Pero también puede ser un elemento corrosivo cercano a la Caída del hombre: *the fallen blood* V.iv.2, *the bad blood of spring* VIII.i.7.

Por último y en relación con *heart*, que estudiaremos a continuación, la sangre puede referirse, como fluido, al fluir del lenguaje en las palabras:

> My busy heart who shudders as she talks
> Sheds the syllabic blood and drains her words. X.i.8

Pasamos a analizar el término *heart* que, como *blood*, es especialmente revelador ya que aparece en veintiuna ocasiones. Suele aparecer con un adjetivo posesivo como determinante: *their* I.iv.4, *his* II.iii.1; II.vi.6; VI.iii.1, *our* IX.viii.6, *my* IV.v.5; X.i.7. Sin embargo también, y este hecho se debe destacar, aparece en numerosas ocasiones junto al artículo definido como *the heart*: III.i.1; III.v.6; IX.i.2; XII.ii.3; XII.iii.3; XIV.i.2; XVIII.iii.3; XVI.iv.2; XIII.iv.5. De esta manera se produce una generalización del órgano vital clave que todo organismo dotado de vida humana o animal posee y pasa a convertirse en una especie de motor universal, pieza imprescindible de la existencia de la vida. Pero en este sentido, la muerte también se puede instalar en el corazón, en el núcleo que de por sí lleva la vida. De ahí que aparezca a veces junto a términos que hacen recordar la muerte: *He had by heart the Christ-cross-row of death* II.iv.6.

Puesto que es un término muy significativo para el poeta, no es extraño que aparezca en compuestos como *sweetheart* VIII.iv.7, que llegue a presentar la forma de participio de presente en inglés *sweethearting* VIII.iv.4 o la sufijación adjetival *-less* que indica carencia en *heartless* X.iv.5. Por último, tenemos la fórmula *head and heart* XI.iii.1, en que comúnmente se contraponen la razón, la cabeza, con el corazón, los sentimientos.

La sangre discurre por las venas, *veins*, que también aparecen en los 18P en seis ocasiones. Las venas reciben sacudidas con el paso de la sangre por ellas: *before the veins were shaking in their sieve*, XIII.v.4 y están sujetas al proceso del calor, que puede llegar a ser excesivo, *scalding*, en este caso simbolizando el calor de la actividad sexual: *Heir to the scalding veins that hold love's drop*, XVI.iii.1. El líquido fluye por ellas, como el verbo *flow* indica. Por otra parte, también están sujetas a los fenómenos de desgaste del tiempo atmosférico, de ahí que aparezcan junto a *weather*: *A weather in the quarter of the veins* III.i.4; *my veins flowed with the Eastern weather* IV.iii.5.

III. Pasamos a otro de los grupos que hemos establecido para facilitar así el estudio de los términos anatómicos y aquí vamos a resaltar la aparición de *flesh* y *bone*, los dos constituyentes básicos del organismo que se acuñan en una frase del inglés coloquial, *flesh and blood*, de carne y hueso, pero que en Thomas se resuelve de forma genuina casi siempre como *flesh and bone*.

Tanto *flesh* como *bone* aparecen en dieciocho ocasiones en los 18P (*bone* aparece diecinueve si se incluye *jawbone*, el hueso de la mandíbula en este apartado), lo cual indica que son importantes. Con mucha frecuencia aparecen juntos *flesh and bone* III.iv.1 *...where no flesh decks the bones* XIV.i.6, *Man of my flesh, the jawbone riven,* XVIII.iv.1.

La carne y la osamenta conforman la armadura del hombre y del ser que va a nacer: *Who took my flesh and bone for armour* IV.viii.3. Pero sobre todo la carne, *flesh*, conforma esa armadura metálica: *my flesh's armour*, IV.ii.3. Desde la carne, el poeta

puede referirse al despertar de la sexualidad: *And to the first dumb wonder at the flesh,* XII.ii.4 y al decaimiento de la vejez: *And from the declension of the flesh* XII.v.1. Pero sobre todo desde ella se refiere al nacimiento y a la unión de la forma física con el espíritu en la concepción de un nuevo ser: *I, born of flesh and ghost,...* IV.vii.1.

El poeta se refiere a veces a su propia carne, *my flesh*: XVIII.ii.1; XVIII.v.5; XVII.vii.2, aunque puede aparecer el término como *the flesh* XVIII.ii.6; XVIII.vi.3 y sin ningún determinante, simplemente *flesh*: VI.iii.3. Se nos plantea aquí el problema del uso obligatorio en la lengua inglesa del adjetivo posesivo para las partes del cuerpo humano, la presencia y ausencia en la poesía de Dylan Thomas y las consecuencias a nivel de significado de esta desviación del uso de la lengua conlleva. La premodificación de los términos que se refieren al organismo humano por medio del artículo determinado les confiere una generalización e indeterminación que se corresponde con la intención del poeta de describir toda una significación cósmica por medio de la anatomía humana. Este fenómeno lo hemos visto con *mouth, heart* y ahora también con *flesh*. Aparecerá también con otros términos como veremos.

La carne nos lleva a considerar la piel que la recubre, *skin*, término que le sirve al poeta tanto para referirse a los orígenes del ser humano: ... *of skin and vein around the well* IV.v.2 como al proceso de envejecimiento ... *the shabby curtains of the skin* III.v.5. Pero este término resulta interesante estudiarlo con respecto a valores morales como son la verdad o el pecado. La unilateralidad de la verdad queda puesta de manifiesto en el compuesto *one-sided*: *one-sided skins of truth* IX.vi.2. Por otra parte, el pecado es visto como algo que consume *Skinny as sin,..* XVIII.ii.5, lo mismo que si azotara un vendaval, el viento, el tiempo en general efectúa una violenta acción de desgaste al despellejar la piel: *the skinning gales unpin* XIV.iv.4. Una sustancia como el cemento, asociada a la piel, sugiere todo lo contrario a una piel tersa; por lo tanto refleja connotaciones de extrema dureza, asociándose con los huesos, con la muerte: *the cemented skin,* XI.ix.4.

La carne conforma la masa muscular. *Muscle* aparece como singular: *love's*

*damp muscle,* I.viii.4; *motor muscle on the drill,* XVI.i.3, plural *muscles* XII.iv.4 y en la forma en *-ing,* de carácter activo, con manifiestas connotaciones sexuales: *A muscling life from lovers in their cramp.* I.vi.3, reforzada mediante *in* que se refiere, evidentemente, a la penetración: *I would not fear the muscling-in of love* VIII.iii.3.

Los huesos se refieren en ocasiones a los frágiles huesos del embrión o del niño increado, que van a reflejar el proceso de crecimiento: *The rack of dreams my lily bones/ Did twist into a living cipher,* IV.iv.2-3. El crecimiento del niño desemboca en la maduración sexual en el adolescente: *The growing bones, the rumour of manseed* XII.iii.2. El término en ocasiones, aparece en distintos contextos, refiriéndose a la oscuridad y en general a un simbolismo de tipo externo o cósmico, con referencia a la tierra, a las estrellas o a los estados metereológicos: *the bones of blindness* III.ii.2, *the bone inch* XI.ii.5, *the thunder's bone* XVII.i.5, *a starry bone* XVII.vi.5, *a hill of bones* XVII.vii.5. Junto a *bone* hemos considerado que se debe estudiar *marrow.* Este término aparece en ocasiones entre las que destaca como particularidad especial el uso del término *marrow,* un sustantivo en inglés, como verbo, *That shrouded men might marrow as they fly* IX.vi.4; *The substance forked that marrowed the first sun* XIII.i.4, función de este término que no existe en la lengua inglesa y que es por tanto una creación personal del poeta. El uso como forma en *-ed* realizando la función de verbo o de adjetivo con caracter verbal, el tuétano de los huesos entendido como verbo, correspondería, en una difícil traducción al español, a esa cualidad sustancial de creación desde el mismo núcleo confiriendo así un caracter visceral al sentido de la creación *(marrowed gums, marrowed the first sun).* Para Tindall, el término *marrowed* sugiere la vida dentro del hueso de la muerte (14).

Los huesos, la osamenta humana, nos remiten al esqueleto, aunque este término sólo aparece en una ocasión: *Rise of the skeleton...* XVI.vi.2. Sí aparece el término *cadaver,* siempre con mayúscula, como si fuese un nombre propio *Cadaver* (15). *Cadaver* es un término utilizado en inglés americano principalmente y en general en un contexto médico o formal. El inglés británico se decanta por su equivalente

coloquial *corpse*. Se trata de un cuerpo muerto en proceso de corrupción, idea que obsesiona al poeta como veremos en la sección VII.3. El término *skull* aparece en seis ocasiones: (VI.ii.1; IX.iv.1; XI.vi.1; XI.vi.4; XI.viii.4; XIV.iii.2).

IV. El cráneo, *skull*, nos da paso a continuar con el estudio de la cabeza *head*, *forehead* y *brain*. El término *head* aparece siete veces mientras que el más específico *forehead* sólo una, refiriéndose a hacer la señal de la cruz: *In spring we cross our foreheads with the holly*, I.viii.1.

La cabeza supone un núcleo importante ya que en ella se aloja el cerebro. Supone pues el caparazón, la concha de este órgano: *As sunlight paints the shelling of their heads* I.iii.6. Puesto que alberga al cerebro y por ende a la facultad del pensamiento, se opone a las emociones, de ahí que aparezca la expresión *head and heart*: XI.iii.1. El acto del nacimiento también comienza por la cabeza del niño: *Unpacks the head that, like a sleepy ghost,* VI.i.3, aunque en este caso posea en el contexto del poema una referencia claramente sexual a descubrir el órgano masculino. En general, la cabeza, como el corazón, suponen también núcleos importantes a otro nivel de referencia externa a la anatomía humana: *The lips of time leech to the fountain head* V.iv.1.

*Brain* aparece seis veces. El cerebro es el órgano donde se desarrolla la facultad del lenguaje: *Into the stony idiom of the brain,* XII.v.3. Es un órgano bastante desconocido no obstante para nosotros, de ahí que albergue secretos: *In the beginning was the secret brain*. XIII.v.1. Además de la facultad del lenguaje, se encuentran en él los resortes que ponen en funcionamiento los mecanismos del sueño: *I fellowed sleep who kissed me in the brain,* XV.i.1. Dylan Thomas también hace referencia, esta vez en plural, a su forma retorcida: *And brambles in the wringing brains* IV.iv.6 destacando también la posible referencia y dada la importancia del simbolismo de los líquidos en estos poemas, al hecho de que *wringing* pueda referirse a estar completamente empapado (ropas) o escurrir. *Brambles*, que alude a

la crucifixión cristiana, aporta por otra parte en este contexto de lo líquido un carácter de desecación -presencia de espinas en las zarzas- que contrasta con esta posible significación de *wringing*.

Tenemos, a partir de *brain*, un compuesto, *pickbrain* en: *My pickbrain masters morsing on the stone* XI.v.2. El cerebro es una parte muy importante del organismo humano ya que rige el sistema nervioso, de ahí que se le asocie con *nerve*: *That, sewn to me by nerve and brain* II.ii.5. *Nerve/nerves* aparecen ocho veces en los 18P. Los nervios son descritos como frágiles hilos y su consistencia se relaciona con la del alambre:

> There in the sun the frigid threads
> Of doubt and dark they feed their nerves; I.ii.4-5
>
> And these poor nerves so wired to the skull VI.ii.1
>
> He holds the wire from this box of nerves VI.iv.1

Pero como los centros de placer en los órganos genitales son terminaciones nerviosas, no es extraño que el poeta hable de los nervios refiriéndose con estas connotaciones, y utilizando en concreto *nerve*, para referirse al órgano masculino con connotaciones de dolor: *a raw-edged nerve* VIII.iii.5 o a su estado de erección: *the girdered nerve* XVI.i.1.

V. Ya que los nervios nos han conducido al aspecto de la sexualidad, analizaremos a continuación los términos *breast, thigh, loin* y *womb*, que hacen referencia a la fisiología de los órganos sexuales y reproductores del hombre y la mujer.

En cuanto a *breast*, aparece en cuatro ocasiones y, salvo en una de ellas, en las otras tres se refiere claramente al pecho como elemento clave en la lactancia del ser humano, de ahí que aparezca junto a verbos de succión como *suck* y *swallow*. La infancia es *the time for breast and the green apron age* XII.i.4. La leche materna con la que se alimenta el niño es la fuente que le da vida. Por eso y, a partir de la analogía entre el ser humano y el cosmos, la unidad que percibe el niño durante el

primer período de la infancia, cuando mantiene una gran dependencia con respecto a la madre, hace que Thomas hable de la unidad como el comienzo de toda génesis: *One breast gave suck the fever's issue* XII.vii.2.

*Thigh/thighs*, que aparecen en cuatro ocasiones: VIII.ii.5; XII.iv.4; XIV.ii.1; XVII.x.6, le sirven al poeta para señalar el despertar de la sexualidad en el adolescente. El término *loin* que en singular se refiere en la lengua inglesa al lomo o solomillo del animal (ternera o cerdo) o a la ijada, el bajo vientre, en realidad en Thomas está refiriéndose a *loins*, la parte delantera del cuerpo entre la cintura y los muslos, sobre todo los órganos genitales, el pubis. Aparece en cuatro ocasiones, las cuatro en singular y con referencia claramente sexual: III.iii.4, VI.iii.4, VIII.iii.6 y XVII.x.3.

El útero femenino, *womb*, se menciona en ocho ocasiones en los 18P y, como veremos en su momento pero ya anticipamos, supone un lugar importante donde discurre la imaginación poética del poeta. Da pie al tema de la gestación y el nacimiento. El útero es penetrado, IV.viii.4, fecundado, I.vi.6, es el lugar donde tienen origen las cosas, XII.vii.1, donde hay un absoluto silencio y el tiempo parece no existir, XII.i.2. Sus paredes se abren para dar paso al nacimiento: ... *split up the brawned womb's weathers* I.iii.2, que es el nacimiento de la propia muerte:

> ...; and the womb
> Drives in a death as life leaks out. III.ii.3

Por último, también nos encontramos con la imagen del niño llamando a las puertas del útero para salir a la luz con su nacimiento: ... *with liquids hands tapped on the womb,* IV.i.2. Junto a *womb* debemos considerar *caul* (13), la placenta, la membrana que recubre al feto dentro del útero, término que aparece dos veces, en una ocasión junto a una forma de participio a partir del sustantivo *scissors* refiriéndose al nacimiento: *the scissored caul* XII.i.3.

*Hair*, término relativo a la cabeza pero que hemos preferido considerar dentro de este grupo puesto que en las once ocasiones en que aparece, la mayoría posee connotaciones sexuales: *the breaking of the hair* XII.ii.2; ... *the candle shows its*

*hairs* XIV.ii.6 o se refiere a la gestación: *the hatching hair* VIII.ii.3. También nos encontramos con la expresión: *a scythe of hairs* XI.i.2. (16)

VI. Al analizar el léxico característico de estos poemas, distinguimos un grupo de verbos que hacen relación a acción con las manos y brazos. Estos son importantes, lo mismo que los sustantivos que hacen referencia a las manos y dedos: *hands, fingers, fist, thumb* y *wrist*, puesto que representan las sensaciones táctiles del mundo exterior.

VII. Pero de entre todos los términos referidos al cuerpo humano, la referencia mayor es al órgano de la vista, al ojo, *eye*, término que aparece veinticinco veces. A través del ojo se presenta uno de los contrastes clave, el de la luz y la oscuridad. Resulta interesante la expresión impersonal: *the eye* III.ii.1; III.iii.1; III.iv.3; IX.vi.1; XIV.iii.1; XIV.v.4. Este término, que resulta de gran importancia en estos poemas y por lo tanto es uno de los más motivados, da lugar a compuestos como *bright-eyed* I.vi.5, *red-eyed* IX.v.3; XIII.iii.3, *three-eyed* XIII.iii.3, *cloud-tracking eye* XVII.v.6, *scythe-eyed* XVIII.iv.3, *monkeyed* XV.vi.3 y sobre todo, *mothers-eyed* XV.ii.4; XV.iv.1. Puesto que es un término tan importante hemos de resaltar la premodificación que refleja el peculiar contexto en que aparece: *the cataracted eyes* II.iv.3; *our solid eye* IX.iii.3; *the cockshut eye* XI.iv.2; *the sleeper's eye* XV.i.2 y también la expresión *FORK + EYE*: *And curling round the bud that forks her eye* VIII.v.3; *A million buds gave suck to such a bud/ As forks my eye* XII.vii.5-6.

La bifurcación del ojo se relaciona con el nacimiento a la multiplicidad de los fenómenos de la existencia, tema que como veremos en la sección VII.2, es muy importante para Thomas. Pero también sugiere una agresión al órgano de la vista que es importante resaltar como constante en los primeros poemas en expresiones como: *Splitting the long eye open...* (CP, p. 42), que nos recuerdan la famosa escena de la película de Dalí y Buñuel Un Chien Andalou (1928) en que el ojo de una mujer es seccionado con una cuchilla (17) y que Thomas, amante del cine y que

coqueteaba en esta época con el Surrealismo (18), entonces de moda, seguramente tuvo ocasión de ver.

Relativos al ojo, también aparecen los párpados: XIV.iv.6, ... *your coloured lids/ Shall not be latched...* VII.iv.1-2. Según Tindall, en el ejemplo mencionado se refieren a los párpados de los ojos y a las coberturas de los ataúdes egipcios (19) y un término que a veces comporta tantos sentidos, como discutimos en V.3, *globe.*

VIII. Nos queda por último analizar los términos relativos a los pies, *foot/feet* y a los órganos internos: *liver, lung* y *bowels.* Los pies aparecen en expresiones como *winding-footed* IX.i.4, *his footed tape* XI.ii.4, *ball of the foot* XI.ix.3, refiriéndose a la edad con las patas de gallo características alrededor de la zona de los ojos: *crow's foot* VIII.iv.2 y en un ejemplo que comentaremos más adelante donde se hace alusión a la tumba: *Of lover, mother, lovers, or his six/Feet in the rubbing dust* VIII.vi.6-7.

IX. En cuanto a los órganos internos, el hígado y los intestinos hacen referencia al sacrificio y se encuentran en contextos relacionados con la crucifixión, *Of gallow crosses on the liver* IV.iv.5; *Stewing their bowels .../ Cry Eloi...* XVII.vii.5-6, mientras que el pulmón se refiere en singular en un contexto muy físico y expresivo, puesto que se pretende arrancar una carcajada desde las entrañas: *Still set to scratch a laughter from my lung* VIII.i.5.

El cuerpo humano y todo el extenso vocabulario en torno a él que Thomas utiliza, como hemos visto, constituye una importante fuente de imágenes en los 18P. Entre todos los órganos y funciones, el poeta concede especial relevancia al órgano de la vista, a la boca como fuente de expresión oral y al corazón y la sangre como elementos básicos para la vida.

William Blake, The Book of Urizen, Plate 8

Rosenwald Collection, Library of Congress

VIII. 2. Gestación y nacimiento.

Within her womb the child was quick.
Small matter of that then! Let him smother
And wreck in ruins of his mother.
(G. M. Hopkins) (20)

En su libro sobre Dylan Thomas, Henry Treece habla de la *foetal unity* de los 18P (21). De hecho, la imagen del útero, (los niños dirigiéndose desde el vientre materno, la semilla de los padres en el curso de su emisión y recepción), es una de las más recurrentes en estos poemas, de ahí que hayamos considerado la necesidad de incluir el análisis de este aspecto y su tratamiento en los 18P como parte de este estudio.

El útero, que abriéndose da paso al nacimiento de la criatura en la *birth bloody room*, citando la expresión de una de las alusiones más realistas y directas utilizada por Thomas en "Vision and Prayer," que reproducimos a continuación, aparece en numerosas ocasiones en los 18P, sobre todo con respecto a su aparición en el resto de la producción poética thomasiana.

Who
Are you
Who is born
So loud to my own
That I can hear the womb
Opening...
...
In the birth bloody room unknown
(CP, p. 154)

Arieh Sachs comenta que estos poemas parecen estar escritos bajo el pensamiento *I am inside, therefore I am*, describiendo un mundo de absoluta internalidad, *total internality*, donde nuestra existencia no puede distinguirse de la existencia exterior, donde la unidad no puede distinguirse de la segregación, y que le sugieren la imagen de un embrión que:

> ... snugly crouching in a damp, warm uterus, parts with his hand, as one would a curtain, one vaginal lip from the other, and discovers the world. (22)

El llevar la descripción poética a las paredes del útero es algo bastante original en poesía. Nunca se había hecho anteriormente, por lo menos en la forma en que lo hace Dylan Thomas. Stanford llega a hablar de estos poemas como incidentes en una clínica de maternidad relatados desde el punto de vista del paciente, el niño (23). Existe una extraña magia que no habíamos oído anteriormente en la lectura de los 18P, como dice Henry Treece:

> ... a pre-natal magic tenderly evoked; the magic of prescience before creation. It is not a meant-for-growing ups tenderness nor a sort of tenderness provoked by nostalgia. It is a primitive quality not apparently intended for anyone's delight. It is rather a statement of qualities (i. e. the quality of an unborn child's bones, hands, skull structure, etc.) made objectively, without involving the poet's emotions; though in subjective terms, that is, those terms which come most readily to his mind because of his background and psychological equipment. (24)

La vida prenatal del niño en el útero, que según algunas escuelas de psicología determina gran parte de nuestra configuración nerviosa, es una de las preocupaciones poéticas de Dylan Thomas en estos poemas. En una época de hedonismo como la nuestra, la significación de la gestación y el nacimiento como el auténtico desarrollo de la vida sexual de la mujer tiende a ser infravalorada. Pocos poetas han prestado atención al tema, que ha sido tratado sólo esporádicamente como es el caso, como sugiere Stanford, de los poemas de Anne Riddler Nine Bright Shiners 1943, refiriéndose a los meses del embarazo (25).

Tèllier (26) distingue, dentro del tema del nacimiento, lo que considera el aspecto obstétrico y la vida prenatal. El aspecto obstétrico propiamente dicho, se referiría, en cuanto a la obstetricia como disciplina médica que se ocupa de los problemas y desarrollo del embarazo y el parto, a los pasajes donde más directamente se señala la condición física de estos momentos. Desde este punto de vista, tenemos por ejemplo la aparición del término *caul* (27), la membrana que envuelve al feto, junto al "departicipial adjective" *scissored*, describiendo claramente el acto del nacimiento: *From the unfolding to the scissored caul*, XII.i.3.

La imagen del útero donde reside el óvulo fecundado se encuentra en *the planted womb*, mientras que el acto del nacimiento se señala por medio de verbos que indican separación, apertura, sobre todo *split up*: ... *and from the planted womb*

*the man of straw* I.vi.6; *split up the brawned womb's weathers* I.iii.2.

El verbo *plant* se refiere, dentro de la simbología thomasiana, a la fecundación del útero que, como si fuera la tierra, recoge una semilla para desarrollarla y, al ser fecundado, es como si se plantara allí el germen del futuro ser:

> For half of love was planted in the lost,
> And the unplanted ghost. XVII.ii.5-6

El desarrollo y crecimiento del feto, del ser humano en gestación, se asemeja al de una planta:

> The deeper anyone descends into himself, into the construction and source of his noblest thoughts, the more will he cover his eyes and feet and say: 'What I am, that have I become. Like a tree have I grown: the germ was there; but air, earth, and all the elements, which I did not myself provide, had to make their contribution to form the germ, the fruit, the tree. (28)

El óvulo fecundado para Thomas es a veces visto como una ciruela, *plum*, que se deja caer o se recoge, *drop, pick*:

> And drop the plum like fire from the flesh. VIII.ii.2
>
> The plum my mother picked matured slowly, XII.iv.1

1

**I found him beneath a Tree.**

William Blake, For the Sexes: The Gates of Paradise

Plate 1. "I found him beneath a Tree" (K, p. 761) (29)

La semilla, *seed*, es reflejo de las capacidades de potencialidad creadora de las células reproductoras del hombre. Así podemos entender por ejemplo: *The growing bones, the rumour of manseed* XII.iii.2 o también *the fellow seed* XVII.ii.3.

> The seed that makes a forest of the loin
> Forks half its fruit; and half drops down III.iii.4-5

El término *seed* aparece también como adjetivo, *seedy shifting* I.iv.2, como forma adjetival en *-ed* con carácter verbal, *the seeded milling*, XVIII.iii.4. Como adjetivo junto al sufijo *-less*, indica, pues, esterilidad: *Our eunuch dreams, all seedless in the light* IX.i.1. Por último, y para señalar todas las apariciones de *seed* en los 18P, reproducimos la siguiente estrofa, donde se ve claramente su asociación con la fecundidad sexual,

> A candle in the thighs
> Warms youth and seed and burns the seeds of age;
> Where no seed stirs,
> The fruit of man unwrinkles in the stars XIV.ii.1-4

y donde entran en contraposición las imágenes de capacidad creadora de la juventud frente a la esterilidad de la vejez. Observamos también el uso del término *fruit*: *the fruit of man unwrinkles...*, refiriéndose al despertar de la sexualidad.

El término *fruit* aparece solamente otra vez en los 18P refiriéndose a los frutos del nacimiento, junto a términos como *scissors* y *knife*, de clara referencia obstétrica: *And lay the wet fruits low* VII.ii.6.

Si recogemos las acepciones del término *womb* en el diccionario, uno de sus significados es el de gran cavidad o espacio que contiene o recubre algo, sitio donde algo se genera o produce (30). Además de *womb*, Dylan Thomas se refiere al útero como *hollow hulk*, XVII.i.2, como forma vacía y hueca, *void, empty*, y de esta manera amplía su significación hacia terrenos de la génesis o el origen de las cosas (31).

> The signal moon is zero in their voids I.ii.6

> ... of children who go, from their voids VII.iv.5

El pasaje en el que más claramente se ve esta idea es el siguiente:

> In the beginning was the word, the word
> That from the solid bases of the light
> Abstracted all the letters of the <u>void</u>; XIII.iv.1-3

Quizá posiblemente y, como sugiere Stanford (32), sería más correcto decir que uno de los temas principales de los 18P es la génesis, el retorno al comienzo de las cosas. Desde este punto de vista, Thomas nos introduce en su particular universo donde la imaginación antropomórfica se relaciona con los orígenes del hombre: el embrión, el homúnculo, la semilla (33).

6
At length for hatching ripe
he breaks the shell.

William Blake, For the Sexes: The Gates of Paradise

Plate 6. "At length for hatching ripe he breaks the shell." (K, p. 765) (34)

También esta idea está presente en la poesía de Blake, donde se sumerje en un profundo e inmenso vacío que describe como un útero. Las mayúsculas son nuestras:

First I fought with the fire, consum'd
Inwards into a deep world within:
A VOID INMENSE, WILD, DARK & DEEP,
Where nothing was: NATURE'S WIDE WOMB;
And self balanc'd, stretch'd o'er the void,
I alone, even I! the winds merciless
Bound; but condensing in torrents
They fall & fall; strong I repell'd
The vast waves, & arose on the waters
A wide world of solid obstruction.

(William Blake, The First Book of Urizen, Plate 4, K, p. 224)

Pero lo que nos llama la atención del tratamiento del término *womb* en los 18P es que da lugar al desarrollo de la vida prenatal. Dylan Thomas se remonta en su imaginación hasta llegar al planteamiento del comportamiento y los pensamientos del feto en el vientre materno:

> I see the unborn children struggling up the hill in their mothers, beating on the jailing slab of the womb, little realising what a smugger prison they wish to leap into... (To PHJ, 15th April 1934, SL, p. 103)

Existe además, y éste es motivo de originalidad por parte del poeta galés, una constante asociación del útero con una cárcel: el niño, que aún no ha nacido, llama constantemente a la puerta en un intento de liberarse de la prisión donde se encuentra.

Por otra parte Thomas concede también claramente al niño, al embrión deberíamos decir, una especie de autonomía desde el momento de la concepción y, de alguna manera, hasta que es portador del habla, de la facultad del lenguaje.

El embrión, un ser atado *had stringed my flask of matter to his rib,* II.ii.6 por medio del cordón umbilical, *the tided cord,* VII.ii.2, cosido *sewn to me by nerve and brain,* II.ii.5 a la madre, se relaciona con la figura del verdugo y del ahorcado; ambos personajes se relacionan a su vez con la muerte:

> And I am dumb to tell the hanging man
> How of my clay is made the hangman's lime. V.iii.4-5

El ahorcado cuelga de un árbol, como en *And worlds hang on the trees* II.vii.6. Los términos *hangman* y *hanging man,* el verdugo y el ahorcado, aparecen en estos poemas:

> But any bettering in my poetry won't come at one leap; it's going to be, according to the depths of my moods), a very slow and ugly business; the 'hangman' has still a lot of work to do, and the anatomical imagery is not yet exhausted. Bt one day I hope to write something altogether out of the hangman's sphere, something larger, wider, more comprehensible, and less selfcentred... (To PHJ, 25th December 1933, SL, p. 79)

El término *hunger,* por su similitud gráfica y fonética con *hanged/hanger,* en algunas ocasiones parece aludir al embrión. No obstante, *hunger* casi siempre se refiere a la urgencia del deseo físico. Lo tenemos en ejemplos como: *happy Cadaver's hunger* XI.x.4, *the hunger's emperor* VI.iv.4, *all love hunger* VI.ii.4, *the urchin hungers* VIII.iii.4, *like a voice of hunger,* XII.iv.5.

El embrión se relaciona también con la figura del buceador, *diver*: *Tomorrow's diver in her horny milk,* XVII.i.4. El niño sin concebir, que se ve como sumergiéndose en el futuro (35), es el buceador del mañana, del futuro.

La equiparación de los términos *womb-tomb* en estos poemas es tal que a veces llegan a ser intercambiables. Por ejemplo, en el octavo verso del poema 'Thirty Five' del cuaderno de agosto, 1933, que corresponde a la primera versión de "A process in the weather of the heart," nos encontramos con *womb*, que en un principio era *tomb*; la *t* se tachó y en su lugar Thomas escribió la *w* (36).

La asociación entre el útero y la tumba nos la encontramos en poemas de los considerados poetas metafísicos del siglo XVII como en el siguiente ejemplo:

> Perhaps some think a tombe
> No house of store,
> But a dark, and seal'd up wombe.
> Henry Vaughan (37)

Pero el desarrollo de estos términos en los 18P parte, como veremos, de las ideas de Blake. Existen dos núcleos temáticos importantes que debemos estudiar detalladamente en torno a la vida prenatal y que se relacionan con el aspecto edénico de ésta y con el despertar a la multiplicidad.

Uno de los colores preferidos de Thomas es *green* (38), que se relaciona, en principio, con la juventud, la vida, la inexperiencia, y así lo vemos en sus cartas:

> In the ebullience of my youth and the limitless depths of my GREENAGED immodesty, I confess to having opinions on everything under the sun. (To PHJ, Late October 1933, SL, p. 39).

El color verde es el color de la alegría, la juventud, la vitalidad, la fertilidad (39). Thomas llega a decir, ... *green was the singing house* XII.iii.9. Lo verde se asocia con un estado idílico que será con el paso de los años en sus poemas frecuentemente equiparable a la infancia: ... *as I was green and carefree...* (CP, p. 178).

La felicidad de la infancia se produce en un entorno de fecundidad y alegría. Muchas veces los colores verde y dorado se yuxtaponen a la hora de describir la vida en su más plena y fecunda capacidad: *Each golden grain spat life into its fellow/ Green was the singing house* XII.iii.8-9. Uno de los sentidos del adjetivo *green* es

el de *ignorante con respecto a la mortalidad del hombre*. En la edad verde del hombre, la feliz infancia, este desconoce su mortalidad y no se preocupa de ella. Por supuesto, esta asociación nos remite a la historia bíblica del Jardín del Eden, donde el hombre disfrutaba de un estado de prístina inocencia. Allí fue precisamente donde perdió su estado de gracia y quedó encadenado y destinado a su irrevocable mortalidad. El Jardín del Edén se convierte por tanto en un sitio de alegría y de dolor.

Las interpretaciones bíblicas tradicionales de la historia del Edén sitúan la Caída del hombre en el momento en que toma consciencia del sexo y experimenta el sufrimiento:

> The all-important knowledge, for instance, that Adam and Eve gained from the apple is called in rabbinic commentaries TOB WARA, which means something like ADULT AWARENESS... (40)

Keith Selby sugiere que el Edén descrito por Traherne está próximo al pensamiento de Thomas:

> I seemed as one brought into the Estate of Innocence. All things were spotless and pure and glorious; yea, and all infinitely mine, and joyful and precious. I knew not that there were any sins, or complaints, or laws... I saw all in the peace of Eden; Heaven and Earth did sing my Creator's praises, and could not make more melody to Adam than to me. All time was Eternity, and a perpetual Sabbath. (41)

Pero en la creación de su mundo, Thomas describe el universo del Edén como lo hace Blake, en torno a un mundo cuya Caída se sitúa en el mismo momento de la creación (42), no como consecuencia del pecado. Lo que se añora es la ignorancia de la mortalidad, esa ignorancia presente en la infancia y -para Thomas también- en el estado embrionario, un estado muy similar a la muerte donde no existe el tiempo, el tiempo queda abolido: *the seed-at-zero* (CP, p. 49). Cuando Thomas dice *green and dying* (CP, p. 180), se da cuenta de la inevitabilidad de la Caída, del sufrimiento y la muerte. Posteriormente describirá ese estado idílico en "Poem in October":

> And I saw in the turning so clearly a child's
> Forgotten mornings when he walked with his mother
> Through the parables
> Of sun light
> And the legends of the green chapels. (CP, p. 114)

William Blake desarrolla el mito de la Caída en sus obras The [First] Book of Urizen (1794) y The Book of Los (1795), tratándose de una interpretación subversivamente irónica y pesimista del Antiguo Testamento, en concreto del Génesis, aunque los elementos que incorpora se encuentran en otras fuentes, sobre todo del pensamiento gnóstico (43). La Creación, desde este punto de vista, se interpreta como la Caída desde una armonía preexistente:

> Earth was not: nor globes of attraction
> The will of the Immortal expanded
> Or contracted his all flexible senses.
> Death was not, but eternal life sprung
>
> (William Blake, The First Book of Urizen, Plate 3, K, p. 223)

También para Dylan Thomas, el nacimiento es la separación de un estado ideal, el comienzo de la destrucción. Nicholas Moore llega a hablar de un *birth trauma* en estos poemas de Dylan Thomas: "Birth itself is the wound and the destruction... having left the womb, one's destruction has begun." (44)

Para William Blake, el término *green* también comporta esta asociación de estado idílico que se encuentra amenazado, luego presenta una ambivalencia en términos de *Joy vs. Sorrow*. En uno de sus poemas en Songs of Innocence encontramos el poema "The Ecchoing Green," donde el término se inscribe en esta interpretación dualista:

> Old John, with white hair,
> Does laugh away care,
> Sitting under the oak,
> Among the old folk.
> They laugh at our play,
> And soon they all say:
> "Such, such were the joys
> "When we all, girls & boys,
> "In our youth time were seen
> "On the Ecchoing Green."

La juventud, la alegría y vitalidad de los jóvenes que observa "old John" le recuerdan su juventud; pero, como decimos, esta juventud se encuentra amenazada por el paso del tiempo, y entonces lo verde se oscurece, como se oscurece el día con la caída de la tarde:

Till the little ones, weary,
No more can be merry;
The sun does descend,
And our sports have an end.
Round the laps of their mothers
Many sisters and brothers,
Like birds in their nest,
Are ready for rest,
And sport no more seen
On the darkening Green.

(William Blake, Songs of Innocence, K, p. 116)

Dylan Thomas en estos poemas nos presenta, a partir del estado embrionario, una visión de lo temporal desde lo intemporal. La gestación se convierte en un período que precede al alumbramiento en el que paradójicamente existe una ignorancia pero al mismo tiempo una presciencia, un saber de antemano los acontecimientos futuros.

Con el nacimiento, el ser humano se inscribe en el tiempo, comienza su existencia. En el estado embrionario no existe una consciencia clara de la duración, del paso del tiempo. El hombre, en su desarrollo, de alguna manera se *olvida* esa primitiva y feliz unidad, y la experiencia que se adquiere al envejecer parece ser la de la consciencia del paso del tiempo, del peso de la muerte que aumenta sin interrupción. Se trata de la consciencia de la duración, de lo duradero y de su repercusión en lo más profundo del alma. De ahí que Thomas hable en algunas ocasiones de un estado edénico del hombre en el útero, *the Eden of the womb* (45), cuando todavía no tiene consciencia del paso del tiempo ni de la muerte por venir.

El Edén también se corresponde para Blake con el estado de creatividad:

> El ideal al alcance de nuestra capacidad sexual es Beulah, la tierra a la que llegamos a través del matrimonio de los contrarios masculino y femenino. Es el estado en el que entramos de nuevo en el coito, cuando dormimos y soñamos, y en nuestras ensoñaciones. Un estado de reposo, un Elíseo para el espíritu atormentado que no puede consumir su tormento en el horno de la creatividad que es el Edén, en el mundo de un arte plenamente humano, completamente realizado. (46)

El desarrollo temático de la vida prenatal lo vemos claramente en un poema como "Before I knocked" (CP, pp 8-9). Aquí el niño increado describe en cierta manera la premonición de lo que le va a suceder. Prevee que conocerá las estaciones, los días

y las noches, el sufrimiento, el hambre y la sed, el amor y la fiebre sexual, y lo sorprendente es que el narrador no cuenta una historia puramente individual, sino que su relato poético se relaciona con la experiencia que todo hombre, una vez venido al mundo, realizará en vida. Porque este presentimiento se hace realidad mediante la repetición del verbo *knew* que indica desde el matiz de *completeness* que conlleva el pasado simple en inglés, que ya ha llegado a este momento que paradójicamente es el de la experiencia de su vida por venir. El poeta parece querer mostrar que el niño en este estado prenatal posee *foreknowledge*, presciencia o clarividencia de sufrimientos futuros. La mejor descripción de lo que se entiende por esta visión anticipativa del embrión la encontramos precisamente en una de las cartas del propio poeta:

> ... the mouth of the creature can taste already the horror that has not yet come or can sense it coming, can thrust its tongue into news that has not yet been made, can savour the enormity of the progeny before the seed stirs, can realise the crumbling of dead flesh before the opening of the womb that delivers that flesh to tomorrow. (To Henry Treece, 1st June 1938, SL, p. 199)

Intentamos establecer las siguientes correlaciones temáticas en gran parte de estos poemas en torno a la gestación y el nacimiento que tienen su correlato en la gestación y el acto creativo del lenguaje por medio del siguiente esquema:

| | |
|---|---|
| *PRESCIENCE* | *BIRTH* |
| *FOREKNOWLEDGE* | *ACT OF CREATION* |
| *KNOCK* | *BREAK* |
| *KNOW* | *TELL* |

El lenguaje, la creación literaria, se compara también con el acto de nacimiento y la gestación. Este importante desarrollo temático del paralelismo entre el proceso creativo y el desarrollo embrionario, que ya había sido planteado anteriormente por los románticos, concretamente por Shelley (47) se encuentra refrendado no sólo

en los poemas que analizamos sino nuevamente en una de las cartas del autor:

> Have you been reading as much as usual, or has that hindered inspiration of yours at last burst out of the womb of the pen?. (Letter to Trevor Hughes, 12th January 1934, SL, p. 90)

El niño que aún se está formando parece incluso estar dotado de alma antes de estar dotado de un cuerpo, aunque éste podemos considerar que sea embrionario. No obstante, la doble unión de carne (*flesh*) y espíritu (*ghost*) (48) es aceptada por Thomas como esencia de la condición humana:

> I, born of flesh and ghost, was neither
> A ghost nor man, but mortal ghost. IV.vii.1-2

La vida prenatal en estos poemas de Dylan Thomas aparece ligada a la infancia en la medida en que la una y la otra están situadas bajo el signo de la unidad y la indistinción. El poeta parece indicar que este estado, esta vida prenatal e infantil es dulce, bienhechora, puesto que ignora lo múltiple: *One womb, one mind, spewed out the matter* XII.vii.1.

El crecimiento, para Thomas, comienza en el mismo momento en que se produce la fecundación, y es un proceso por el cual el individuo se aleja poco a poco de la feliz *unidad* y descubre la *multiplicidad*. El despertar al mundo es un despertar a la diversidad. Este fenómeno ha sido reconocido por la psicología infantil. El sincretismo del yo y los objetos que caracteriza al mundo de la infancia se sustituye progresivamente por la distinción entre el ser y las cosas y entre las cosas mismas. Para Thomas, este sentimiento le produce horror. No dice explícitamente que tal despertar sea la causa del mal del hombre; simplemente constata el vínculo profundo que existe entre este inevitable desarrollo y la consciencia del dolor y del tiempo. Parece querer constatar que la unidad primitiva se basa en la ignorancia. De hecho, la premonición que sufre el niño es la del sufrimiento del tiempo por venir, que aparece bajo la imagen de la sucesión de días y noches y las reflexiones que el niño hace sobre el crecimiento que va a experimentar.

El desarrollo humano desde la simplicidad a la complejidad a través de una

mayor toma de consciencia lo vemos en el poema "From Love's First Fever." Durante el período de gestación el embrión no tiene ninguna consciencia de existencias externas a sí mismo, el mundo es ... *one windy nothing*. Solamente con el nacimiento el niño se relaciona con otro ser, la madre que le alimenta. De ahí la repetición de *one* en la primera estrofa de este poema. En este estadio del desarrollo humano, el padre y la madre, que simbolizan el sol y la luna, no se conciben aún como individualidades separadas.

La segunda estrofa de este poema describe el crecimiento del niño hasta la edad quizá de un año. Es el período de la primera experiencia y el término *first* se repite varias veces. Ahora sí se distingue a los padres, al sol y a la luna. Lo mismo que los niños ven a los adultos como gigantes, los padres son ... *as two mountains meeting*. La palabra clave de la tercera estrofa de este poema es la multiplicidad; el niño se aproxima a la pubertad, y vive en una confusión de la experiencia sensorial, representada por la sinestesia de los versos 5-6. El cuerpo es ahora *the singing house*, fértil. En la estrofa final, se resume el desarrollo del poema numéricamente; la estrofa se mueve de *one* a *double* y de ahí a *score* para finalmente ser *million*, lo mismo que el niño toma consciencia del mundo externo. *Double* simboliza un nivel de distinción entre el padre y la madre, y también el descubrimiento del subconsciente. *Score* es el primer reconocimiento de otras personas que no son los padres. El millón de mentes son los infinitos progenitores.

Dylan Thomas en estos poemas, como los poetas románticos, muestra una preocupación con la creación y los orígenes y por lo tanto con la concepción, el nacimiento y la infancia. Pero el poeta romántico parece reflejar con esta preocupación el deseo del nacimiento de una nueva era, mientras que en los poemas de Thomas implícitamente siempre la vida tiene el sabor de la muerte. Los románticos exploran los procesos de creación y crecimiento desde un desarrollo orgánico y así se muestra un desarrollo narrativo como secuencia de acontecimientos o ideas. El interés por una fuente de fecundidad, por el nacimiento, los orígenes y la

creación, se convierte en un interés por el crecimiento como proceso lineal y temporal. Sin embargo, en los poemas de Thomas esta lógica temporal no existe y lo que nos encontramos es con la superposición de estados que en principio parecen contradictorios como sería la dicotomía básica de la vida y la muerte, de lo que se deriva un conflicto inherente, la revelación de que estos dos estados son similares y que en el mismo nacimiento comienza también la muerte. El útero, donde se gesta la vida humana, es también lugar de batalla, *the womb of war*:

> ... the creative, recreative, destructive and contradictory nature of the motivating centre, the womb of war...'. (To Henry Treece, 23rd March 1938, SL, p. 190)

En los 18 las imágenes se presentan en conflicto, demostrando así la naturaleza contradictoria del centro que las motiva; este es un aspecto que discutiremos en mayor profundidad en la tercera parte de este trabajo.

VIII. 3. La muerte y el tiempo.

La obsesión con la muerte es uno de los rasgos característicos de la poesía de Dylan Thomas, especialmente también en sus primeros poemas. Como él mismo dijo, sus poemas eran "... statements on the way to the grave" (49).

Parece ser que esta obsesión que se percibe en sus poemas por el tema de la muerte se corresponde con algunos episodios de su vida:

> In 1935, he and Geoffrey Grigson spent a summer holiday in Donegal where, in Wordsworthian fashion, they called to the echoing mountains, 'We are the Dead'. All too soon this gay defiance turned into a haunting consciousness of death; the drinking and the lechery, which were desperate attempts to blot out this knowledge, plunged him into guilt and misery. (50)

Esta obsesión con la muerte se manifiesta en un doble sentimiento de temor y fascinación que apreciamos sobre todo en estos primeros poemas, y que se transforma con el paso de los años en el poeta. La muerte se convierte más adelante en su poesía en un tema con objeto de una circunstancia concreta, la muerte de otra persona. Tal es el caso del poema dedicado a Ann Jones "After the Funeral" (CP, pp. 96-97) y otros como "The tombstone told when she died" (CP, pp. 102-103), "A Refusal to Mourn" (CP, p. 112) y "Ceremony after a Fire Raid" (CP, pp. 143-146). El tema de la muerte surge en estos poemas con objeto de la muerte de una persona concreta y en este sentido su tratamiento es distinto al que recibe en estos primeros poemas por parte de Thomas.

También recordamos que el poeta compuso varios poemas con motivo de su propio cumpleaños. Sin estar directamente agrupados en torno al tema de la muerte, no dejan de ser menos significativos puesto que reposan sobre la noción del tiempo que discurre y se relacionan, al menos implícitamente, con el envejecimiento y la aproximación inexorable de la muerte. Cada cumpleaños parece haber sido para Thomas una ocasión de tomar consciencia de su condición de hombre camino hacia la tumba. Nos referimos a los poemas "Twenty-four years" (CP, p. 110), "Poem in October" (CP, pp. 113-115) o "Poem on his Birthday" (CP, pp. 190-193). De la lectu-

ra de estos poemas y, si se considera que el poeta nació en octubre y que cada otoño le lleva a meditaciones de este tipo, se puede estimar que el poema "Especially when the October wind," que pertenece a los 18P, se corresponde con los anteriormente citados en cuanto a esta temática específica de *birthday poems* se refiere.

La muerte y la tumba se relacionan con imágenes de desecación y de frío: *The words of death are dryer than his stiff,* VIII.vii.4, en contraposición con la vida que se asocia con lo húmedo y cálido. Lo vemos claramente en (*dry as a tomb, the dry Sargasso of the tomb, the freezing tomb*), como ya apuntamos en el capítulo dedicado a los elementos y sus cualidades.

La reflexión sobre la muerte le lleva al poeta a presentar la imagen de la crucifixión de Jesucristo colocando, a uno y otro lado de la cruz al nacimiento y la muerte, personificando los dos ladrones que también fueron crucificados con Jesucristo: *Of birth and death, the two sad knaves of thieves,* VI.iv.1-3.

El poeta presenta la muerte a veces como un fenómeno violento y destructivo: *Death on the mouth that ate the gas.* XVI.iv.4. Debemos resaltar debido a su especial reaparición, la construcción con el genitivo sajón del término *death* junto a *feather*: (IV.vii.3; VIII.vii.1; XVII.x.1; XVII.v.1; XVII.x.1). Con la pluma se está refiriendo a la detención de la respiración como síntoma de la muerte, que entonces incapacita al cuerpo a soplar y mover siquiera una ligera pluma. Pero la pluma también hace referencia, en un sentido metafórico y desde su asociación con el elemento aire, al espíritu que sale del cuerpo y se eleva ligero como una pluma con la muerte. La función simbólica de la *pluma* está ligada en el chamanismo a los rituales de ascensión celeste (51) y simboliza el viento, en este caso el espíritu. Corresponde sin duda al elemento aire, al mundo de los pájaros, por lo cual tiene un sentido simbólico relacionado con el de las aves (52).

La vida es considerada en algunos pasajes de la obra poética de Dylan Thomas como un viaje hacia la muerte. Lo vemos por ejemplo en el compuesto

*shroud sail* V.iii.3 donde el sudario es una imagen de muerte mientras que *sail* se relaciona con la blanca tela de la vela y del mismo sudario, y a su vez se refiere a un viaje por mar, el viaje de la vida al encuentro con la muerte. Ese mismo viaje está en los versos: ..., *journey/ In bottom gear through night-geared man* XVI.iii.3-4.

Por otra parte, existen en estos poemas de Thomas ecos de la literatura gótica y de E. A. Poe en la descripción que se presenta de la muerte: los ropajes de la muerte aparecen por ejemplo en los 18P acompañando a muchachas jóvenes que desfilan en una imagen de tumbas que se abren a medianoche, IX.ii.1-4. Thomas no era ajeno, y así lo demuestra su correspondencia, a posibles influencias en este sentido:

> The most terrifying figure in history is, to me, the French abbé who became, through some sexual stringency or latitude, a connoisseur of the grave and a worshipper of his sister Worm. He would not lie with a woman unless she dressed herself in a shroud, painted her face as the face of a corpse, and lay as stiff and unbreathing as though she were in the clasp of her last lover. The abbé was probably a gentleman and kind to dogs, but his view on the living was through the lenses of the dead -there is a delightful image somewhere which pictures each blade of grass as the periscope of a dead man- and this, despite my own morbid system of aesthetics, strikes me as an unpardonable fault. The most beautiful thing in the world to Poe was a woman dead. Poe is not to be challenged on the grounds of taste but on those of accuracy, for a woman dead is not a woman at all, the spirit that made her a woman being fled and already metamorphised. To love a dead woman does not appear to me to be necessarily unhealthy... (To Trevor Hughes, 12th January 1934, SL, pp. 89-90)

John Press sugiere que la preocupación de Thomas por el proceso de nacimiento y el desarrollo que da al tema de la sexualidad son resultado de un profundo horror hacia la muerte:

> His fascinated preoccupation with the process of birth and the monstrous excitement of sex are by-products of his horror of death. (53)

Que el poeta sea consciente de la condición mortal del hombre y hable en términos de esta condición: *my mortal creature* IV.vi.1; *mortal ghost* IV.vii.2, se rebele contra este hecho: *the maggot no man can slay* (CP, p. 74), relacione la muerte y el tiempo: *punctual as death* I.v.3, contraste la idea de la vida con la muerte: *We are the dark deniers, let us summon/ Death from a summer woman,* I.vi.1-2 o describa los horrores de después de la muerte: *Some dead undid their bushy jaws/ And bags of blood let out their flies* II.iv.4-5, nos parece un desarrollo consecuente con el tema; pero los aspectos que

nos interesa estudiar son los que más se apartan de esta consideración que podríamos denominar lógica del tema de la muerte. Nos llama la atención, por ejemplo, la asociación del tema de la muerte con el tema de la sexualidad, que aparece como vimos, en los poemas de los cuadernos y también más adelante en su poesía:

> Lie dry, rest robbed, my beast.
> You have kicked from a dark den, leaped up the whinnying
> light,
> And dug your grave in my breast. (CP, p. 101)

Si nos remitimos al terreno de la astrología, el sexo en su sentido procreador guarda relación con la muerte:

> Sex and death are both vehicles of change. Through the sexual act, a subtle alteration is brought about within the essences of the two human beings who are having intercourse. They are exchanging each other's life-forces, and with constant and successful merges they will eventually join their beings together... let us turn our attention to sex in its procreative purpose and relate it to death. When the male spermatozoon and the female ovum meet in conception, both gametes lose their separate individual natures. In essence, they die, for they are no longer in their previous state of existence; they have ceased to be as they were. In place of the separate sperm and egg is a zygote -the first cell of the embryo, containing all the genes of the newly formed being. Later on,...the soul enters into this physical form and a human entity is created... In conception, the male and female essences have each sacrified its own separateness so that it may merge, by the force of creation (the sexual act), into a larger whole. The latter has the nature of each of the parts but is greater in its unity. (54)

Se trata de un punto de vista astrológico del problema del sexo y la muerte que, dado el interés que presenta el hecho de que los dos temas puedan asociarse, puesto que así lo están en la poesía de Dylan Thomas, he considerado interesante presentar.

Para Dylan Thomas la muerte tiene, además, connotaciones negativas y de alguna manera morbosas, sobre todo en sus primeros poemas. La esterilidad, la muerte, se presentan en muchas ocasiones junto al sexo pero a partir de sentimientos de culpa o de no aceptación libre del poeta del aspecto físico del acto del amor, creando claramente un conflicto en los poemas que se manifiesta también en la tensión entre las imágenes.

La mayor obsesión que tiene Dylan Thomas por el tema de la muerte no es por el hecho de que le produzca simplemente el espanto de la nada, lo cual sería

ciertamente lógico, sino que insista de una manera obsesiva en el fenómeno de la descomposición. Este fenómeno de la descomposición se instala en el seno de la vida y constituye uno de los aspectos esenciales del tratamiento de la muerte en su poesía. Y esta descomposición es un proceso lento, con lo cual resulta más horrorosa aún, de ahí que aparezca la figura del gusano, *worm, maggot* o formas de muerte lenta como *cancer*: II.iv.2; XI.vii.2; XII.v.7 y la presencia de ácidos y productos venenosos, corrosivos o tóxicos: *acid* II.i.5, *hemlock* XVI.v.2, *chemic* X.iv.7, *synthetic* XVIII.iii.2, *cyanide* XVII.iv.3.

El tema de la descomposición está presente en el Surrealismo y en los movimientos dadaístas que confieren a este tema una violenta protesta contra la moral de la sociedad, los horrores descritos por ejemplo por Salvador Dalí o "the phosphorence of putrescence and other larvatorial aspects of Dada" (55).

Comenzaremos estudiando el término *worm*, de fundamental importancia en los 18P por todas las connotaciones que comporta. El poeta sentía una especie de fascinación por esa figura. En una de sus cartas, Dylan Thomas describe el *Worm's Head* en la península de Gower, una pequeña roca que emerge del mar y que así se llama:

> And the Worm, a seaworm of rock pointing into the channel, is the promontory of depression ... When the tide comes in, the reef of needle rocks that leads to the base of the Worm, is covered under water. I was trapped on the Worm once. I had gone on it early in the afternoon with a book and a bag of food, and, going to the very, very end, had slept in the sun, with the gulls crying like mad over me. And when I woke the sun was going down. I ran over the rocks... The tide had come in. I stayed on that Worm from dusk to midnight, sitting on the top grass, frightened to go further in because of the rats and because of the things I am ashamed to be frightened of. (To PHJ, Late October 1933, SL, p. 43)

Escribiéndole a su amigo Trevor Hughes, habla de nuevo sobre este promontorio de roca en la península de Gower que tanto fascinaba a Dylan Thomas y que recibía precisamente el nombre de una de sus imágenes preferidas dándonos una imagen y clave literaria importante:

> Remember the Worm, read a meaning into its symbol -a serpent's head, rising out of the clean sea. (To Trevor Hughes, July 1933, SL, p. 17)

El gusano es un término que siempre se ha relacionado con la muerte, "... the grey-whiskered journeyman of the tomb" (SL, p. 108), y en este sentido presenta una larga tradición poética. Jung lo define como figura libidinal que mata en lugar de vivificar. Se debe esto a su frecuente caracter subterráneo, a su inferioridad, a su relación con la muerte y con los estadios de disolución o primariedad biológica (56).

Con este sentido de elemento activo en el fenómeno de descomposición de la muerte y recordando a Blake en su poema "The Sick Rose",

> O Rose, thou art sick!
> The invisible worm
> That flies in the night,
> In the howling storm,
>
> Has found out thy bed
> Of crimson joy:
> And his dark secret love
> Does thy life destroy.
>
> (William Blake, Songs of Experience, K, p. 213)

lo utiliza Dylan Thomas en los versos: ... *the crooked rose* V.i.4; ... *the same crooked worm* V.v.2. Pero el gusano también es interpretado como símbolo de la vida que renace de la podredumbre y de la muerte (57).

En la evolución biológica, el gusano señala la etapa previa a la disolución, a la descomposición. Con respecto a lo organizado superior, es regresión o fase inicial y larvada, pero con respecto a lo inorgánico, indica la vía ascendente de la energía primordial hacia la vida (58). En muchas leyendas el gusano aparece como símbolo de la transición de la tierra a la luz, de la muerte a la vida, o del estado larvario al vuelo espiritual.

Una de las apariciones de este término que tiene especial significación es como *fathering worm*, IV.i.5. De alguna manera, el gusano se instala en el lugar de la paternidad y el nacimiento: ..., *where maggots have their X*. XII.v.8. La *X* se refiere a la dotación cromosómica del embrión: el gusano, pues, se instala también en el útero, de forma que representa la muerte en la vida (59).

Puesto que nuestra intención es la de establecer un claro vínculo entre Dylan Thomas y William Blake y demostrar toda posible influencia, existen con respecto al término que estamos analizando, versos de Blake que nos parece interesante reproducir. En este primer pasaje aparecen temas obsesivos para Thomas como son la muerte, la imagen del gusano, la dicotomía *womb-tomb* y la sexualidad entendida como lucha:

> The Door of Death I open found
> And the Worm Weaving in the Ground:
> Thou'rt my Mother from the Womb,
> Wife, Sister, Daughter, to the Tomb,
> Weaving to Dreams the Sexual strife
> And weeping over the Web of Life"
> (William Blake, The Gates of Paradise, K, p. 771)

I have said to the Worm:
Thou art my mother & my sister.

William Blake, "I have said to the Worm: Thou art my mother & my sister"

For the Sexes: The Gates of Paradise (K, p. 770)

Death's Door

William Blake, "Death's Door"

For the Sexes: The Gates of Paradise (K, p. 769)

Por otra parte, en un pasaje de The First Book of Urizen asistimos al nacimiento de Orc, pasaje que considero interesante puesto que hay muchas lecturas de Dylan Thomas en él: ¿no están relacionadas aquí las figuras del gusano y la serpiente como anteriormente las relacionaba el poeta en su carta a Trevor Hughes y se relacionan en algunas leyendas que señalábamos?. De hecho, si seguimos el origen del término *worm*, este en inglés antiguo tenía una gran gama de significados, pudiendo significar tanto serpiente, dragón o gusano (60):

As time passed over: the Eternals
Began to erect the tent,
When Enitharmon, sick,
Felt a Worm within her womb.

Yet helpless it lay like a Worm
In the trembling womb
To be moulded into existence.

All day the worm lay on her bossom;
All night within her womb
The worm lay till it grew to a serpent,
With dolorous hissings & poisons
Round Enitharmon's loins folding.

Coil'd within Enitharmon's womb
The serpent grew, casting its scales;
With sharp pangs the hissing began
To change to a grating cry:
Many sorrows and dismal throes,
Many forms of fish, bird & beast
Brought forth an Infant form
Where was a worm before.

The Eternals their tent finished
Alarm'd with these gloomy visions,
When Enitharmon groaning
Produc'd a man Child to the light.

A shriek ran thro' Eternity,
And a paralytic stroke,
At the birth of the Human shadow.

Delving earth in his resistless way,
Howling, the Child with fierce flames
Issu'd from Enitharmon.

The Eternals closed the tent;
They beat down the stakes, the cords
Stretch'd for a work of eternity.
No more Los beheld Eternity.

In his hands he siez'd the infant,
He bathed him in springs of sorrow,
He gave him to Enitharmon.

They named the child Orc; he grew,
Fed with milk of Enitharmon.

(William Blake, The First Book of Urizen, Plate 19, K, pp. 232-233)

En este tercer pasaje del Book of Thel, donde se describe a la joven y virginal Thel enfrentada con los problemas de acercarse a la madurez como el articular el hecho de que los sentidos se encuentren con una imperiosa necesidad pero también inhibidos, el gusano está representado el gusano de la muerte y el gusano fálico, en una ambigüedad que también está presente en los poemas de Thomas:

Then if thou art the food of worms, O virgin of the skies,
How great thy use, how great thy blessing! Every thing that lives
Lives not alone nor for itself. Fear not, and I will call
The weak worm from its lowly bed, and thou shalt hear its voice.
Come forth, worm of the silent valley, to thy pensive queen."

(William Blake, The Book of Thel, Plate 3, K, p. 129)

En los siguientes versos de Thomas se ve claramente cómo el poeta relaciona al gusano dentro del útero, en la misma forma del embrión: *From limbs that had the measure of the worm,...* XVI.ii.1. El tema de la muerte se relaciona pues, directa o indirectamente, con imágenes físicas donde se acentua la ecuación que propone el cuerpo y el fenómeno de descomposición. Esta imagen del gusano dentro del mismo útero cuestiona ya que el nacimiento, mostrado en el cuerpo, en los miembros del niño que va a nacer, se identifica con lo que causará su perdición, la muerte.

Del mismo modo, en otro poema que no pertenece a los 18P pero es también uno de sus primeros poemas, "I, in my intricate image" se encuentra el siguiente verso: *Your corckscrew grave centred in navel and nipple* (CP, p. 42), donde el tema de la muerte *(grave)* se inscribe en el eje de la gestación: *navel* hace pensar en el cordón umbilical y en el eje de la primera infancia, *nipple* evoca el amamantamiento. Dentro de los 18P observamos esta referencia de la muerte con respecto a la génesis del propio ser en el siguiente verso: *I dreamed my genesis in sweat of death,...* XVI.vii.1.

Volviendo al tema del gusano, existe algo de la morbosidad gótica que ya mencionábamos en este aspecto del discurso thomasiano que inserta el gusano y su función como elemento activo en la descomposición que sucede a la muerte física que es interesante resaltar. En 1934, de acuerdo con John Pudney y Ruthven Todd, Dylan hablaba sin parar y de manera obsesiva sobre Thomas Beddoes:

Like Beddoes, he is a poet of Gothic horror, the laureate of the worm, symbol of sex and of bodily corruption. He belongs to that company of artists who destroy themselves and who make art in spite of or because of their self-destruction. The most gifted example of such artists in our time is Hart Crane, with whom Thomas has certain affinities, notably an extreme violence of imagery, a sacrifice of prose logic in order to attain concentration and intensity, a despairing search for some kind of wholeness, a committal of the self to death. (61)

Fue durante estos años formativos cuando Thomas conoció la obra de Thomas Lovell Beddoes y si repasamos las páginas del Death's Jest-Book or The Fool's Tragedy, son muchos los ecos que encontramos de Thomas sobre todo en lo referente a este aspecto macabro de la muerte: Beddoes habla por ejemplo de ... *six feet under earth, (that's the grave's sky,)* (62). Thomas habla de ... *six/ Feet in the rubbing dust* VIII.vi.6-7. El término *fellow*, que aparece en tantas ocasiones en los 18P es para Beddoes siempre *grave-fellow*, el término *ghost* está también siempre presente. Reproducimos tan sólo un pasaje de este libro que nos ha recordado mucho a Thomas:

> When all was seed that now is dust; our minute
> Invisibly far future. Send thy spirit
> From plant of the air, and from the air and earth,
> And from earth's worms, and roots, again to gather
> The dispersed being, 'mind whose bones I place
> The words which, spoken, shall destroy death's
> kingdom,
> Thomas L. Beddoes (63)

El gusano, como forma animal, se sitúa junto a otros animales que tienen como común característica el arrastrarse por el suelo y que están presentes en la producción poética de Dylan Thomas. Se trata principalmente del cangrejo, *crab*, y la tortuga, *turtle*, animales que parecen con su andar cansado y renqueante cercanos al tema de la muerte. La aparición del cangrejo junto al tiempo nos parece clara a este respecto. Sin embargo, no se suele interpretar así por los críticos, que han divagado sobre posibles interpretaciones de este término que no compartimos en absoluto. Para Perrine (64) por ejemplo, *the crabbing sun*, X.i.3, el término funcionando como adjetivo le sugiere que el sol va hacia atrás, o un cangrejo retirándose hacia el trópico de Capricornio. Stanford (65) sugiere que este adjetivo se refiere al color rojo del cangrejo y en concreto, la expresión *a shadow crab* X.i.4, se refiere a la forma y a los andares del cangrejo, no a su color: la sombra de un hombre se arrastra como lo hace el cangrejo sobre la tierra. Tindall (66) interpreta la aparición de este término según la paráfrasis: en el sentido de coger cangrejos, el sol coge a

Thomas puesto que su sombra es un cangrejo. Una criatura del mar, dice, que se articula como una poema. Piensa que se podría dar la interpretación zodiacal refiriéndose al signo de Cáncer, pero que, puesto que la referencia es al mes de octubre, el sol se dirige a Capricornio. Nosotros pensamos que el cangrejo, como indicamos, es un animal que junto a otros que se arrastran por la tierra hacen referencia a la tumba, a la muerte, que siempre se relacionan con el tiempo: *Time and the crabs* VIII.iv.4. En este sentido entendemos *a shadow crab*. Por otra parte, y puesto que Thomas gusta de yuxtaponer términos que poseen características opuestas, entendemos su presencia en *a crabbing sun*, donde el sol hace alusión, como fuente de luz y calor, a la vida. Mucho más directa en relación con la muerte que la imagen del cangrejo resulta la imagen de la tortuga en el coche funerario: ..., *a turtle in a hearse*, XI.i.4.

También, y aunque se trate de un pájaro, hemos de señalar la figura del cuervo, *raven*, cuya asociación con la muerte es habitual, más aún cuando se menciona en relación con la estación del invierno: *Hearing the raven cough in winter sticks*, X.i.6; *Some let me tell you of the raven's sins*. X.iii.8.

El tiempo, como es de suponer, se asocia con el tema de la muerte:

> I, that time's jacket or the coat of ice
> May fail to fasten with a virgin o
> In the straight grave, XI.iv.3-5

El tiempo, el frío hielo del invierno representando la muerte se relacionan en los 18P con la ropa y así nos encontramos con expresiones como ... *time's jacket or the coat of ice* XI.iv.3. De hecho, las ropas que aparecen en estos poemas son *shawl* IX.i.4, *sheet* IX.i.4 se relacionan con la muerte o con contextos como la descomposición que nos remiten a la muerte: *How at my sheet goes the same crooked worm* V.v.2.

Egipto, una civilización muerta, que momificaba sus muertos y tenía cierto culto a la muerte, hace referencia a lo antiguo, al paso del tiempo: *My Egypt's armour buckling in its sheet* XVII.vi.4 y, como el término *shroud*, V.iii.3; IX.ii.1; IX.vi.4, revela

una obsesión con la muerte. La dolorosa idea de la muerte conlleva sufrimiento; hay dolor en estos poemas de Thomas (67),

> The best in a man comes out in suffering; there is a prophet in pain, and an oracle in the agony of the mind. (Letter to Trevor Hughes, Swansea, 12th January 1934, SL, p. 90)

pero no se trata simplemente del sufrimiento pasivo de la agonía, sino que el tema se desarrolla de una forma dinámica y el poeta imagina que el hombre con el paso del tiempo se vacía poco a poco de su sustancia vital bajo el efecto de una herida: *sores* V.iv.2, *wound(s)* VIII.vii.5; XVI.iv.3, *bruise* IX.iii.4.

Esta idea aparece posteriormente en su poesía de tal forma que el reloj, símbolo del tiempo que pasa y conduce a la muerte, se vuelve también símbolo de la herida que progresivamente se ensancha y desangra al ser vaciándolo de sus fuerzas vitales: *When blood, space-handed, and the logic time/ Drive children up like bruises to the thumb,* XI.iii.3-4.

A decir verdad, el empleo que hace Thomas de la palabra *time* y de todas las imágenes que sugieren el tiempo o simbolizan su acción nos puede llevar a considerar el dominio de éste sobre el tema de la muerte. El tiempo es como una gran boca que devora la vida desde sus comienzos. Obsérvese que se utilizan los verbos *suck* y *leech* que hacen referencia a la lactancia y a la muerte simultáneamente: *the mouth of time sucked, like a sponge,* II.i.4; *The lips of time leech to the fountain head* V.iv.1.

La muerte se considera como un fenómeno que deteriora y corroe poco a poco al hombre y a la naturaleza; es entonces horrorosa -recordamos la presencia de sustancias tóxicas: *cyanide, hemlock, chemic, synthetic-*, pero también se ve como un estado en el que no existe el concepto del tiempo y entonces se acepta como algo más tranquilizador.

La contradicción que pueda advertirse a este respecto no se deriva de un punto de vista arbitrario por parte del poeta, sino que es reflejo de una ambigüedad humana o incluso cósmica. No se trata entonces de oponer de una manera

simplista una antítesis trivial entre vida/muerte, vejez/juventud, sino de advertir, en el plano del individuo y en la naturaleza, el juego cruel de las fuerzas de la vida y de la muerte. Y si, como era el deseo de Thomas, se quiere llegar a lo más profundo de las cosas, es necesario llegar a descubrir la realidad que se esconde bajo un contrario aparente que la recubre.

La vida del hombre se desarrolla entre el momento de su nacimiento y el de su muerte. El poeta intenta esforzarse en revelar al contrario que se encubre bajo esta existencia humana, es decir, la muerte. Pero la vida no es un estado sino un fenómeno durativo. El poeta no considera la muerte como una situación definitiva del ser, sino como un proceso dinámico que reproduce la existencia. Se trata, en suma, de una dialéctica de la vida y la muerte que se inscribe en el tiempo, convirtiéndose éste en uno de los temas esenciales del poeta.

De esta manera se comprende que el tema de la infancia y la adolescencia o el del amor y la sexualidad, que analizaremos posteriormente, intervienen en la medida en que hacen alusión a las fases de máxima vitalidad de este crecimiento en la vida. El hecho de señalar la contraposición entre la lenta descomposición y el crecimiento vital en el nacimiento y la juventud sirve para reforzar este contraste. Con esto lo que consigue es dar una dimensión trágica a los poemas que utilizan estos temas, porque la angustia del destino mortal de todo ser humano es mayor si ya este destino lo vemos marcado y para el poeta comienza no sólo con el nacimiento, sino en la misma gestación.

La juventud y la adolescencia son las etapas en que se manifiesta más plenamente en el hombre la necesidad de satisfacer el deseo sexual; se trata de etapas de un crecimiento que es el de la misma muerte puesto que la concepción, que es la semilla de la vida, sería también la semilla de la muerte.

Pero la concepción es precisamente el punto en que la vida y la muerte se insertan en una sola corriente en el ser. La concepción es el momento a partir del cual se iniciará el crecimiento de la vida y su contrario, el crecimiento de la muer-

te. Se podría decir que es el instante que sigue inmediatamente al tiempo nulo o indefinido. Procrear, desde este punto de vista, se convierte en hacer fluir al tiempo individualizándolo en un ser particular.

El tiempo posee una evolución biológica y psicológica en el individuo. Para los jóvenes el tiempo discurre a marcha lenta y sin embargo este parece acelerarse conforme maduramos. El poeta también relaciona paralelamente este crecimiento psicológico en cuanto a consciencia del tiempo se refiere con el tema de la muerte en la vida. La descomposición que existe en el seno mismo de la existencia no es solo desgaste de los tejidos, sino el creciente exceso de la consciencia. Al ir creciendo, el niño va conociendo los objetos y los nombres que los designan, se va alejando de ese estado, que para Thomas es feliz, de la unidad primitiva y va descubriendo la multiplicidad. Este proceso va unido a la adquisición del lenguaje.

> Wee celebrate our own funerals with cries, even at our birth. (John Donne) (68)

La muerte es para el poeta un retorno a las condiciones anteriores al nacimiento. En su obra poética los dos estados aparecen próximos y lo están porque los dos tienen en común el hecho de estar privados de esa consciencia del tiempo.

Una vez alcanzado el estado inconsciente total y eterno, la muerte no puede parecer temible, ya que no tiene dominio sobre el hombre y el tiempo pierde entera y definitivamente su poder.

Existe, en las páginas de Brinnin, un testimonio que podríamos llamar desgarrador y que liga estos dos aspectos que hemos mencionado. Son lo que fueron casi las últimas palabras de Dylan Thomas antes de morir:

> ... turning on his bed, he awoke to speak, sometimes in tears, of his wife, of the misery of his existence, and of his wish to die.'I want to go to the Garden of Eden', he said, 'to die...to be forever unconscious'. (69)

La angustia de la muerte, en Thomas se basa, paradójicamente y aunque la abolición de la consciencia suponga en realidad regresar al sitio de donde venimos, en el sufrimiento ante la parada brusca de las funciones vitales y, sobre todo, en el sentimiento de la descomposición lenta en el seno mismo de la vida del ser.

VIII. 4. Violencia y sexualidad.

La sexualidad es un aspecto muy importante que aparece retratado en gran parte de los 18P. De hecho, se puede decir que en casi todos estos poemas existen, bien alusiones directas, bien una tonalidad fuertemente sexual, y que el amor, término que aparece con mucha frecuencia, es abordado principalmente bajo su aspecto físico.

> The early poems steam with sexual energy. Their death-symbols, the maggots and ghosts, are entwined with sex-images -the 'rainy hammer' of his father's penis against the womb, or the boy who masturbates, 'rehearsing heat upon a raw-edged nerve'. (70)

Pero sería interesante diferenciar la poesía de Dylan Thomas en estos primeros poemas, en cuanto al tema sexual se refiere, de la de otros poetas con intereses similares. La poesía de los 18P es sexual, pero lo es de forma distinta a la de muchos poetas eróticos. Hay poco en ella, por ejemplo, del *odi et amo* de la poesía de Catulo, del dolor, los celos, la angustia del deseo. Es ajena también a la poesía de visión erótica de D. G. Rossetti en la que el aspecto físico y el espiritual están tan consumadamente combinados y yuxtapuestos en un romanticismo apasionado. Tampoco guardan afinidad los primeros poemas de Thomas, con la sensual pasión romántica de Keats dirigiéndose a Fanny Brawne o con la pasión sensual trascendental de Shelley, ni tratan de la concupiscencia idealizada de la que hace uso Swinburne. El tipo de interés que muestran la mayoría de los poetas en cuanto a la relación entre los sexos se refiere forma parte de una corriente de pensamiento que se podría considerar tradicional, ajena al tratamiento del tema por parte de Dylan Thomas.

Dylan Thomas plantea en estos poemas la sexualidad en estado puro, en vez del sexo entendido en su relación hacia el amor o la concupiscencia. Como dice Garrigue, Thomas no escribe poemas de amor "... not writing love poems but sex poems." (71)

El tratamiento del sexo en los 18P se desarrolla en una doble vertiente. Por un lado, el despertar de la sexualidad en la adolescencia. Por otra y derivándose de la importancia que ocupan en estos poemas la concepción y gestación de un nuevo ser, el tema del nacimiento, la sexualidad entendida en su fin reproductor.

Dylan, siendo un adolescente cuando escribió estos poemas, es consciente de la urgencia y necesidad del contacto físico en esta etapa de la vida. En una de sus cartas habla en los siguientes términos sobre este problema:

> During the period of adolescence, when the blood and the seed of the growing flesh need, for the first time and more than ever again, communion and contact with the blood and seed of another flesh, sexual relationships are looked upon as unnecessary and unclean. (To PHJ, Late October 1933, SL, p. 40)

Se trata de la primera fiebre del amor: *Love's first fever* XII.i.1, de la comezón del hombre en el muslo del niño: *The itch of man upon the baby's thigh,* VIII.ii.5. Los adolescentes, en su urgente deseo no satisfecho, son comparados en la misma carta con dos criaturas hambrientas:

> But so often the opportunity comes too late, the seed has soured, love has turned to lust, and lust to sadism; the mind has become covered and choked by the weeds of inhibition; and the union of the TWO STARVED CREATURES suddenly allowed the latitude of their sexes, is DOOMED from the start. (To PHJ, Late October 1933, SL, p. 40)

El término *hunger*, hace alusión en la mayoría de sus apariciones a esta urgencia física del despertar adolescente:

> I hug to love with my unruly scrawls
> That utters all love hunger
> And tells the page the empty ill. VI.ii.3-5
>
> If I were tickled by the urchin hungers
> Rehearsing heat upon a raw-edged nerve. VIII.iii.4-5
>
> The plum my mother picked matured slowly,
> The boy she dropped from darkness at her side
> Into the sided lap of light grew strong,
> Was muscles, matted, wise to the crying thigh
> And to the voice, that, like a voice of hunger,
> Itched in the noise of wind and sun. XII.iv.1-5

En estos últimos versos aparece la expresión *the crying thigh*. El verbo *cry* VII.iii.6, con todas sus connotaciones de dolor, grito desesperado, nos remite a esta urgencia física, lo mismo que *itch* IX.v.2.

Los poemas donde más claramente está presente la urgencia de la adolescencia y que han sido objeto de más atrevidas y -digámoslo- disparatadas interpretaciones, son "I see the boys of summer" y "My hero bares his nerves." En ellos se exponen prácticas del amor que no son consideradas muy abiertamente por nuestra sociedad, y mucho más por la del joven Dylan, como son la homosexualidad y el onanismo:

> On recontre d'abord, directement liés au thème de l'adolescence, quelques vers qui ont trait à ce que l'on pourrait appeler les formes aberrantes de l'amour et de l'acte sexuel. (72)

El calor pone de manifiesto la excitación física: *There in their heat...* I.i.4; *Stripping my loin of promise,/ He promises a secret heat* VI.iii.4-5; *Rehearsing heat upon a raw-edged nerve.* VIII.iii.5.

> The act of masturbation is implicit in several poems, reflecting Thomas's sexual experience at the time... It is not at all certain that he had slept with a girl at the time of his nineteenth birthday, In October 1933. At that time and place, to be a male virgin at nineteen would have been unexceptional... Mervyn Levy, a few months older than Thomas, discussed sex with him when they were sub-adolescents, and they shared a book with reproductions of nude paintings. 'We were bred in the masturbatory era,' says Levy, 'and I think Dylan carried it with him all his life'. (73)

FitzGibbon llega a hablar de frustración sexual en el joven poeta adolescente en los siguientes términos:

> ... frustration, in every sense and not the least sexual, of his own young life. There was a cruel Struwwelpeter myth then current that masturbation drives boys mad. Dylan must have heard this, would have had no reason to disbelieve it -particularly when one remembers the world of the fantastic in which, as a writer, he was then living- and he once years later told John Davenport that he had engaged in that practice all his life and to excess. (74)

Existe un cierto tono de deseo físico frustrado, asociado a este despertar inicial de la sexualidad que veíamos presente en los cuadernos y que desemboca en la presencia de imágenes relacionadas con la esterilidad, el frío y la desolación. Lo vemos en un poema como "Our eunuch dreams." Tindall piensa que se deriva del uso de *eunuch* en Hopkins "Time's eunuch" (75). Stanford sugiere que este término alude a la imposibilidad de relación sexual donde el compañero es sólo un sueño (76).

Pero Thomas intenta no moralizar sobre el tema. En otra de sus cartas,

habla sobre el tratamiento del tema sexual en la creación literaria, y no comulga con los moralistas, sino que prefiere tratar el tema de una manera más cruda y descarnada, pero más real:

> But there are only three vocabularies at your disposal when you talk of sex;: the vocabulary of the clinic, of the gutter, & of the moralist. Of the three the last is by far the worst; it is compromise and the jargon of the prude. The clinic, at least, talks from knowledge of its subject, and the gutter talks from acquaintance. The moralist, with his half learnt knowledge and his frustrated or perverted acquaintance, cloaks everything in words & symbols. (To PHJ, 11th November 1933, SL, pp. 61-62).

Los críticos y biógrafos del autor han especulado en numerosas ocasiones sobre la vida sexual de Thomas, sobre su puritanismo inicial, su promiscuidad en Londres y en Estados Unidos, un cierto complejo de castración, el posible complejo por el tamaño de su miembro, sus posibles tendencias homosexuales. En cierto sentido, la culpa de todo esto la tuvo el poeta al hacer a veces atrevidas declaraciones que no le beneficiaron en absoluto. Dada su infantil, provocadora y juguetona inclinación a mentir y a exagerar los hechos, posiblemente todo quedara más en lo que pudo ser que en lo que realmente fue:

> One or two of Thomas's relationships in his early days in London are said to have been homosexual... Chapman suggests that Thomas at twenty was 'more just generally warm and sexual than disposed one way or another. In fact, that technically his ratio of hetero to homo, if any, could not be less than 80/20 - which would thus make him accountable as 'normal''. ... Thomas was anxious for experience, and set about acquiring it indiscrimately. (77)

No obstante, realmente lo que importa es lo que se refleja en estos poemas. Sí corroboramos esta urgencia física del adolescente, al igual que la sugerencia de actividades como el onanismo.

El poeta suele referirse al órgano masculino y a la eyaculación con expresiones tan directas como: *the girdered nerve* XVI.i.4; *a raw-edged nerve* VIII.iii.5; *a candle in the thighs* XIV.ii.1; *corrosive spring out of the iceberg's crop* XVII.ii.2; *the gushers of the sky spout to the rod* XIV.iii.4; *the rainy hammer* IV.ii.5, (78); *the fruit of man unwrinkles in the stars* XIV.ii.4. Las referencias pueden llegar a ser al órgano del padre: *my father's globe* XV.iii.1; ..., *the rainy hammer/ Swung by my father from his dome* IV.ii.5-6. A veces, el poeta, como un Rabelais provocador, presenta el órgano *in a jocular manner* (79): *The*

*knobbly ape that swings along his sex* VIII.vi.2; *My hero bares his nerves along my wrist... Unpacks the head..* VI.i.1,3; *And leave the poppied pickthank where he lies* II.vii.3 (80):

> Undoubtedly Thomas was an extremely sexual man; he possessed, too, what may be called a sexual imagination, one quick to create imagery and perceptions basically sexual in their connotations. (81)

Cuando uno de sus poemas del cuaderno de agosto, 1933, que corresponde al poema "Light breaks where no sun shines," se publicó en la revista Listener, el 14 de marzo de 1934, los lectores se quejaban con respecto al atrevimiento ("... obscenity" SL, p. 109) de los versos:

Thomas, comentando sobre este hecho, expone en una de sus cartas:

> The little smut-hounds thought I was writing a copulatory anthem. In reality, of course, it was a metaphysical image of rain and grief. (To PHJ, 25th April 1934, SL, p. 109)

Luego el simbolismo sexual que frecuentemente se observa en estos poemas debe ser observado atentamente, ya que tiene una trascendencia que va más allá del simple hecho sexual; en el caso de este poema, donde el contexto se desenvuelve claramente a niveles de simbolismo cósmico, y como el poeta indica, nos habla de lluvia y dolor aunque desde unas imágenes fuertemente sexualizadas.

El amor, esa palabra que aparece tantas veces en los 18P, no es el amor romántico, apasionado o idealizado de los amantes, sino que se dirige a su consumación física:

> In place of love, about which Thomas is almost always profoundly bitter, there is sex, the instrument and the physical process of love. (82)

que no es vista como goce, sino como necesidad fisiológica y en tanto en cuanto ésta remite a la faceta reproductora presente en la Naturaleza. El aspecto sexual en Dylan Thomas se encuentra asociado al tema del nacimiento:

> Thus, in many of the 18 Poems, the seed of man addresses us in its role of child-to-be. This 'persona' of the poet dos not speak with the brief voice of desire, of the male impulse hastily seeking its own transitory gratification, but expressses itself in terms of the future embryo, of a fresh additional particle of life. (83)

En este sentido, existe una despersonalización por parte del poeta de las circuns-

tancias del sexo y las individualidades de los amantes:

> ... Thomas despersonalises the acts and circumstances of sex. The lovers in 18 Poems are not two human personalities, but rather two polarised genitary tracts -two articulate procreative and reproductive regions. (84)

Desde este punto de vista, no es extraño que en estos poemas de Thomas, a la imagen tradicional de la pareja se superponga la trinitaria (padre, madre e hijo), que guarda analogía con la Santísima Trinidad. Existe algo del carácter sagrado o sacramental en esta trinidad que Thomas presenta. El poeta adopta muchas veces los tres puntos de vista sucesivamente. Habla frecuente de los términos *father, mother, child*. El verso *I am the man your father was* I.ix.4 nos recuerda a Hopkins evocando a Wordsworth:

> 'The Child is Father to the Man'
> (Wordsworth)
>
> 'The child is father to the man'.
> How can he be? The words are wild.
> Suck any sense from that who can:
> 'The child is father to the man.'
> No; what the poet did write ran,
> 'The man is father to the child'.
> 'The child is father to the man!'
> How can he be? The words are wild.
>
> G. M. Hopkins (85)

Hemos hablado anteriormente de la indistinción primitiva, de la unidad como el estado indiferenciado y feliz del ser, el principio de las cosas, *one/first*. Tanto el padre como la madre se presentan como dos mitades que apuntan, por lo tanto, a una comunión, a una unión que resulta el origen del ser increado: *Half of the fellow father...* XVII.i.1; *Half of the fellow mother...* XVII.i.1. Sorprende en este sentido también el uso del término *double* en el contexto al que nos estamos refiriendo: ... *each mothered child/ sits in their double shade.* III.v.2-3. Es doble la esencia de la madre embarazada, doble la unión de dos células que ocurre en su interior, una la esencia misma de las cosas, tres el conjunto: *In the beginning was the three-pointed star* XIII.i.1; *Three-syllabled* XIII.ii.2; *A three-eyed, red-eyed spark,...* XIII.iii.3. El ojo puede ser

el centro de las cosas, su origen; desde este punto de vista se entiende la correlación también con el compuesto *mothers-eyed* XV.ii.4; XV.iv.1.

Uno de los aspectos más interesantes de estos 18P consiste en que, a pesar de que en apariencia ofrecen un retrato reducido de la sexualidad en el que no hay lugar para la descripción del amor humano, el elemento físico se generaliza hasta el extremo de que ese amor como intercambio físico y suma de energías situa el proceso sexual humano en un fondo cósmico que repite el modelo sexual. Thomas tiene una visión del mundo como un cuerpo, y de aquí se deriva que el universo se encuentre fuertemente sexualizado:

> Flower, flower the people's fusion,
> O light in zenith, the coupled bud, XVIII.vi.1
>
> All all and all the dry worlds couple, XVIII.v.1

Se trata de una forma de percepción sexualizada del cosmos que según Stanford (86) nos remite a una hipótesis, la suposición del panteísmo como elemento presente, aunque no de manera explícita, en la composición de los 18P, aspecto que analizaremos en el capítulo IX de este trabajo.

Existe un cierto tono de predestinación, condenación, *doom*, a una condición trágica inescapable del hombre y la naturaleza que se manifiesta en la urgencia de la reproducción y en el correlato del nuevo ser creado que no se sabe hasta qué punto se relaciona con la noción de pecado, y que Francis Scarfe define como *sex-sin problem* (87).

> ... these early poems strike this note - the note of doom in the midst of present pleasure, for concealed in each moment lie change and death. (88)
>
> Death and disgrace conflict with the sexual impulse... sex and religion often interpenetrate... (89)

No obstante, consideramos que en ningún momento Dylan Thomas tuviera presente de forma totalmente consciente la noción de pecado:

> The philosophy is simple: the universe is sexually dynamic; bird, beast and stone share the same (sexual) life with man (an advance on the pretty pantheism of Wordsworth), but, for ever conscious of a sense of sin, Thomas conveys this as something terrible. (90)

En contra de la leyenda tejida en torno a la figura de Thomas en cuanto a su prodigalidad y derroche sexual se refiere, Dylan Thomas manifiesta en muchas ocasiones el temor a la carne, un sentido de culpa que bien puede ser consecuencia de su educación (91), y que se manifiesta en un claro conflicto en su poesía que podemos apreciar por ejemplo en el poema "If I were tickled by the rub of love." (92) Si pudiera creer en el amor sexual y ensalzarlo, parece decir, no temería la pérdida de inocencia (la manzana) o el castigo que sigue a esta pérdida (la inundación). Al poeta le hace cosquillas el roce del amor, luego el sexo es algo deseable, pero yuxtapuestas se encuentran las asociaciones con el miedo, el sentido de culpa y la muerte. Parece que rechaza, como el pastor Rhys Rhys -porque su consciencia no lo puede admitir- lo que tan poderosamente le atrae:

> That night he preached of the sins of the flesh. O God in the image of our flesh, he prayed... Surrounded by shadows, he prayed before the flaming stack, and the sparks of the heather blew past his smile. Burn, child, poor flesh, mean flesh, flesh, flesh, sick sorry flesh, flesh of the soul womb, burn back to dust, he prayed. (CS, "The Burning Baby," p. 36, p. 40)

Existe en los 18P un sentimiento de dolor ante la condición de la mortalidad que se relaciona con la actividad sexual.

El universo thomasiano es dinámico, estremecedor pero sobre todo, activo, incluso la muerte no aparece como una negación, sino como una fuerza dinámica y activa. El dinamismo que impregna todos estos poemas se deriva del conflicto, la tensión interior que experimenta el poeta y se refleja a nivel verbal a la hora de intentar reconciliar los aspectos constructivos y destructivos del sexo.

Al estudiar los relatos de Dylan Thomas, resaltábamos la importancia que el autor concede a la sexualidad: una sexualidad no canalizada, no satisfecha, desemboca en formas de violencia y sadismo.

También Blake había considerado el problema. Las fuerzas demónicas en el hombre, que equivaldrían a los impulsos subconscientes de la moderna psicología, tienen que ver con las relaciones humanas, sobre todo con la sexualidad:

> The power in Blake's work comes from his very recognition and description of demonic forces (the eighteenth-century equivalent of unconscious drives) that influence every phase of human relationships, particularly sexuality. (93)

En su obra Vala, or The Four Zoas (1795-1804) (K, pp. 263-382), uno de los textos más complejos de Blake, en lugar de la idea de la Caída del hombre como algo externo o destino impuesto desde el exterior, explora la forma en que el hombre ha llegado a una disgregación de su personalidad a partir de los conceptos de pecado y de culpa. La desviación sexual y el desarrollo pleno de la sexualidad se consideran factores importantes a la hora del desarrollo de una salud psíquica en el hombre. Desde luego, nos recuerda la moderna corriente del Psicoanálisis.

Este libro profético de Blake comienza con una cita de la Biblia, Efesios (6:12), en griego (K, p. 263):

> ... que no es nuestra lucha contra la sangre y la carne, sino contra los principados, contra las potestades, contra los dominadores de este mundo tenebroso, contra los espíritus malos de los aires.

La identificación de la lucha interior del hombre con la presencia de poderes oscuros en el mundo que se derivan de la maldad espiritual se relaciona con algunos pasajes de los relatos de Dylan Thomas, donde muchas veces asistimos a la presencia de personajes que simbolizan el mal y dominan con su maldad el mundo. Pero no se trata de fuerzas abstractas donde el hombre no tenga control alguno, sino que el bien y el mal se encuentran potencialmente en todo ser humano. Los pensamientos que subyacen en la obra que comentábamos de Blake son muy contemporáneos a los de la lucha del hombre moderno a la hora de articular sus sentimientos, sus deseos más profundos, con la razón.

> In certain respects this has the makings of a successful modern epic. It (The Four Zoas) substitutes for the idea of a fall of man into states of sin and guilt the sense of a lost integration of the personality that many psycho-analysts, particularly those of the Jungian school, would later see as a valid account of the human condition. It is also unique in its time for the honesty of its representations of behaviour, regarding sexual deviation (a theme still more evident in the illustrations) and sexual fulfilment as important factors when considering psychic health. (94)

Existe una larga tradición filosófica y literaria al respecto que nos revela que es éste uno de los conflictos parece ser perennes de la naturaleza humana. Tanto Blake como Thomas se muestran llegando a un punto de conflicto crucial, el sexo, la presencia de comportamientos sexuales en la Naturaleza y en el hombre, la violencia que de éstos se deriva cuando no se encauza el instinto. Pero la violencia en

la dicción de Thomas parece también proceder paradójicamente, de su deseo de liberarse del sentido de culpa y pecado que pueda proceder de actos o pensamientos relacionados con la sexualidad.

> The violent delivery indicates desire driving itself toward necessity, desire to free himself from the infantile kingdom where freedom is synonymous with sin and from the world of social sentimentality, immoral in Joyce's sense of refusal to accept 'the enormous responsibility for a thing done'. (95)

Dylan Thomas vivió este conflicto muy directamente, y así se desprende de sus poemas, de su correspondencia: "There's muck in the soul of man, and a devil in his loins..." (To Trevor Hughes, 1932?, SL, p. 5) y de los testimonios que tenemos en sus biografías. El sexo, entendido constructivamente, es el origen de la vida en el cosmos. Pero al mismo tiempo es fuente de violencia y conflicto. ¿Hasta qué punto los sentimientos de pecado y culpa no incubaron en su alma?: "Thomas moves between sexual revulsion and sexual ecstasy, between puritanism and mysticism..." (96).

Detrás de todo este irresoluble conflicto detectamos la presencia de sentimientos contradictorios, que el propio bagaje de *Welsh Nonconformity* inconscientemente pudo haber fomentado en el poeta y dejado mayor huella de la que él mismo hubiese querido o pensara:

> Because Thomas is an uncivilizable Puritan and a hard-shell fundamentalist of some undefinable kind, the puritanism sets up the tension in his poetry -a tension based upon love and fear of love: the basic sexual tension, the basic theological tension. The greatness of Thomas is that he recognizes the equation; and the weakness of Thomas is that he takes to his heels when he has to grapple with it. (97)

Existe toda una leyenda en torno al poeta tejida a partir de sus ofensivos comportamientos en público, su fama de mujeriego y sus famosas borracheras (98). En un principio, cuando vivía en Gales, aún controlaba en cierto sentido sus *dark moods* como solía llamarlos.

> ... I am frightened of drink too. But it is not so bad as, perhaps, you think: the fear, I mean. It is only frightening when I am whirlingly perplexed, when my ordinary troubles are magnified into monsters and I fall weak down before them, when I do not know what to do or where to turn... (To Princess Caetani, 12 January 1950, SL, p. 346)

Después vino la vorágine, y el conflicto personal que el propio Dylan Thomas vivió está dolorosamente presente en su poesía, traducido a niveles cósmicos, reflejando -como la mejor Literatura- sentimientos tan profundamente humanos.

La sexualidad, en suma, es un aspecto de gran importancia en los 18P, donde el amor, un término que aparece en numerosas ocasiones, es abordado principalmente bajo su aspecto físico. El tratamiento del sexo se desarrolla en una doble vertiente: el despertar de la sexualidad en la adolescencia y la sexualidad entendida en su fin reproductor como concepción de un nuevo ser.

En los 18P existe un cierto tono de deseo físico frustrado que se asocia con frecuencia con el despertar de la sexualidad, como se desprende de contextos relacionados con la presencia de imágenes de esterilidad, desolación y frío. El proceso sexual humano se sitúa a menudo en un trasfondo cósmico que repite el modelo sexual. Surge el conflicto a la hora de articular los aspectos constructivos y destructivos del sexo, conflicto que en numerosas ocasiones desemboca en la violencia en la dicción y se pone de manifiesto en la tensión entre las imágenes.

# Notas

(1) Herbert Read, The True Voice of Feeling (London: Faber and Faber, 1953), p. 86: "... poetry of the elemental physical experience: birth, copulation and death."

(2) Derek Stanford, Dylan Thomas: A Literary Study (London: Neville Spearman, 1954), p. 42.

(3) Elder Olson, The Poetry of Dylan Thomas (Chicago: Chicago University Press, 1972; 1st pub. 1954), p. 2.

(4) "It is likely that T.S. Eliot's disapproval, in the third of his Four Quartets, of those who explore womb, tomb, and dream by 'recurrent' images of 'preconscious terrors' means disapproval of Thomas." William York Tindall, A Reader's Guide to Dylan Thomas (New York: Farrar, Straus and Giroux, 1979), p. 5). Eliot no fue el único escritor que no simpatizaba con Thomas. Kingsley Amis, en "A Poet's Epitaph," 1957, dice que "drunk with words... [Dylan Thomas]... should have stuck to spewing beer, not ink." También en su segunda novela That Uncertain Feeling (1955), hace un retrato satírico de Probert, "the ignominious Welsh poet." Citado en W. Y. Tindall, *op. cit.*, p. 6).

(5) D. Stanford, *op. cit.*, p. 40.

(6) Citado en Henry Treece, Dylan Thomas: Dog Among the Fairies (London: Ernest Benn Limited, 1957), p. 85.

(7) "And throughout these first poems, there is more than an echo of Blake, who saw the world in a grain of sand, and eternity in an hour; but in Thomas, the sand-grains are cells, that will multiply and make a man, who will populate a world. And as for seeing eternity in an hour, he senses it with death even while still in the womb... The poet's concept of completeness before creation, almost of rottenness before ripeness... Death is sensed even before birth. No progress is possible... Man begins to die as soon as he is brought to life, or even before that! Such a concept has the nightmare quality of infinity, and, because it is repressive and retrogressive, is philosophically decadent. It is even a forerunner of the Existentialism of J. P. Sartre ('Not to have lived al all is best')." H. Treece, *op. cit.*, pp. 83-86.

(8) El tema de la crisálida y la mariposa es tratado sobre todo como la vida después de la muerte desde la Edad Media, pero a partir de finales del siglo XVIII se refiere en sus representaciones fundamentalmente a la vanidad humana. La frase que ilustra el frontispicio de la obra de Blake se deriva tanto del Libro de Job, donde posee una valoración pesimista sobre los logros humanos, como del Salmo 8, donde tiene un valor más positivo al celebrar el lugar dominante del hombre en la Creación y así es recordado también por San Pablo en su Epístola a los hebreos. Blake sugiere ambas alusiones al presentar el texto fuera de los contextos específicos mencionados. Se presenta a un ser humano que es un gusano y está dormido, pero el convertirse en mariposa no es cuestión de perseguir deseos vanidosos en su caso, sino simplemente de despertarse. Al lado del gusano con forma humana, hay otro normal comiéndose una hoja. La trascendencia, parece así decir Blake, no es ni necesaria ni universal, sino que depende de un cierto grado de aspiración. Si el niño emerge de su capullo y crece hasta su completo desarrollo, habrá llegado a una condición mejor. El frontispicio anuncia el comienzo de un viaje y el lema sugiere que el éxito del viaje depende totalmente del viajero mismo. Véase Frank M. Parisi, "Emblems of Melancholy. For Children: The Gates of Paradise," en Interpreting Blake ed. Michael Phillips, (London: Cambridge University Press, 1978), pp. 74-76.

(9) Jean Garrigue, "Dark is a Way and Light is a Place," Poetry, (May, 1959), p. 111.

(10) H. Treece, *op. cit.*, pp. 31-32.

(11) The Works of George Herbert. ed. F. E. Hutchinson, (Oxford: Clarendon Press, 1967; 1st pub. 1941), p. 91. Haciendo un repaso de la poesía de George Herbert (1593-1633), al que Thomas hace mención como "an old favourite like... George Herbert" (SL, p. 27) parece -al menos aparentemente en una primera aproximación- presentar puntos en común con Dylan Thomas, que podemos concretar en las siguientes observaciones:

1. La especial disposición del poema "Easter-wings," (p. 43) que se parece a la disposición de los poemas "Vision and Prayer" (CP, pp. 154-165). En el caso de Herbert, los versos están impresos de esta forma para representar la forma de las alas, como el título de su poema indica, en la página.

2. La alusión a los nombres propios presentes en los Eighteen Poems: Jordan (I,II) (p. 56, p. 102). Aaron, (Exodus XXVIII) p. 174. "The priestly garments of Aaron included a mitre with a gold plate engraved with the words 'Holiness to the Lord', a breastplate containing the URIM and THUMMIN (The Lights and Perfections) and a robe with a fringe of bells and pomegranates."

3. expresiones o términos que guardan extremo paralelismo:
Nos referimos en este caso a la edición de Gardner, The Metaphysical Poets. ed. Helen Gardenr, (Harmondsworth, Middlesex: Penguin Books, 1966; 1st pub. 1957).

| GEORGE HERBERT | DYLAN THOMAS |
|---|---|
| Fathom'd the depths of seas (p. 120) | the fathomed sea III.iii.1 |
| And strip the creature naked (p. 127) | how now my flesh, my naked fellow, XVIII.ii.1 |
| I once more smell the dew and rain (p. 137) | smell in the rain XIV.v.2 |

(12) PARHELION. A spot on a solar halo at which the light is intensified (usually at the intersection of two halos or bands of light), often prismatically coloured, and sometimes dazzlingly bright, formerly supposed to be a reflected image of the sun; a mock sun." The Oxford English Dictionary (Oxford: Clarendon Press, 2nd edition, 1989), Vol. XI, p. 227.

(13) "... metal in Thomas' world is flesh." W. Y. Tindall, *op. cit.*, p. 30.

(14) Véase W. Y. Tindall, *op. cit.*, p. 60.

(15) "... the word for 'corpse' is here personified: Cadaver has a 'trap', a 'candle', a 'country', a 'hangar', a 'shoot', 'hunger' and other attributes, including being happy. (He also makes an appearance in the poem 'I, in my intricate image'). This symbolic figure, so active and prominent in this poem, is associated, according to A.E. Trick (in conversation), with a medieval Italian nobleman, whom Thomas read about in one of his father's books. This historical figure did not want to be still after he was buried, but wanted to keep moving, and prepared a device, which involved a spade under his coffin, to accomplish that end." Dylan Thomas: Collected Poems 1934-1953. ed. Walford Davies and Ralph Maud, (London: J. M. Dent and Sons), 1988, p. 189.

(16) "However, 'calm and cuddled,' a fir (or a penis; for both seem intended here) is 'a scythe of hairs', like the scythe of Father Time [Véase "The Visitor" y "The Burning Baby"]. This scythe, composed of hair, cuts hair off." W. Y. Tindall, *op. cit.*, pp. 54-55).

(17) "Through his keen interest in both cinema and surrealism, Thomas would be aware of the Salvador Dali-Luis Buñuel surrealist film, Un Chien Andalou (1928), in which a woman's eyeball is slit with a razor." Dylan Thomas: Collected Poems 1934-1953. ed. Walford Davies and Ralph Maud, *op. cit.*, p. 196.

(18) "In June 1936 he fit right in at the famous internationalist Surrealist Exhibition at the Burlington Galleries, London, where he carried around a cup of boiled string, asking 'weak or strong?' At a poetry recitation there, he read -a postcard." David E. Middleton, "Dylan Thomas," en Dictionary of Literary Biography 1914-1945. ed. Donald E. Stanford (Ann Arbor, Michigan: Gale Research Company, 1986), p. 370.

(19) "The 'coloured lids' of the last stanza, at once the lids of eyes and Egyptian coffins, will not shut while 'magic' or creation, including poetry, is 'sage' -green, wise, and pungent." W. Y. Tindall, *op. cit.*, p. 45.

(20) "Margaret Clitheroe," versos 39-41, en The Poems of Gerard Manley Hopkins ed. by W. H. Gardner and N. H. MacKenzie, (London: Oxford University Press, 1967, 4th edition; 1st ed. 1918), pp.181-182.

(21) H. Treece, *op. cit.*, p. 84.

(22) Arieh Sachs, "Sexual Dialectic in the Early Poetry of Dylan Thomas," Southern Review, Vol. I, No. 2, 1964, p. 43.

(23) D. Stanford, *op. cit.*, p. 39.

(24) H. Treece, *op. cit.*, pp. 83-86.

(25) Citado por D. Stanford, *op. cit.*, p. 41.

(26) A-R. Tèllier, La poésie de Dylan Thomas. Thèmes et Formes (Paris: Presses Universitaires de France, 1963), pp. 17-22.

(27) CAUL. The amnion or inner membrane inclosing the foetus before birth; esp. this or a portion of it sometimes enveloping the head of the child at birth, superstitiously regarded as a good omen, and supposed to be a preservative against drowning." The Oxford English Dictionary. *op. cit.*, Vol. II, p. 997.

(28) J. G. Herder, "Vom Erkennen und Empfinden den menschlichen Seele," citado en M. H. Abrams, The Mirror and the Lamp: Romantic Theory and the Critical Tradition (Oxford University Press, 1971; 1st pub. 1953), p. 184.

(29) La ilustración presenta a una mujer arrancando a un niño del suelo. En su regazo junto a su falda lleva otro niño. La representación de un niño saliendo del suelo se puede interpretar como la exposición de las limitaciones físicas del hombre, pero el árbol puede simbolizar también el árbol de la Ciencia del Bien y del Mal en el Paraíso. El que esta escena sea la primera de la serie es muy importante. El primer paso no es en realidad un paso hacia el paraíso, sino la repetición del viejo esquema de la Caída, lo cual implícitamente nos está diciendo que al hombre le falta capacidad imaginativa para cambiarse a sí mismo y por eso está condenado a seguir incesantemente el infinito ciclo de la Naturaleza. Véase Frank M. Parisi, *op. cit.*, pp. 76-79.

(30) Webster's New Twentieth Century Dictionary (New York: William Collins Publishers, 1972), volume III.
WOMB /'wüm/ n-s (ME wombe, wambe, wamb, fr. OE wamb, womb; akin to OHG wamba, belly, ON vömb, belly, womb, Goth wamba belly)
1. obs: BELLY
2. a: UTERUS
b: CRADDLE (from the womb to the tomb)
3. a: a cavity or a space like a womb in containing and enveloping (the soul remembers the primal silence, the womb of Night - C.I. Glicksberg)
b: a place or space where something is generated or produced (the snow... would have been shed off around the sides, and piled down into the glacier wombs - John Muir, +1914)
c: a period of gestation: circumstances providing the protection and nurture necessary for birth or early development (the Church, a survival from the dying society, became the womb from which in due course the new one was born - A. J. Toynbee); (the embryonic State would strangle in its womb - Tom Marvel).

(31) Véase E. Olson, *op. cit.*, p. 99.

(32) Véase D. Stanford, *op. cit.*, p. 38.

(33) *Ibidem*, p. 39: "[Thomas]... is presenting us with a universe where the anthropomorphic imagination concerns itself with the origins of man: the ovum, the embryo, the homunculus, the seed."

(34) "In The Gates of Paradise, 6, Blake has depicted a child hatching from the two halves of an egg; presumably the Orphic egg, which would identify the child as the Orphic Phanes, or the Hindu Brahma. Beneath the drawing, Blake has written a line from Dryden's Palamon and Arcite ... whose context is Theseus' speech on the decay of the individual and the propagation of the species:

So Man, at first a Drop, dilates with Heat,
Then, form'd, the little Heart begins to beat;
Secret he feeds, unknowing in the Cell;
At length, for Hatching ripe, he breaks the Shell,
And struggles into Breath, and cries for Aid;

"... 'Hatching,' for Blake, always refers to the birth of the soul, the second birth, of winged psyche from wingless pupa." Kathleen Raine, Blake and Tradition (Princeton, N. J.: Princeton University Press, 1968), Vol. II, p. 312.

(35) Véase E. Olson, *op. cit.*, p. 100.

(36) R. Maud, Dylan Thomas: The Notebook Poems: 1930-1934 (London: J. M. Dent and Sons, 1989; 1st pub. 1965), pp. 276-277.

(37) The Metaphysical Poets. ed. Helen Gardner, (Harmondsworth, Middlesex: Penguin Books, 1966; 1st pub. 1957), p. 267.

(38) No son muchos los colores que aparecen en los 18P. El blanco y el negro entrarían en esta oposición luz/oscuridad: *one white light* XII.i.8, *the black-tongued bells* I.v.4. El gris, a medio camino entre ambos, el color de la luna: *the moon was grey* XII.ii.5. El rojo, color del fuego, de la sangre y del sol: *my red blood* V.ii.2; *this red-eyed earth* IX.v.3; *the sun was red* XII.ii.5; *red-eyed spark* XIII.iii.3. El ocre y el amarillo, atributos de la arena del desierto: *the desert ochre* XVII.vi.2; *yellow was the multiplying sand* XII.iii.7 y símbolo de fecundidad y multiplicidad. El verde, el color de las plantas V.i.1; VII.ii.1, de las algas I.vii.2 y de los organismos jóvenes, reflejo de la inexperiencia, color de la esperanza: *green was the singing house* XII.iii.9, del crecimiento: VIII.iii.2; *the green apron age* XII.i.4. Es *my green age* V.i.2, el poeta es *the green unraveller* VII.ii.3. Existe un interesante artículo sobre la ambivalencia del término verde en Lorca y Dylan Thomas al que remitimos al lector: Robert G. Havard, "The Symbolic Ambivalence of 'Green' in García Lorca and Dylan Thomas." Modern Language Review 67, 1972, pp. 810-819.

(39) Véase Siew-yue Killingley, "Lexical, Semantic, and Grammatical Patterning in Dylan Thomas' Collected Poems: 1934-1952.," Orbis, XXIII, 1974, p. 292.

(40) W. T. Moynihan, W. T. "Dylan Thomas and the 'Biblical Rhythm'," en Critical Essays on Dylan Thomas. ed. Georg Gaston, (Boston, Mass.: G.K. Hall & Co. 1989), p. 82.

(41) Thomas Traherne, Centuries of Meditations (London: Bertram Dobell, 1908), pp. 156-157. Citado por Keith Selby, "Hitting the Right Note: The Potency of Cheap Music," en Dylan Thomas: Craft or Sullen Art. ed. Alan Bold, (London: Vision, 1990), p. 97.

(42) Véase W. T. Moynihan, "Dylan Thomas and the 'Biblical Rhythm'," *op. cit.*, pp. 71-72.

(43) Robert K. Burdette, en la introducción de su libro The Saga of Prayer: The Poetry of Dylan Thomas (Paris: Mouton, 1972), habla en los siguientes términos de Thomas con respecto al Gnosticismo: "This study also suggests that Thomas's religious beliefs are in a long tradition of religious experience that is closely allied to the 'occult tradition,' represented here by Gnosticism. A study of that doctrine and its imagery, comparing it with Thomas's thought and imagery, permits a more cohesive understanding of the poems, even though it does not mean that Thomas can be called 'a Gnostic'. His thought and language resemble those of Gnosticism, itself a combination of many religious groups."

(44) Nicholas Moore, "The Poetry of Dylan Thomas," Poetry Quarterly, X, (Winter 1948-1949), p. 231.

(45) Ralph J. Jr. Mills, "Dylan Thomas: The Endless Monologue," Accent, XX, (Spring, 1960), p. 124.

(46) Harold Bloom, Los poetas visionarios del Romanticismo inglés (Barcelona: Barral, 1974), p. 32.

(47) "Shelley, like earlier Neoplatonists, suggests also that poetic inspiration is to be identified with the blissful contemplation of the sempiternal Forms... And he goes on to introduce a parallel between the inventive process and embryonic growth: 'A great statue or picture grows under the power of the artist as a child in the mother's womb; and the very mind which directs the hands in formation is incapable of accounting to itself for the origin, the gradations, or the media of the process'." P. B. Shelley. 'Defence of Poetry', en Shelley's Literary and Philosophical Criticism, pp. 153-155. Citado en M. H. Abrams, The Mirror and the Lamp, *op. cit.*, p. 192.

(48) Francis Scarfe, "Dylan Thomas: A Pioneer" en Dylan Thomas: The Legend and the Poet. A Collection of Critical and Biographical Essays. ed. E. W. Tedlock, (London: William Heinemann, 1960), p. 101: "... *man-iron* (flesh) and *ghost in armour* (soul) are equally aggressive elements..."

(49) C. FitzGibbon, The Life of Dylan Thomas (London: J. M. Dent and Sons, 1965), p. 158.

(50) John Press, A Map of Modern English Verse (London: Oxford University Press, 1969), p. 219.

(51) Jean Chevalier y Alain Gheerbrant. Diccionario de símbolos (Barcelona: Herder, 1986), pp.844-845.

(52) Juan Eduardo Cirlot, Diccionario de símbolos (Barcelona: Labor, 1985, 6ª edición; 1ª ed. 1984), p. 368. La expresión *stammel feather* aparece en *I blow the stammel feather in the vein* XVII.x.2. "A feather the shade of red used in stammel cloth, (a coarse woolen fabric). The 'feather' is of course 'death's feather', a phrase very frequent in the early poems. The point here is that the 'halves' have asked what the color of death is; they are answered that it is the color of the blood in the vein, since that very blood brings death, has death already immanent in it." E. Olson, *op. cit.*, p. 101.

(53) John Press, *op. cit.*, p. 218.

(54) "When one dies, much of one's earthly known individually changes its form and is never the same again -it is obliterated, annihilated, finished! This part consists of the personality we used during our Earth life. The ego, that sense of "I-amness," also must change in its essence. It must eventually merge with the greater "I AM" of the Spirit which permeates all life...Physical death frees Man from his separateness and allows him to merge with a greater Self.... Sexual intercourse and death are processes which allow new life and new forms for that life to develop..." Alan Oken, Alan Oken's Complete Astrology (New York: Bantman Books, Inc., 1988; 1st pub 1980), pp. 119-120.

(55) Véase Valentine Cunningham, British Writers of the Thirties (Oxford and New York: Oxford University Press, 1989), p. 67.

(56) J. E. Cirlot, *op. cit.*, p. 232.

(57) Así, en una leyenda china, el género humano proviene de la gusanería del cuerpo del ser primitivo y en la Gylfaginning islandesa, unos gusanos nacidos del cadáver del gigante Ymir obtienen por orden de los dioses la razón y la apariencia de los hombres. Véase Jean Chevalier et al., *op. cit.*, p. 546.

(58) *Ibidem*, p. 547: "El rey del Ulster, Conchobar, nace con un gusano en cada mano. El motivo puede allegarse al de las serpientes que ahoga Heracles en la cuna, pero no es seguro. Se trata más probablemente de una transformación, del paso a un estado superior, simbolizado por el estado larvatorio transitorio. Es lo que sucede con el nacimiento de numeroso personajes mitológicos: Cúchulainn nace de un gusano tragado por su madre Dechtire, al beber en una copa de bronce. Los dos toros de la Razzia de las Vacas de Cooley nacen de los porqueros reales, transformados en gusanos y tragados por una vaca del norte (Ulster) y una vaca del sur (Connaught)."

(59) Para Olson, la 'X' se refiere a la cruz con la que firman los analfabetos, Véase E. Olson, *op. cit.*, p. 101.

(60) "The present use of the word dates from the thirteenth century. Before that, in Old English, 'worm' (wyrm, later wurm) had a range of meanings, from 'snake' or 'dragon' to 'maggot'... The 'maggot' sense is still current, of course, but as 'snake' or 'serpent', 'worm' occurs if at all, only in poetry." Adrian Room, Dictionary of Changes in Meaning (Routledge & Kegan Paul. London and New York, 1986), pp. 287-288.

(61) C. FitzGibbon, *op. cit.*, p. 158. También citado en J. Press, *op. cit.*, p. 221.

(62) Thomas Lovell Beddoes: An Anthology. Chosen by F. L. Lucas (London: Cambridge University Press, 1932), p. 60.

(63) *Ibidem*, p. 73.

(64) Véase L. Perrine, "Especially when the October wind," The Explicator, Vol. XXI, No. 1, September, 1962, item 1.

(65) Véase D. Stanford, *op. cit.*, p. 52.

(66) Véase W. Y. Tindall, *op. cit.*, p. 52.

(67) Karl Shapiro, "Dylan Thomas," en Dylan Thomas: A Collection of Critical Essays. ed. C. B. Cox, (New Jersey, Englewood Cliffs: Prentice-Hall, 1966), p. 170: "The poetry of Thomas is full of the deepest pain; there are few moments of relief..."

(68) Death's Duell, sermón de John Donne, citado por G. Giovannini, "Thomas' The Force that through the green fuse drives the flower" Explicator, Vol. VIII, No. 8, June, 1950, item 59.

(69) John Malcolm Brinnin, Dylan Thomas in America: An Intimate Journal (London: J. M. Dent and Sons, 1956), p.227.

(70) Paul Ferris, Dylan Thomas (New York: Penguin Books, 1978), p. 91.

(71) J. Garrigue, *op. cit.*, p. 112.

(72) A-R. Tèllier, *op. cit.*, p. 28.

(73) P. Ferris, *op. cit.*, pp. 91-92.

(74) C. FitzGibbon, *op. cit.*, p. 108.

(75) Véase W. Y. Tindall, *op. cit.*, p. 59.

(76) Véase D. Stanford, *op. cit.*, p. 57.

(77) P. Ferris, *op. cit.*, pp. 129-130.

(78) ... *the rainy hammer* IV.ii.5, para Clark Emery, referencia al miembro masculino. Véase C. M. Emery, The World of Dylan Thomas (London: J. M. Dent and Sons, 1971; 1st pub. 1962), p. 204.

(79) Véase D. Stanford, *op. cit.*, p. 43.

(80) Sobre el término *pickthank*, "A flatterer - a word used by Shakespeare and Blake.", Dylan Thomas: Collected Poems 1934-1953 ed. Walford Davies and Ralph Maud, *op. cit.*, p. 180, continúa diciendo, "... in the poem it reflects the poet's fervent wish to leave a morbid dream-world and take on a more active life." Pamela Hansford Johnson en Important to me. Personalia (London: MacMillan), 1975, p. 140 dice que Thomas y él utilizaban el término de manera jocosa.

(81) John Ackerman, Dylan Thomas: His Life and Work (London: MacMillan Academic and Professional Ltd., 1991; 1st pub. London: Oxford University Press, 1964), p. 41.

(82) Karl Shapiro, "Dylan Thomas," *op. cit.*, p. 175.

(83) D. Stanford, *op. cit.*, p. 34.

(84) *loc. cit.*

(85) "This is the third of 'A Trio of Triolets' -comic attempts- by G. M. Hopkins, which was published in The Stonyhurst Magazine (Stonyhurst College, Whalley, Lancashire) Vol. I, No. IX, March 1883, p. 162," en The Poems of Gerard Manley Hopkins ed. W. H. Gardner, *op. cit.*, p. 183.

(86) D. Stanford, *op. cit.*, pp. 35-37.

(87) Expresión utilizada por Francis Scarfe en "Dylan Thomas: A Pioneer," *op. cit.*, p. 101.

(88) David Daiches, "The Poetry of Dylan Thomas," en Dylan Thomas: A Collection of Critical Essays. ed. C. B. Cox, *op. cit.*, p. 17.

(89) Marshall W. Stearns, "Unsex the Skeleton: Notes on the Poetry of Dylan Thomas," en Dylan Thomas: the Legend and the Poet. ed. E. W. Tedlock, *op. cit.*, p. 120.

(90) Francis Scarfe, "The Poetry of Dylan Thomas," en Dylan Thomas: the Legend and the Poet. ed. E. W. Tedlock, *op. cit.*, pp. 99-100.

(91) "... On one occasion, after three days of riotous celebration Dylan said, 'To be able to tear off my flesh -to get rid of this awful, horrifying skin we have- to get at the bone, and then to get rid of that! What a wonderful thing!' He tore at his hands, really scratching them, and his eyes blazed in anger and wretchedness. His Puritan conscience did not live in harmony with his animal, human self." R. B. Marriott, Adam, vol. XXI, No. 238, 1953, p. 32.

(92) Véase John Yow, "An Analysis of Dylan Thomas's 'If I were Tickled by the Rub of Love'." Studies in Poetry Vol. I, 1977, pp. 30-35.

(93) Brenda S. Webster, Blake's Prophetic Psychology (London: MacMillan Press, 1983), p. 4.

(94) John Beer, William Blake: 1757-1827 (Windsor, Berkshire: Profile Books Ltd., 1982), p. 37.

(95) Robert Horan, "In Defence of Dylan Thomas," en Dylan Thomas: the Legend and the Poet. ed. E. W. Tedlock, *op. cit.*, p. 135.

(96) Karl Shapiro, "Dylan Thomas," *op. cit.*, p. 175.

(97) *Ibidem*, p. 180.

(98) Thomas declaró por ejemplo: "One: I am a Welshman; two, I am a drunkard; three: I am a lover of the human race, especially of women" en Geoffrey Moore, "Dylan Thomas: Significance of Genius," Kenyon Review, XVII, No. 2 (Spring, 1955), p. 261. Al llegar a Nueva York dijo que su objetivo era "to continue my lifelong pursuit of naked women in wet mackintoshes" en R. B. Jr. Kershner, Dylan Thomas: The Poet and his Criticism (Chicago: American Library Association, 1976), p. 51.

IX. La religión.

En los 18P la influencia de la religión no se hace tan patente como en la siguiente obra del autor, Twenty-five Poems (1936), sobre todo en los sonetos religiosos de este volumen "Altarwise by owl-light" (CP, pp. 80-85), de ahí que a partir de este hecho se pensara que el poeta había evolucionado hacia una religiosidad cada vez mayor culminando con la secuencia "Vision and Prayer" (CP, pp. 154-165), y algunos críticos lo consideraran consecuencia de la resolución personal del poeta hacia una fe cristiana.

Mientras Thomas vivía curiosamente la consideración sobre la religiosidad de su poesía apenas se planteó. Después, sobre todo a partir de los años sesenta, la discusión en torno a este tema ocupó gran número de artículos y libros sin que se haya llegado todavía a un planteamiento unánime sobre el hecho o la significación religiosa de sus poemas (1).

Como del examen de los cuadernos se deduce, la preocupación religiosa en la poesía de Dylan Thomas estaba presente con anterioridad a la composición de los 18P, y también lo está en este volumen, aunque de forma más impersonal y, de alguna manera, más cósmica. En los 18P, y aunque la mayor parte de las imágenes religiosas se inscriben en un contexto en gran parte secularizado, indudablemente se respira una cierta atmósfera bíblica que se puede concretar y describir:

> ... 18 Poems is not remarkable as the work of a religious poet. The concomitant requirements of religion -belief, action, and obligation- are not met in this volume. None of the poems suggests that formulated religious thought prefaces its composition or is to be inferred from its statements, none calls attention to the activity of praise as a religious gesture, and none professes a sense of commitment. Yet there is, in this volume, a distinctly Bible ambience. (2)

Los títulos de algunos poemas, que son los primeros versos, poseen un eco bíblico: "In the beginning," "Light breaks where no sun shines," "I dreamed my genesis." En cuanto al vocabulario, y como ya analizamos en el capítulo V, existe un campo léxico en torno a términos relacionados con la religión (términos como *Christ*, que

aparece tres veces, *Adam*, otras tres, *Jordan, cross, sabbath, altar, heaven, angel, manna*), que nos hace pensar que el tono de estos poemas tiene tintes, si no específicamente religiosos, al menos escatológicos, mediante referencias a la religión.

La cuestión no es tanto la presencia o no de estos términos relacionados con la religión sino saber hasta qué punto o en qué sentido se adopta ésta. Si el poeta sigue un credo religioso específico, si muestra una duda religiosa que intenta resolver, o simplemente utiliza las alusiones religiosas de forma metafórica u ornamental. Estas son cuestiones a las que los críticos se han enfrentado pero sin llegar a conclusiones unánimes en la obra de Thomas, y que nosotros pretendemos modestamente apuntar desde este volumen de poemas.

Thomas no estaba manifiestamente a favor de un paganismo de los sentidos como aquél por el que aboga D.H. Lawrence y así lo afirma abiertamente en sus cartas: "... I consider paganism to be the most evil of doctrines. (To Trevor Hughes, 12th Janurary 1934, p. 90):

> Lawrence preached paganism, and paganism, as the life by the body in the body for the body, is a doctrine that contents man with his lot. It defies the brain, and it is only through the brain that man can realise the chaos of civilisation and attempt to better it. (To PHJ, late 1933, SL, p. 71)

La poesía de Dylan Thomas ha sido descrita como panteísta: "... subjective half-pagan pantheism" (3), William Empson consideraba al poeta "... a pessimistic pantheist" (4), Derek Stanford habla de la presencia en su obra de "... a limited pantheism... a kind of physical determinism" (5). Tindall también habla de su sentido de santidad en la Naturaleza, en el sentido panteísta de Wordsworth o de Lawrence (6). Los 18P, en vista del desarrollo del simbolismo cósmico que ilustramos con anterioridad en el capítulo VII, podríamos en algún momento pensar que presentan una visión panteísta del mundo. No obstante, Thomas habla por ejemplo de Wordsworth como "... a human nannygoat with a pantheistic obsession." (To PHJ, undated, probably September 1933, SL, p. 24) (7). Moynihan también descarta esta consideración del panteísmo en la poesía de Thomas:

> Pantheism seemed to Thomas an involvement with life at a lesser stage of being, at a lesser stage of intensity. In pantheism, Thomas felt, all the potentialities of man were not realized. In Thomas' canon there had to be thought, not a rational process but some vital activity which, to Thomas, was equivalent to thought... (8)

Kidder piensa que Thomas, aun sirviéndose del panteísmo o de la doctrina pagana, no comulga con estos credos, sobre todo porque no se adecúan a su visión activa y dinámica de la poesía:

> On the one hand,... pantheism limits man's vision of the potentialities of life; on the other, paganism limits the potentialities of his mind. Thomas, too active a poet to abide either restriction, and too dynamic to tolerate acceptance of the 'status quo', rejected the doctrine of each while making use of elements from both. (9)

Thomas también ha sido considerado por algunos críticos como un poeta místico (10) -también se ha hablado del misticismo de William Blake (11)- pero este término necesita una aclaración, puesto que si el misticismo se interpreta como paz contemplativa en una búsqueda de acercamiento o contacto con Dios, ni Thomas ni Blake son místicos.

Thomas, en fín, ha sido llamado pagano, cristiano, místico, humanista agnóstico, panteísta, católico e incluso, aunque se trate de una opción política y no religiosa, *derechista* (12).

Quizá debamos retroceder hasta descubrir el tipo de educación religiosa que el joven Dylan recibió durante su infancia. Thomas en "Return Journey," habla del chiquillo que en la escuela "... scuffled at prayers,... interpolated, smugly, the time-honoured wrong irreverent words into the morning hymns" (13). Su padre no era creyente de forma voluntaria y, como cuenta FitzGibbon, "... decided that there was no God" (14), pero su madre comulgaba con lo que era el credo tradicional galés de *Welsh Nonconformity*.

> Dylan's grandfather was a deacon, his Uncle Tom Williams was a Swansea preacher, and his Uncle David Rees became a well-known figure as minister of the Church of the Paraclete in Newton, a position he held from 1898 until 1933. Dylan, his mother, and his older sister Nancy all attended the Congregational Church, where Dylan earned the Sunday School certificate he kept on the wall of his room. When they went to visit Aunt Dosie and Uncle Dai on week ends, as they often did, everyone went to church services three times a day at the Paraclete: morning services at eleven, Sunday school at two-thirty, and evening services at six-thirty. (15)

No es extraño que todas estas lecturas de la Biblia quedaran grabadas en la mente

del poeta, sobre todo el Libro de las Revelaciones. En sus cartas describe "Blaen Cwm, Llangain, Carmarthenshire, Wales ... where the Bible opens itself at Revelations" (To Oscar Williams, July 30, 1945, SL, pp. 278) y también en el relato "The Peaches," describe una divertida escena en la que el primo Gwilym, "... dressed in minister's black," se construye su propia capilla en un viejo granero y se dispone a dar un típico sermón galés, *hwyl*:

> A dusty wagon with the name painted out and a white-wash cross on its side stood in the middle. 'My pulpit cart,' he said, and walked solemnly into it up the broken shaft. 'You sit on the hay; mind the mice,' he said. Then he brought out his deepest voice again, and cried to the heavens and the bat-lined rafters and the hanging webs: 'Bless us this holy day, O Lord, bless me and Dylan and this Thy chapel for ever and ever, Amen. I've done a lot of improvements to this place.' (CS, p. 128)

Thomas no creía en la religión institucionalizada,

> Everything is wrong that forbids the freedom of the individual... the churches are wrong, because they standarize our gods, because they label our morals, because they laud the death of a vanished Christ, and fear the crying of the new Christ in the wilderness. (To PHJ, 11th November, 1933, SL, p. 64.)

pero era un hombre con un fuerte sentimiento religioso (16) y siempre rebelándose contra su herencia religiosa galesa de *Welsh Nonconformity*: "Like Joyce with his Irish Catholic upbringing, Thomas was in perpetual revolt against his Welsh Nonconformist heritage, yet unable ever to escape it." (17). Cuando, en la dedicatoria de sus Collected Poems, escribió:

> These poems, with all their crudities, doubts, and confusions, are written for the love of Man and in praise of God...

los críticos no acabaron de entender esta importante declaración del poeta encabezando todos los poemas que quiso preservar (18). A este respecto, resulta de gran interés entender el sentido del término *praise* en la lengua inglesa:

> The language of praise forms a basic element in almost all of Thomas' poetry. Praise, however, is not prayer. These two words, although often conflated, arise from distinct roots and have distinct meanings. Prase often forms a part of prayers: the Lord's Prayer, mainly a supplication, begins with praise. But to praise is to extol or magnify; to pray is to beseech or request. Praise includes selfless adoration inspired by the worth of the praised object or person; prayer often implies a subjective involvement inspired by need. True praise is freely given, with no thought of any return; true prayer is a request for a return. (19)

El término *pray* se deriva del Latín *precari*, y significa "implorar, rogar, suplicar." *Praise*, por otra parte, se deriva también del Latín, pero de *pretium*, y significa

"valor o precio"; tiene pues el sentido de "valorar, estimar." *Prayer* implica el concepto de "súplica, oración," mientras que *praise* supone el "elogiar, alabar, celebrar," que es una idea que se adecúa perfectamente al contenido de estos poemas, y que resume su sentido religioso.

Dylan Thomas está en estos poemas elogiando, alabando lo creado, la creación, el creador: Dios, el hombre, la Naturaleza en suma. Desde el principio hasta el final de su carrera como poeta, Thomas concibió la poesía, no sólo como alabanza de lo creado, sino como alabanza de Dios (20): "It is said to be mad to write poetry... But... Art is praise and it is sane to praise, for, praising, we praise the godlines that gives us sanity..." (To PHJ, 25th December, 1933, SL, p. 83). Esto lo escribía con diecinueve años. Dos años antes de su muerte, en su "Poetic Manifesto," encontramos las siguientes afirmaciones:

> The joy and function of poetry is, and was, the celebration of man, which is also the celebration of God. (21)

Ahora bien, Dios no supone un credo definido o una práctica y fe determinada. Entendiendo en un sentido amplio lo que es la religiosidad, podemos llamar Dios a la fuerza de la vida, al proceso, al creador de todo lo que existe, a la Naturaleza:

> God is the country of the spirit, and each of us is given a little holding of ground in that country, it is our duty to explore that holding to gain certain impressions by such exploring, to stabilise as laws the most valuable of these impressions, and, as far as we can, to abide by them. (To PHJ, October ? 1933, SL, p. 29)

Thomas, una personalidad sumamente introvertida, "... my self-centredness, my islandic egoism" (SL, p. 87), un adolescente que está despertando al mundo de los sentidos, descubriendo su propia sexualidad, la vida física, el gran impacto de la muerte, que además quiere ser poeta y para él eso significa llegar a los misterios del mundo y expresarlos entre lo que no puede evitar son tremendas dudas y confusiones, que es arrogante y se rebela contra lo establecido, sea el mundo literario de Londres, sea lo provinciano del ambiente de una pequeña ciudad como Swansea, que no tiene Iglesia ni credo religioso pero recuerda perfectamente

los sermones que aprendió siendo un niño, que recita en el baño a Shakespeare y los Libros Proféticos del Apocalipsis (22), "... with all their crudities, doubts, and confusions...," escribe estos poemas. Quizá es lo que leemos más secundariamente en su dedicatoria y sin embargo es lo más interesante, puesto que realmente se percibe en sus poemas una gran tensión, que es real porque él mismo la sentía, pero que intenta ser superada por la exaltación, la gloria de una trascendencia humana y divina, y esos dos movimientos entran continuamente en debate como oleadas emotivas que contagian al lector. Paul West recuerda el principio de R. M. Rilke, *dennoch prisen*, "... praise still, praise in spite of everything," en el transfondo de los poemas de Thomas (23).

En los 18P asistimos constantemente al ciclo de la Naturaleza y del desarrollo físico del hombre; todo son ciclos, el del nacimiento, la muerte, el renacer, la primavera, el amor, la ira, el amor de nuevo, las estaciones del año. Stanford habla de determinismo en ellos, pero creemos que existen, a pesar de todo este interminable proceso de ciclos que se desenvuelven eternamente, momentos en los que el poeta parece no aceptar, rebelarse, elevarse, intentando reconocer una realidad o historia mayor:

> ... seasons must be challenged or they totter
> Into a chiming quarter
> Where, punctual as death, we ring the stars. I.v.1-3

El hecho de celebrar supone una actitud serena, de aceptación del mundo, de poseer la conciencia tranquila, y sin embargo Dylan Thomas sufría grandes dudas morales que indudablemente se relacionan con su herencia religiosa. El Puritanismo que se encuentra en el seno de la vida de Gales motivó en el poeta un sentimiento de conflicto interior (24) que se percibe en sus poemas, tanto en la forma como en el contenido de estos, y que se revela desde su adolescencia:

> The Puritanism at the heart of Welsh life produced in Thomas a literature of conflict. The attitudes in his poetry are sometimes Christian, sometimes anti-Crhistian; but even whe the feeling is anti-Christian in attitude it is religious in temper, for the strong, racial Nonconformist spirit had given him a religious sense of profane existence. In his early poems he often speaks of himself as damned. He seems to be quarrelling with God and His Church, but belief in the reality of God and Christ is always there. It is something that, try as hard as he will, he cannot lose. (25)

El joven poeta era siempre consciente de que Dios, Cristo y el mal, el pecado y la redención, eran potencialidades, casi realidades dentro del hombre "... the devil in man which has worked against the God in man." (SL, p. 94), dentro de su propio ser:

> I hold a beast, an angel, and a madman in me, and my enquiry is as to their working, and my problem is their subjugation and victory, downthrow and upheaval, and my effort is their self-expression. (To James Laughlin, March 28th 1938, SL, p. 196)

En una carta, Vernon Watkins habla en los siguientes términos de la religiosidad de Dylan Thomas: "... I would call Dylan a Blakean Christian but even that would only be only an approximation..." (26). Partiendo de este importante presupuesto, intentaremos encontrar una satisfactoria explicación al simbolismo religioso presente en estos poemas que esperamos sea un primer paso para llegar a entender su actitud con respecto a la religión en el resto de su producción poética.

William Blake, "Elohim Creating Adam," Tate Gallery

IX. 1. Adán, Cristo y el Hombre.

Adán, Cristo y el Hombre son tres figuras presentes en estos poemas y de las tres, es el hombre el que más aparece, el que más preocupa a Thomas: *Man be my metaphor* VIII.vii.7, porque Adán y Cristo también son el hombre y están en estos poemas en tanto en cuanto representan el sentido primigenio del hombre, el hombre de la historia bíblica. Adán, el primer hombre, nos remite al Génesis, al Antiguo Testamento. Cristo, el hijo de Dios hecho hombre, nos remite al Nuevo Testamento, a los Evangelios.

El credo religioso galés que profesaba la madre de Dylan Thomas y que había profesado su familia es el *Welsh Nonconformity*. Puesto que en este credo se enfatiza sobremanera la importancia de la salvación personal y le preocupa especialmente la relación personal entre el hombre, como individuo, y Dios, fomenta un clima de intenso e introspectivo fervor religioso que se basa sobre todo en la lectura de la Biblia.

> Two important characteristics of Welsh life at the beginning of the twentieth century were therefore determined: the presence of an articulate, religious people; and in them the existence of an introspective, Puritan and, at its most fertile, divided conscience. (27)

Esta preocupación con la conciencia individual, el pecado y la salvación, que se deriva de la ética del *Welsh Nonconformity*, son en parte las responsables de la tensión moral que caracteriza la obra de Dylan Thomas.

Dylan Thomas comparte con Blake y con los poetas románticos la preocupación por los orígenes: "Bloom shows us the extent to which Blake and the Romantics were obsessed with priority and origins." (28), por el tema de la creación: "The theme of generation and creation has the same obsessive recurrence in Blake as in Thomas." (29). Siendo la Biblia una importante fuente de imágenes en los poemas de Dylan Thomas y un libro que siempre tenía cerca: "There are a few books in the case behind me - a Bible..." (To PHJ, Late October 1933, SL, p. 35), y partiendo de

esta preocupación por los orígenes del hombre y el mundo, no es extraño que el Génesis suponga una referencia importante en sus poemas:

> He (Thomas) was haunted by genesis and he delved for its histories, in quest ever for the fresh wild unclassifiable significance. (30)

En el Génesis se nos presenta a Adán, el primer hombre, y este término es utilizado básicamente en este sentido por Thomas, significando la humanidad en general. En *stale of Adam's brine* XVI.vii.3, *brine,* que en inglés significa salmuera o también poéticamente piélago, el mar, hace referencia a la sal del sudor de su frente, fruto del trabajo del hombre al que está condenado después de la Caída, y a la sal del mar que genera al hombre, la forma humana que es la imagen de Adán. Las otras dos apariciones del término son en los siguientes versos: ... *Cadaver's shot/ Of bud of Adam* XI.viii.2-3 (31) y en el compuesto *sea-sucked Adam* XVII.i.2 (32).

W.T. Moynihan (33) distingue tres aspectos de Dios en la obra de Thomas: el Dios de la creación, el Dios de la atrición (dolor por el pecado) y el Dios del amor, conceptos de la divinidad que reconocemos en esta poesía y que ilustraremos con la novedad de relacionarlos con el concepto de la divinidad que Blake presenta en sus obras.

El Dios de la creación es la primera causa, la quintaesencia, la palabra creadora. Se relaciona posteriormente en los CP con el *Nobodaddy* ("To Nobodaddy', Poems from the Note-book, K, pp. 171-172) de Blake: es el Dios del Antiguo Testamento, el que creó al cordero y al tigre, al hombre y a la serpiente, a Adán y al tiempo.

El Dios de la atrición es el Dios del tiempo y la destrucción, del desgaste y la consumación de la vida. Aunque Thomas en algunas ocasiones parece ridiculizar las descripciones tradicionales de un Dios tan vengativo: *Shall gods be said to thump the clouds/ When clouds are cursed by thunder?* (CP, p. 52), no obstante hace del tiempo, si no un Dios vengador, al menos un espíritu del mal ... *with his torch and hourglass, like a sulphur priest,/His beast heel cleft in a sandal* (CP, p....). Existe un concepto del mal como divinidad maniquea en esta presentación del tiempo como Dios todopoderoso; es el tiempo el que ... *cast forth my mortal creature* IV.vi.1, el que

pisotea al hombre *When, like a running grave, time tracks you down* XI.i.1, el que asesina: *I saw time murder me* (CP, p. 79). El *Nobodaddy* de Blake se identifica perfectamente con este concepto de Dios en los poemas de Thomas. *Old Nobodaddy* es el Dios del Antiguo Testamento sediento de sangre y sacrificio humano:

> In early days this God had a hankering for human blood, for he would naturally regard suicide or murder as the most reverent homage that could be paid to him. The Old Testament shows him grudgingly retiring under pressure of the prophets and being forced to content himself with murdered animals, but the feeling that human sacrifice is the ultimate gesture of respect still persists, and periodically causes holy wars and crusades. This creature Blake calls, outside the prophecies, 'Old Nobodaddy'... (34)

*Nobodaddy*, apócope de *Nobody's Daddy* y antítesis de *Father of All*, es descrito en los siguientes términos:

> Why art thou silent & invisible,
> Father of Jealousy?
> Why dost thou hide thyself in clouds
> From every searching Eye?
>
> Why darkness & obscurity
> In all thy words & laws, (K, p. 171)

El viejo *Nobodaddy* es un ser altivo, que eructa, tose y expulsa aires y que disfruta con la destrucción:

> Then old Nobodaddy aloft
> Farted & belch'd & cough'd,
> And said, "I love hanging & drawing & quartering
> "Every bit as well as war & slaughtering.
> "(Damn praying & singing,
> "Unless they will bring in
> "The blood of ten thousand by fighting or swinging." (K, p. 185)

El Dios del amor es para Thomas el de la urgencia física del deseo, *love hunger* VI.ii.4, la fuerza de la naturaleza que siguiendo su instinto busca continuamente la reproducción de la especie, se trata de la fecundidad, la fertilidad, el amor sensual, la vida hacia adelante:

> ... the manna of God is not the lukewarm soup and starch of the chapels, but the redhot grains of love and life distributed equally and impartially among us all, and that at our roots of being lies not the greed for property or money, but the desire, large as a universe, to express ourselves freely and to the utmost limits of our individual capabilities. (To the editor of the 'Swansea and West Wales Guardian' 14th Janurary 1934, SL, p. 93)

Estos tres aspectos de la divinidad se encuentran perpetuamente en conflicto en toda la poesía de Thomas, de ahí que continuamente se nos presente un cambio de énfasis en uno u otro sentido. Paradójicamente, cuando el Dios del tiempo da paso al Dios del amor, más humano se vuelve, pero su presencia resulta más permanente e ineludible.

De modo parecido, Dios para Blake también es misericordia, compasión, paz y amor, con lo cual se puede establecer, una vez más, una similitud entre la visión de Dylan Thomas y la de Blake. El amor es la divina forma humana:

For Mercy, Pity, Peace, and Love
Is God, our father dear,
And Mercy, Pity, Peace and Love
Is Man, his child and care

For Mercy has a human heart,
Pity a human face,
And Love, the human form divine,
And Peace, the human dress

(Songs Of Innocence, "The Divine Image," K, p. 117)

Blake ve en el hombre una imagen de la divinidad: " His [Blake's] work is valuable because it enables us 'to appreciate... the ultimate truth that we ARE the human form Divine.'" (35) Pero, aun siendo imagen de la divinidad, el hombre y por ende la divinidad posee una humana ambivalencia que hace cuestionar la bondad tanto de Dios como del ser humano. En Songs of Experience plantea de nuevo otra imagen divina del ser humano muy distinta a la anterior:

A DIVINE IMAGE

Cruelty has a Human Heart,
And Jealousy a Human Face;
Terror the Human Form Divine,
And Secrecy the Human Dress.

The Human Dress is forged Iron,
The Human Form a fiery Forge,
The Human Face a Furnace seal'd,
The Human Heart its hungry Gorge.

(William Blake, Songs of Experience, K, p. 221)

Se ha planteado, aunque no desarrollado de forma exhaustiva, la proximidad de Dylan Thomas y Blake en cuanto al simbolismo religioso se refiere: "Thomas's use of some expressions and even quotations from the Bible has suggested the comparison of his vision with Blake's ..." (36).

William Blake hace uso de la simbología religiosa en su obra basándose en los modelos de significación de la Biblia,

> When Blake uses names and places from the Bible, it is not in order to refer the reader back to Christianity as commonly accepted, but to encourage a new interpretation. (37)

pero siempre lo hace buscando un sentido interno en que la Naturaleza no sea vista como una intrincada maquinaria, corolario del racionalismo del siglo XVIII, sino como un mundo donde se pueden trazar correspondencias entre el ser humano y Dios:

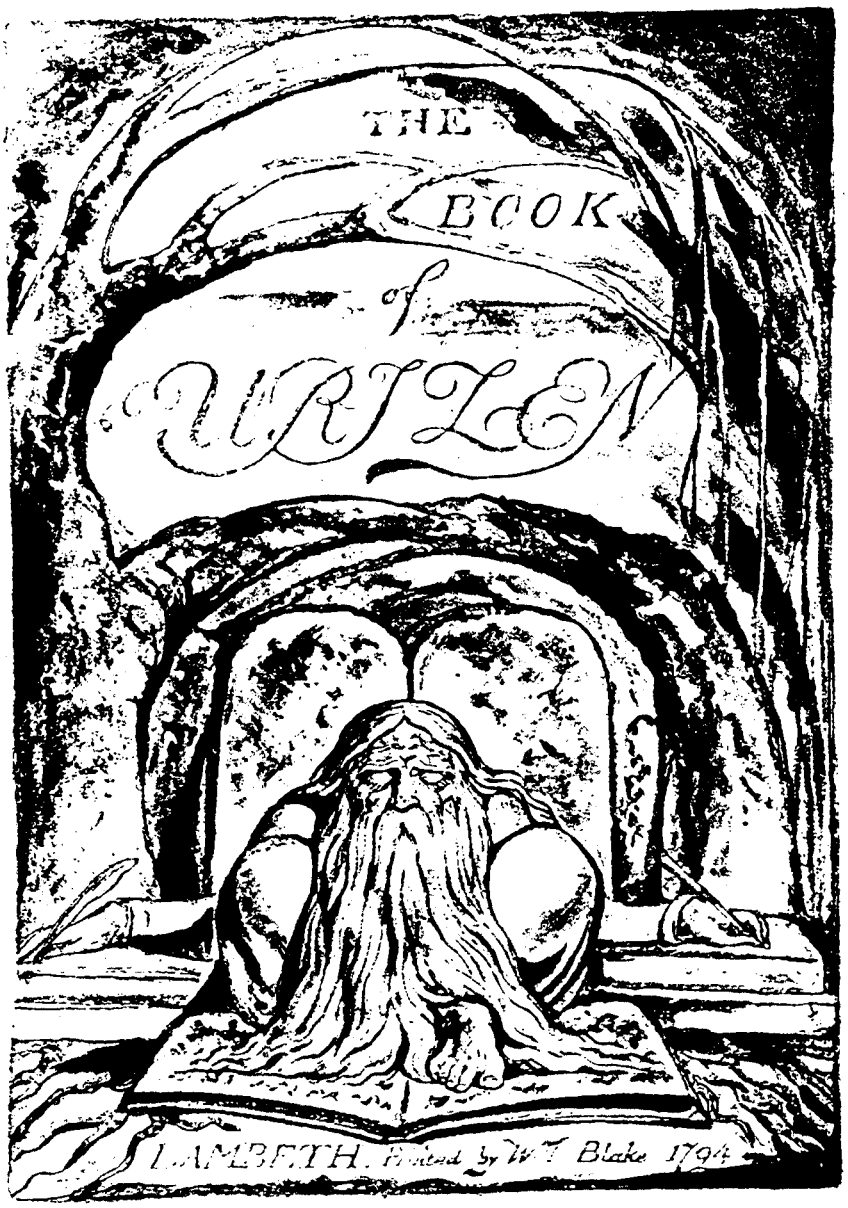
> To those who were oppressed by a sense of gloomy imprisonment in the teachings of the eighteenth-century dissenting sects, the writings of Swedenborg opened new windows by reasserting the power of visionary knowledge and insisting on a reading of the Bible according to its 'internal sense'. Nature was seen not as the intricately wrought machine of eighteenth-century rationalism, but as a world in which were to be traced correspondences with a God who was most himself when most human. (38)

En The Book of Urizen por ejemplo, siguiendo los modelos estructurales y temáticos del Génesis, Blake intenta presentar una parodia del Génesis y Paradise Lost de Milton, intentando corregir con este libro lo que considera los errores imaginativos de esos mitos de la creación.

> He (Blake) was looking... for the patterns of significance underlying human events. By comparison with the Bible, where the common assumption was that human ills were due to transgression of the divine law and that the God behind the universe was a great and gloomy lawmaker, Blake believed many of the ills of the world to result from a loss of imagination and an unwillingness to cultivate human energies in freedom. (39)

Urizen es descrito como una majestuosa figura. En la portada de libro lo vemos como un hombre viejo, de apariencia piadosa, acurrucado, apoyado contra la lápida de las tablas de la ley. Se alza como cuatro montones doblemente simétricos (hombros y rodillas), con una barba blanca que cae abundantemente, se bifurca en dos y se extende por el suelo. Lo que le separa de la perfección de su pavorosa simetría es que su pie izquierdo sobresale como una garra más allá de su nívea

barba. Las tablas, con apariencia de losas, contienen su sabiduría. Sus ojos están cerrados y su semblante muestra una autoabsorción profunda y satisfecha. Se trata de un demiurgo cósmico que es al mismo tiempo el primer moralista.




William Blake, The Book of Urizen, Title Page

Rosenwald Collection, Library of Congress

El desarrollo del Génesis (1-3) es el siguiente:

1. Creación del universo y el hombre.

2. División masculino-femenino. El jardín del Edén. El árbol del Bien y del Mal.

3. Tentación, caída y primera promesa de redención.

Blake sitúa la Caída, como Thomas, en el mismo momento de la creación del mundo. El concepto de creación como Caída pertenece a la tradición gnóstica (40).

El segundo estadio de la Caída es cuando Adán se queda dormido. Adán simboliza el alma racional, y su sueño, la relajación de la atención de la mente, mientras Eva, los sentidos físicos, fue creada (41). En The Book of Urizen, el sueño de Urizen da lugar a la creación de Los y de Enitharmon (Eva). A partir de ahí asistimos al desarrollo de dos deidades, Urizen y Los, que se corresponden con los modelos bíblicos de Elohim y Yavé. Elohim/Urizen es un nombre genérico que significa *jueces*, se trata de una deidad benevolente y es descrito con un estilo preciso, austero y repetitivo. Yavé/Los, posee un nombre propio y se trata de una deidad antropomórfica, es un Dios que, no obstante, presenta limitaciones humanas, (siente por ejemplo celos y envidia). Se trata de una deidad prometeica, el creador como artesano. Representa el deseo, la energía, la inspiración.

Yavé-Jehová supone una percepción antropomórfica de Dios que hace que la benevolencia divina sea posible al humanizar a Dios y deificar al hombre, uniendo lo humano y lo divino en la visión poética que presenta Blake. Elohim por el contrario es el Dios abstracto del mundo natural (42).

Hasta el Génesis (2:17), Jehová-Yavé es un creador benevolente y humano. Con la prohibición del árbol de la Sabiduría (el árbol del Bien y del Mal), se convierte en irascible y celoso. El pasaje que viene tras la prohibición del árbol es la creación de Eva, y así Blake focaliza el conflicto en la escisión de Adán que se convierte en un ser dividido, *self-divided Adam*. Precisamente porque siente lástima por la soledad de Adán, que es reflejo de su propia soledad, crea a Eva. La creación de Eva sin embargo supone la separación de Jehová-Yavé y Adán. El Génesis

se convierte así en la división entre Elohim y Jehová-Yavé, y la victoria final de Elohim, que representa el triunfo de la justicia sobre la piedad.

William Blake, Illustration to Paradise Lost

Museum of Fine Arts, Boston

Esta interpretación del Génesis que presenta Blake se relaciona en gran manera con el conflicto en el desarrollo de Thomas que presentamos anteriormente entre el Dios de la creación, más abstracto, que se corresponde con las fuerzas de la Naturaleza, el Dios del amor, más humano y el Dios de la atrición, que concretábamos en la figura del tiempo en los poemas de Thomas, que llega a adquirir una auténtica personificación y entra en conflicto permanente con la vida.

Pero también encontramos otras alusiones al Antiguo Testamento en estos poemas: en *drives the water through the rocks* V.ii.1 Giovannini ve una alusión al Exodo (17: 6): "Hiere la roca, y saldrá de ella agua para que beba el pueblo," y Moisés saca agua de la roca (43).

La expresión *gives up its dead* II.v.3; III.v.6, que también aparece en los relatos cortos y aparece en dos ocasiones en estos poemas, proviene del Libro de las Revelaciones: "And the sea gave up the dead which were in it." Apocalipsis (20:13) (44). La inundación simbolizando el castigo bíblico por el pecado: *the winter floods* I.i.4; VIII.i.6. También aparece la manzana, la bíblica fruta prohibida, en dos ocasiones: *And drown the cargoed apples in their tides* I.i.6; *I would not fear the apple nor the flood* VIII.i.6. Otra expresión utilizada por Thomas, *quick and dead*: *... the quick and dead/ Move like two ghosts before the eye.* III.iv.1-2, procede también de la Biblia: "He which was ordained of God to be the Judge of quick and dead" Actos (10: 42) (45). También las imágenes que analizábamos relacionadas con el sastre, los gusanos y el útero, se pueden encontrar en el Libro de Isaías:

> But Thomas's prose and poetry are full of pronouncements and exhortations, prayers and lamentations, which find no better parallel than in the Biblical rhetoric of malediction and benediction. One can open the prophetic books of the Bible almost at random and find parallels to Thomas, both in imagery and theme. Tailor, worm and womb images are all found in Isaiah: 'I have cut off like a weaver my life 38:12'. (46)

Las referencias al Nuevo Testamento las encontramos en expresiones como *whirls the water in the pool* V.iii.1. Giovaninni (47) ve en este pasaje referecia al Evangelio de San Juan, (5: 4), donde el ángel de Dios remueve el agua en el estanque de Bethesda.

Pero indudablemente y aunque Thomas muestra preocupación por el Dios de la creación, insiste de una forma especial que es necesario estudiar en profundidad, en la figura de Jesucristo, intentando a partir de ahí la creación de una serie de referencias e imágenes en sus poemas, actitud que posiblemente procede de la lectura de Blake:

> Through Blake, Thomas came to believe in the posibility of FINDING THIS CHRISTHOOD IN SYMBOLOGY. He cared nothing for Christ in a theological sense, he said, but cared very much for Christ as a symbol. And he praised Blake not for his wisdom, or his 'message', but for his poetry and especially for his 'monstruous mythology'. (48) (Las mayúsculas son nuestras)

En lo que se consideran los Libros Proféticos de William Blake, existen numerosas referencias al Cristianismo. La Biblia supone no un encorsetamiento moral, sino toda una serie de sueños y visiones de profetas y visionarios que realmente dan cuenta de un asombroso desarollo imaginativo:

> In these later prophetic books (Blake's) there are many references to Christianity...He seems to have decided that for all its shortcomings Christianity was the religion by which the forces of imagination had been most successfully nurtured... The Bible was to be read not, as was common in his time, for its promulgation of the moral law, but for its dreams and visions and for its accounts of visionaries and prophets who had suffered for their beliefs. (49)

Un tratamiento oblicuo muy del estilo de Blake de la figura de Cristo lo vemos en The Everlasting Gospel (K, pp. 748-759). El poeta a lo largo de este poema increpa, ¿cuál es el Cristo verdadero y cuál es el falso?, preguntándose si Cristo fue realmente humilde, si fue realmente casto. Blake habla en términos que se apartan del cristianismo tradicional, planteando una figura de Cristo que, como en Thomas, "... the crying of the new Christ in the wilderness," (SL, p. 64), está más cercana al hombre:

> The Vision of Christ that thou dost see
> Is my Vision's Greatest Enemy:
> Thine has a great hook nose like thine,
> Mine has a snub nose like to mine:
> Thine is the friend of All Mankind,
> Mine speaks in parables to the Blind:
> Thine loves the same world that mine hates,
> Thy Heaven doors are my Hell Gates.
>
> (William Blake, The Everlasting Gospel, K, p. 748)

Existe una indudable relación entre el poeta galés y William Blake en el hecho de utilizar todo un simbolismo religioso que es en suma un atisbo de presentar la infinitud del hombre -el hombre como la forma humana divina de Blake- y que supone un importante elemento de originalidad en el planteamiento poético de Dylan Thomas:

> It is the loathing of death, in conjunction with the leftover life of Christianity and Blake's symbol-making, that begot in Thomas's work one of the most individual and clear expressions of the INFINITUDE OF MAN in modern poetry. (50)

El hecho de que el poeta haga uso de símbolos cristianos no quiere decir que sea un poeta cristiano:

> His [Thomas's] use of Christian symbols does not prove, of course, that he was a 'Christian poet'... he emphatically rejected Christianity. (51)

La declaración más directa que encontramos en este sentido proviene de una de sus cartas donde confiesa que le interesa Cristo como símbolo de la muerte:

> All round us, now and forever, a spirit is bearing and killing and resurrecting a body; I care not a damn for Christ, but only for his symbol, the symbol of death. (To PHJ, 25th December 1933, SL, p. 84)

Muchas veces, como en este "I care not a damn for Christ," encontramos una actitud de pesimismo y desprecio hacia la divinidad, que más que deberse a influencias literarias concretas, la encontraba Dylan en su propia casa en boca de su padre, que profesaba un ateismo que rayaba en una irascibilidad casi pueril:

> ... had nothing to do with whether there was a god or not, but was a violent and personal dislike for God. He would glare out of the window and growl: 'It's raining, blast Him!' or, 'The sun is shining-Lord, what foolishness!'. (52)

Esta actitud de desprecio y blasfema alusión a la divinidad formaba también parte del carácter de su hijo que a veces era capaz de mezclar lo sagrado y lo profano con objeto de provocar la mayor parte de las veces un efecto cómico. En una ocasión, hablando sobre las Navidades e imaginándose a sus nietos le comenta a Pamela: "... tell them of the miracle of Christ and the devastating effect of two many nuts upon a young stomach." (To PHJ 25th December 1933, SL, p. 77). En una carta anterior le habla de un dibujo de Cristo y Moisés que él mismo realizó en los siguientes términos:

> On the wall immediately in front of me hangs my pastel drawing of the Two Brothers of Death; one is a syphilitic Christ, and the other a green-bearded Moses. Both have skin the colour of fig, and walk, for want of a better place, on a horizontal ladder of moons. (To PHJ, 11th November 1933, SL, p. 58)

Moisés está muy cerca del Dios del Antiguo Testamento que hemos identificado

en la figura de Elohim y el *Nobodaddy* de Blake. Esa interpretación de la divinidad y la figura de Cristo constituyen un símbolo de la muerte, como el propio Thomas alude al llamarlos *the Two Brothers of Death.*

La muerte de Jesucristo nos conduce a pensar en su Crucifixión, y encontramos en estos poemas alusiones a este pasaje de los Evangelios. Es el caso por ejemplo del grito de Jesucristo en la cruz: *Cry Eloi to the guns* XVII.vii.6, una variante de Eli en "Eli, Eli, lama sabachtani," "My God, my God, why hast thou forsaken me," (53). O la expresión *And nail the merry squires to the trees* I.viii.3. Para Stanford, *the merry squires* sustituyen a la figura de Cristo con el sentido de sacrificio. Es bastante probable, dice, que simbolicen el órgano masculino, puesto que el poeta a menudo se refiere a él de manera jocosa e irónica, o bien con una morbosidad gótica como *worm, maggot* o *quick* (54). En este sentido, algunos críticos mencionan el aspecto masculino del uso de las imágenes religiosas que lleva en algunos poemas a la blasfema identificación del personaje de Jesucristo con el miembro masculino (55). Otra expresión que se relaciona con el simbolismo religioso que estamos estudiando es el caso del triple compuesto *Christ-cross-row* (56).

La historia de Jesucristo es una de las fuentes más sugerentes para presentar, como así lo hace el poeta constantemente, la descripción del tema de la muerte en la vida. Jesucristo nació con el propósito de morir y así redimir al hombre de sus pecados, de esta forma su nacimiento comporta al mismo tiempo asociaciones con la muerte, recordamos aquí el desarrollo del relato corto "The Tree" que analizamos en la primera parte de nuestro estudio. La historia de Jesucristo se convierte en el símbolo de la mortalidad del hombre y en multitud de ocasiones recurre a su figura para ilustrar la dicotomía del nacimiento y la muerte:

> This leads us to a clearer understanding of why there is so much religious (i.e. Christian) imagery in Thomas's poetry although Thomas himself was an unbeliever. This is because the Christ myth was seen by him as a very rich source to draw on in his depiction of death in life. Christ was born with the main purpose of dying for man's redemption so that HIS birth is fraught with associations of death... In the story of the three wise men coming to the Christ child at Bethlehem is the mention of the gift of myrrh, a symbol of death. Because, to Thomas, the Christ story is a very symbol of man's mortality, he time and again draws on the Christ myth in dealing with the dichotomy of birth and death. The mortal error of birth and death. (57)

Jesucristo es el hombre y Dios es el padre, el tiempo, la muerte: "For Jesus is man and the Father is time, death, the repressive forces of society, and the antagonistic forces of the universe." (58)

Uno de los términos que se relacionan con la figura de Cristo es la sangre. Cuando Thomas utiliza el término *blood*, a menudo se trata de una imagen religiosa y se asocia con la sangre de Jesucristo derramada para redimir al hombre. Pero Thomas además consigue una particular y original asociación al yuxtaponer los términos *sangre* y *sol* (*blood/sun*), como lo vemos en ... *blood in their suns/ Lights up the living worm* III.i.5-6. Dado que los dos términos poseen color rojo, se pueden asociar. Los dos son símbolo de vida: mientras la sangre da la vida al cuerpo humano, el sol provee al mundo con luz y calor, necesarios e imprescindibles para la vida. El término *sun*, en plural *suns*, se asocia con los días y el paso del tiempo, los cuales, a su vez, se asocian con el comienzo de la decadencia y la muerte. Pero *s-u-n-s* le sirve también al poeta para jugar con el plural de *son*, hijo, juego de palabras muy utilizado por John Donne. El Hijo, por supuesto, se refiere a Jesucristo, que se asocia por un lado con la vida (al redimir a la humanidad) y con la muerte (en la Crucifixión):

> Light, life, and father-son relationships are all implicit in another common equation in Thomas' poetry, that of son and Son. Jesus Christ, Son of God, is a son like the poet and a heavenly light-giver like the sun. (59)

Partiendo de la analogía del hombre con Jesucristo, el hombre, como Cristo, nace para morir, y en plural, *sons* se refiere tanto a Cristo como al hombre. La sangre derramada redime al mundo y por tanto ilumina al gusano viviente, al hombre.

La identificación del cuerpo humano y el mundo, aspecto básico en la visión poética de Thomas, se deriva de esta analogía entre el hombre, Cristo y el mundo. El mar, desde este punto de vista, por ejemplo, y toda la *sea-imagery* desarrollada al respecto, también puede ser la sangre del hombre y la sangre de Cristo (60).

Harry Williams piensa que la visión religiosa de Thomas se basa en las ideas de Blake, pero para el poeta galés, la Palabra, el mismo lenguaje, ocupa el

lugar de toda la compleja mitología de Blake, convirtiéndose en reflejo de la naturaleza metafórica de la realidad:

> Both poets see the prophetic imagination as redeeming the evils of abstract reasoning; both celebrate time, in that they see redemption as following apocalyptic annihilation. They share the sense of a past Golden Age which must be restored through a rebirth of the sensual; both see God as made in man's image and attack conventional religion. Blake and Thomas prophetically fuse past and future into a timeless mythical world, but for Thomas the Word itself takes the place of Blake's mythical identities in the drama of his vision. At first language is what divides heaven from hell in the original, unfallen world (as in Incarnate devil) but later the Word becomes redemptive. (61)

Este aspecto apuntado por Williams, de gran importancia para el desarrollo poético de Dylan Thomas, lo estudiaremos posteriormente en lo que denominamos la relación entre la sangre y el lenguaje y la identificación entre la luz, la vida y el lenguaje, pero sí es cierto que se encuentra en los poemas de Thomas lo que D.S. Savage define como: "... a quasi-mystical, cabbalistic perception of the world itself as of a metaphorical nature, intimately related to the articulation of language." (62)

La figura de Cristo, con la que el poeta se identifica también en sus cartas, "I'm lonely as Christ sometimes...," (SL, p. 150), le sirve para reflejar uno de los conflictos más importantes de su poesía: el sexo y la religión. En el poema "Before I knocked" se describe la gestación y el nacimiento del hombre, de Cristo. En cuatro versos que existían en la primera versión en el cuaderno, Cristo entra en conflicto con su propio deseo físico:

> A virgin was my sad-faced dam,
> My sire was of wind and water.
> Get thee behind me, my blood's temper,
> I cried out when the blood was dumb. (N, p. 187)

El mundo espiritual, *wind and water*, se enfrenta al mundo animal, *dam*, y Cristo entra en conflicto que alcanza su punto álgido en la tentación. *The blood was dumb* implica que el cuerpo quiere responder y satisfacer la tentación. Thomas siente compasión de Cristo porque tenía un cuerpo, pero tuvo que resistirse siempre a la tentación de la carne. El narrador es así un Cristo de carne y hueso que no recibe sino todos los dolores y sufrimientos de la encarnación. Estando en el útero ya siente todos sus padecimientos futuros.

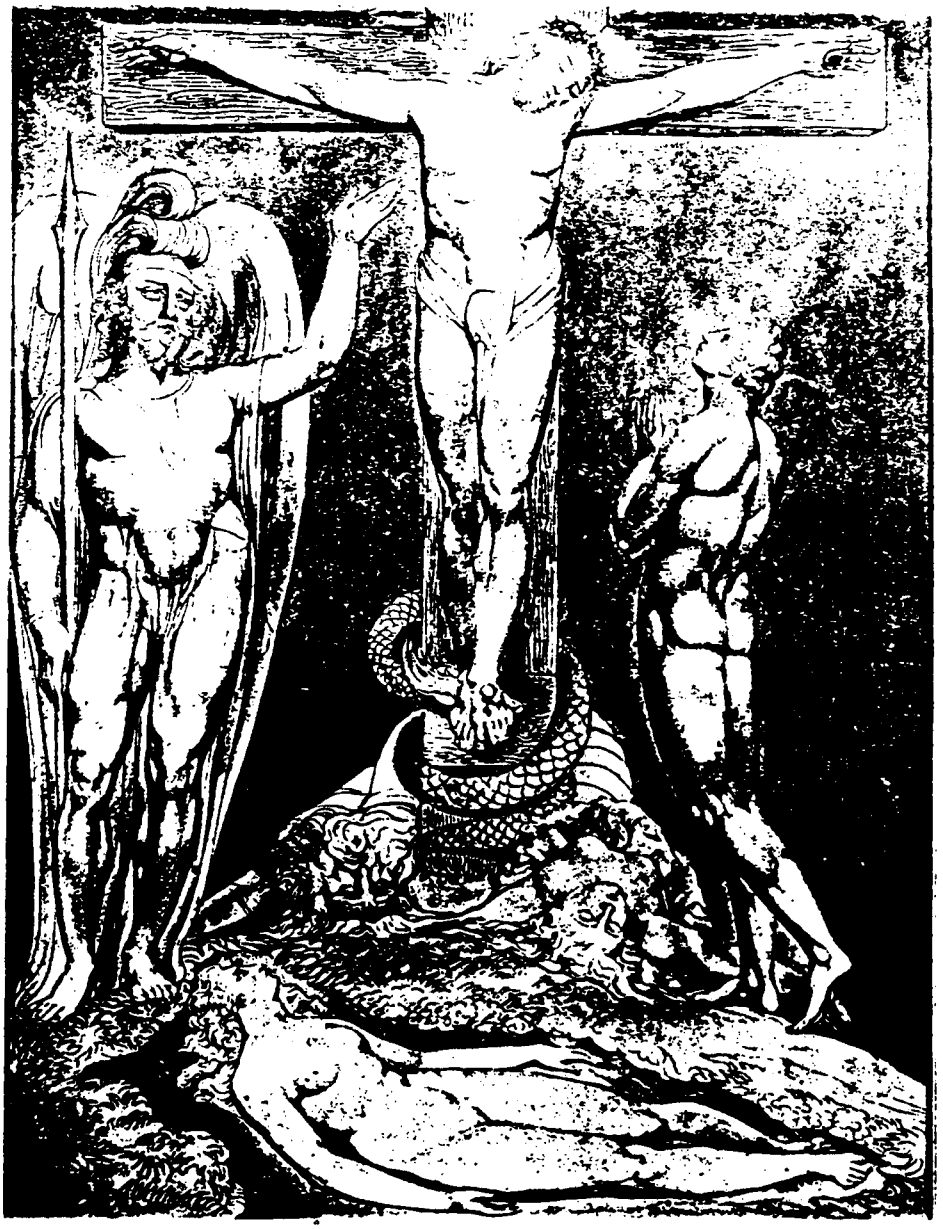
En uno de los poemas del cuaderno de agosto 1933, nos encontramos con los siguientes versos que nos pueden ayudar a comprender la identidad del particular héroe del poema "My hero bares his nerves":

> You are the ruler of this realm of flesh,
> And this hill of bone and hair
> Moves to the Mahomet of your hand.
> (..)
> You are my flesh's ruler whom I treason,
> Housing death in your kingdom,
> Paying heed to the thirsty voice. (N, p. 182)

Por otra parte, la referencia a Mahoma en estas estrofas, es indicativa del hecho de que Dylan Thomas utilizaba la simbología religiosa sin que eso suponga que profesara una fe determinada.

Existe un acto negativo de traición, autodestrucción con respecto al dios-cuerpo. Se trata de la disipación sexual, es también the *thirsty voice*, una referencia a la bebida.

Dios, Cristo, y todo el simbolismo en torno a ellos que -a pesar de no ser muy extenso en estos poemas- indudablemente está presente, son utilizados por el poeta como metáforas a través de las cuales trata de expresar aspectos de la Naturaleza, el mundo, el ser humano, el poeta y su desarrollo creativo.



William Blake, Illustration to Paradise Lost

Museum of Fine Arts, Boston

IX. 2. Sacrificio y redención.

Si recordamos el método de trabajo del poeta, solamente a costa de un gran esfuerzo, llega a hablar, recordamos, incluso de dolor al escribir, "... It gives me now a physical pain to write poetry" (To PHJ, SL, p. 122), conseguía finalizar sus poemas:

> His intense devotion to the ordering of words... entailed a degree of labour, of suffering, even of sacrifice... Language is both a power and an affliction... (63)

Este supuesto encuentra evidentemente su correlato en la simbología religiosa y en la presencia de toda una iconografía relacionada con la pasión entre las imágenes más significativas de sus poemas. La idea del sacrificio y la consumación suponen la concepción y el proceso creativo como formas de crucifixión: "Artists don't have to die... They crucify themselves..." (To Trevor Hughes, 1932 ?, SL, p. 5). Escribir un poema, como un acto de amor, supone agonía, sacrificio:

> Two ideas, that of SACRIFICE and that of CONSUMMATION, enable us, given these juxtapositions, to see how in Thomas' imagery the act of conjugal love (issuing in conception) and behind or before it the artistic process, are both seen as CRUCIFIXIONS. A poem is a crucifixion involving agony, sacrifice and a giving up of the spirit - like an act of love - after which the poet can say with the lover, 'consummatum est'. (64) (Las mayúsculas son nuestras)

Como apunta Keith Selby (65), se puede hablar de un sentido de sacrificio, incluso martirio del poeta, que es característico del concepto de poeta para Thomas, de su visión del hombre y de sí mismo.

Cristo, como vimos anteriormente, se convierte en los poemas de Thomas en una figura que no es sólo Dios sino también el poeta, el nexo de unión entre el Dios del Génesis y lo humano. De esta forma, y puesto que la figura de Jesucristo como símbolo de muerte y de victoria sobre la muerte también está presente en el hombre, el tema central de su poesía bien podría ser el de la humanidad crucifica-

da, la humanidad que sufre desde su propia consciencia de la mortalidad y del paso del tiempo como destinos ineluctables a nuestra humana condición:

> Thomas' imagistic link between the God of genesis and the 'stuff of all men', between the creator of the unvierse and the creature of the world, is CHRIST. ... Since Christ is not only God but also a human being, all men, and especially the Poet, can be seen as Christ figures. The 'Jack Self' of Hopkins becomes Jack Christ for Thomas."My Jack of Christ born thorny on the tree." The central figure of CP is an Adam-Christ-Poet composite - the representative of suffering, crucified humanity. (66)

En Tiriel y The Book of Thel, William Blake desarrolla lo que Webster define como formas de autosacrificio y devoración que parten de la idea del sacrificio cristiano: "... for Blake, identification with Christlike sacrifice seems to mean identification with the feminine -that is, becoming like an ideal mother and allowing oneself to be devoured." (67)

En Tiriel se presenta el conflicto padre-hijo. El rey Tiriel, un cruel tirano que abusa de sus hijos y los maldice, visita luego su lugar natal y es entonces cuando nos damos cuenta de que existía un conflicto similar con su propio padre (68). Este conflicto se expresa a partir de multitud de imágenes de oralidad, devoración, casi canibalismo. Este conflicto padre-hijo según Brenda S. Webster puede verse como alegoría del fracaso de la razón o la virtud moral; también representa la parte censuradora de la mente en conflicto consigo misma (69).

En The Book of Thel, asistimos a la preocupación con la muerte y su función en la vida. Las relaciones madre e hijo, que se presentan idealizadas, se convierten en modelo del sacrificio cristiano. La madre se ofrece para ser devorada. La regeneración solamente se deriva de un sacrificio divino, el mundo así resulta redimido:

> His [Blake's] works are related to his philosophy; his purpose is to express a vision of a created and fallen world which has been redeemed by a divine sacrifice and is proceeding to regeneration. (70)

Este sacrificio que supone la destrucción, aniquilación en términos de Blake, que dará paso a la regeneración, se trata de una forma de superar el terror hacia el hecho físico de la muerte: "For Thomas the Blakean destruction of the material

universe was finally a means of overcoming the dread of death." (71) No obstante, Thomas siempre se debate en torno a esta cuestión. En una de sus cartas a Trevor Hughes le confiesa que qué fácil parece decir como Blake que la muerte es como entrar en otra habitación, pero qué difícil de creérselo (véase To Trevor Hughes, 12th January 1934, SL, pp. 90-91).Esto se debe quizá a que nunca pudo olvidarse de su herencia religiosa y aunque, como Blake, intenta ver a Dios en todos los seres que existen, siempre y -como considerábamos al hablar del Dios de la atrición- acecha la presencia de una entidad superior, similar al Urizen presentado por Blake, que parece en algunas ocasiones dominarlo todo; por eso algunos críticos hablan de determinismo en su obra:

> Thomas, however, did not conceive of the universe as entirely anthropomorphic. While his view was generally identical with Blake's view that 'God only Acts and Is, in existing beings and men' his poetry never completely discarded the trascendent and autonomous God of the Welsh chapel. (72)

Derivándose de este sentimiento, y como consecuencia del tremendo pavor a nuestro destino, quizá surge el sentimiento de auto-destrucción, como plantean algunos críticos, de ahí también la imagen del arte como arca que aparece en el "Author's Prologue" de los CP *My ark sings in the sun* (CP, p. xviii), salvando a Noé de la inundación, de la destrucción de sí mismo (73).

El tema del martirio se seculariza en la poesía de Thomas, y por medio del sacrificio, el ser humano en su camino hacia la muerte sufre en nombre de la regeneración de la naturaleza, un sacrificio que se equipara también al del poeta debatiéndose en el gran abismo del lenguaje.

> There is torture in words, torture in their linking & spelling, in the snail of their course on stolen paper, in their sound that the four winds double, and in my knowledge of their inadequacy... (To PHJ, 11th May 1934, SL, p. 127)

Quizá sea necesario hacer hincapié en el sentido del sacrificio, que forma parte de una larga tradición ritualística que tiene como objeto liberar la violencia incontrolada que normalmente existe en toda sociedad. La comunidad se congrega así con objeto de llevar a cabo un sacrificio ritual, un acto de violencia controlada. El

chivo expiatorio, la víctima del sacrificio tiene una función primordial: es símbolo de la culpa de la comunidad, objeto de su venganza, escape de sus motivaciones violentas. Consigue, con ello, poner fin a la violencia recíproca que sacude a la comunidad y por ello hace posible la paz en el seno de ésta. De ahí que la víctima del sacrificio se considere en última instancia, donadora y pueda llegar a ser incluso santificada. "The best in man comes out in suffering..."(To Trevor Hughes, 12th January 1934, SL, p. 90). René Girard (74) habla en estos términos del sacrificio, que conlleva un papel fundamental en el desarrollo de la cultura y como fuente indispensable de la religión, la cultura y la civilización en general.

Dylan Thomas también considera el sacrificio como un estadio necesario en los procesos destructivos y renovadores de la naturaleza, y el sacrificio está presente en sus poemas así como en los relatos cortos; recordamos el relato "The Burning Baby" (CS, pp. 35-40).

El papel del poeta como mártir que desarrolla un servicio y ayuda a la humanidad tiene, como Korg resalta (75), una larga tradición en la historia de la Literatura, en poetas como Thomas Chatterton, Byron, Shelley, Francis Thompson, idea que parece remontarse a los mitos de Jesucristo y Prometeo, que conllevan la rebelión y el consecuente sacrificio, en el sentido en el que hablábamos anteriormente de contribución positiva a la salud espiritual de la comunidad.

Jesucristo sufre voluntariamente, el poeta también es una víctima voluntaria. Para Blake, Jesucristo nos libera "The Death of Jesus set me free," ('To Tirzah', Songs of Experience, K, p. 220), no sólo por la gran importancia del hecho de liberarnos de la pesada carga de nuestros pecados sino para que nos inspiremos con su acto ejemplar de auto-sacrificio, un acto de amor (76). El mundo caído para Thomas es un mundo de heridas. La mortalidad del hombre es una herida que no puede curarse. Esta imagen, que aparecerá en los sonetos, representa el sufrimiento de la vida y la inevitabilidad de la muerte. También desarrollará posteriormente la idea del viaje errante de una figura que normalmente representa a la humanidad sufrien-

do, se trate de Sansón, Cristo, Ismael, Caín, y que vaga errante por el mar, arquetipo del caos, o bien, como Blake, en el bosque, el jardín caído, el laberinto, el manto blanco de la nieve invernal. Se trata, en definitiva, de un marinero en una travesía cristiana, un vagabundo errante y marginado que representa la figura de Cristo y que, como comentamos, va a ser de desarrollo posterior en los poemas de Thomas, en la compleja secuencia de sonetos que aparece en su volumen posterior, idea que ya se encuentra en los 18P.

El lenguaje bíblico, como el de Thomas -Katherine Loesch nos habla de su "... rapidly flashing image after image" (77)- se basa en una serie de imágenes en movimiento que cambian rápidamente, "... sudden dislocation through synesthesia... dramatic rather than pictorial" (78). Thomas habla de "the winding cinematic works of the womb" (To Vernon Watkins, 14th October 1938, SL, p. 209).

Northrop Frye comenta que las Escrituras se presentan con una serie de movimientos o ritmos que se relacionan con el proceso de creación, la caída y la regeneración (79). Moynihan, basándose en estas afirmaciones, intenta encontrar un paralelismo en los poemas de Thomas:

> Regardless of Thomas' intentions and regardless of chronological imprecision, his poetry is unified by a 'Biblical rhythm'. The details of that rhythm can be clearly established by a consideration of the images and themes of (1) creation, (2) fall, and (3) redemption or regeneration. (80)

Indudablemente, esta sugerencia de la similitud entre el lenguaje bíblico y el lenguaje poético de Thomas, puede considerarse un tema muy interesante de estudio con respecto a Dylan Thomas que no debe pasar desapercibido.

Para finalizar, podemos decir que existe una preocupación religiosa en estos poemas como se deriva de toda una serie de términos y de referencias bíblicas. Dylan Thomas, sin embargo, no es panteísta, ni místico, ni pagano, ni cristiano, ni católico, ni agnóstico, ni cree en la religión institucionalizada, a pesar de ser un hombre con una profunda preocupación religiosa. Como poeta, concibe la poesía en un sentido religioso de celebración y alabanza de todo lo creado y presenta

en sus poemas una reflexión personal sobre la divinidad en tanto en cuanto ésta supone una referencia para comprender e interpretar el sentido del hombre. Los aspectos que Thomas presenta la divinidad en sus poemas, ya presentes en los 18P, guardan estrecha relación con la visión religiosa de Blake.

# Notas

(1) "The view of Dylan Thomas as a religious poet has emerged only recently..." Thomas Saunders, "Religious Elements in the Poetry of Dylan Thomas," Dalhouise Review, XLV, (Winter, 1965-66), p. 494. Estas declaraciones las hacía Saunders en 1965, y es entonces precisamente cuando comienzan a proliferar los estudios críticos sobre la religiosidad en los poemas de Dylan Thomas.

(2) R. M. Kidder, Dylan Thomas: The Country of the Spirit (Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1973), p. 114.

(3) Véase Stanley Moss, "Fallen Angel," The New Republic, (June 10, 1967), p. 20.

(4) Citado en R. B. Jr. Kerhsner, Dylan Thomas: The Poet and his Criticism (Chicago: American Library Association, 1976), p. 69.

(5) Véase Derek Stanford, Dylan Thomas: A Literary Study (London: Neville Spearman, 1954), p. 196.

(6) Véase W. Y. Tindall, A Reader's Guide to Dylan Thomas (New York: Farrar, Straus and Giroux, 1979; 1st pub. 1962), p. 274. También en la p. 9 de su estudio dice: "Like any vegetable-loving romantic,... Thomas found nature holy." Dylan Thomas era sin embargo bastante desconsiderado a la hora de juzgar a los *nature poets*, ver "How to be a Poet," en A Prospect of the Sea and Other Short Stories (London: J.M. Dent and Sons, 1986; 1st pub. 1955), pp. 104-115. A pesar de sus mordaces críticas, que también son autocrítica como se puede ver, Thomas se puede considerar amaba la Naturaleza en el sentido de que mucha de su auténtica inspiración surgió de un paisaje natural que había contemplado durante mucho tiempo y con cariño, el de su propia tierra. Esto se puede ver en poemas como "Author's Prologue," "Over Sir Johns's Hill" o "Poem on his Birthday."

(7) "Thomas told Pamela Hansford Johnson in September 1933 that he was 'in the path of Blake' (offering a very Blakean critique of Wordsworth), and there is, I think, a parallel between Blake's libertarian outflanking of the intellectual democrats and rationalists of the 1790s, and Thomas's withering attack on 'intellectual communists' from the vantage point of a Welsh libertarian in a repressed South Wales during the unemployed 1930s." Stewart Crehan, "The Lips of Time," en Dylan Thomas: Craft or Sullen Art. ed. Alan Bold, (London: Vision, 1990), p. 441.

(8) W. T. Moynihan, The Craft and Art of Dylan Thomas (Ithaca, New York: Cornell University Press, 1966), p. 35.
(9) R. M. Kidder, *op. cit.*, pp. 24-25.

(10) En multitud de ocasiones se ha aludido a Thomas como poeta místico o se hablado del misticismo de sus imágenes. Citamos, por su interés, algunas de las opiniones al respecto: "The truths of Thomas' images are not those of ordinary experience, but those of his mysticism," Jacob Korg, Dylan Thomas (New York: Twayne Publishers Inc. Twayne's English Authors, 1964), p. 42. Karl Shapiro habla en los siguientes términos: "Thomas moves between sexual revulsion and sexual ecstasy, between puritanism and mysticism." K. Shapiro, "Dylan Thomas," en Dylan Thomas: The Legend and the Poet. A Collection of Biographical and Critical Essays. ed. E. W. Tedlock, (London: William Heinemann, 1960), p. 277. Clara Lander hace las siguientes consideraciones al respecto: "Primarily he believed, like all mystics from the Druids to Blake, in an essential Unity of Being." C. Lander, "With Welsh and Reverent Look: The Biblical Element in Dylan Thomas," Queen's Quarterly, LXV, (Autumn, 1958), p. 445. Incluso en la necrológica del poeta presentada en Time, 16th November, 1953, p. 93, se refieren a él como "... Wales' bright young mystic of English poetry."

(11) "If mysticism means primarily a contemplative quietism, mysticism is something abhorrent to Blake...; if it means primarily a spiritual illumination expressing itself in a practical and (in spite of its psychological subtlety) unspeculative piety, such as we find in the militant monasticism of the Counter-Reformation, the word still does not fit him. But if mysticism means primarily the vision of the prodigious and unthinkable metamorphosis of the human mind..., then Blake is one of the mystics." "General Note: Blake's Mysticism," en Northrop Frye, Fearful Symmetry. A Study of William Blake (Princeton, N.J.: Princeton University Press, 1970; 2nd paperback printing; 1st pub. 1947), p. 432. Ralph Maud señala que, como Blake, "... Thomas wanted to be a 'mystical' poet," R. Maud, Entrances to Dylan Thomas's Poetry (New York: Scorpion Press, 1963), p. 159.

(12) En El País Nº 57, domingo 22 de marzo, 1992, año XVII, tercera época, p. 33, nos encontramos con una reseña sobre la puesta en escena del libro de Dylan Thomas Las hijas de rebeca, firmada por Eduardo Haro Tecglen, donde se dice: "Dylan Thomas: gran poeta universal, galés, casado con irlandesa, católico, derechista, amigo de Franco en nuestra guerra, enemigo de lo inglés: uno de esos ejemplares británicos que van siempre en contra de su tiempo." Se trata de una opinión sobre el poeta que nada tiene que ver con la personalidad de Thomas. La nota despectiva que se deduce, pienso que proviene del hecho de que Dylan Thomas no se identificase nunca con la corriente intelectual de izquierdas de la poesía de los años cuarenta (Auden, Spender, Day Lewis...), poetas que escribieron desde sus versos alegatos contra la dictadura española (recordemos el poema "Spain" de Auden). Que Dylan Thomas no se identificase con estas manifestaciones de izquierdas no quiere decir en ningún caso que fuese derechista. La opinión de Thomas con respecto al fascismo y a cualquier forma de dictadura está clara: "Fascism would sprout to life like a flower through a coffin's cracks, watered by the excreta of the dead... It would still stink of the weeds of this descomposing system of society" (SL, p. 93).

(13) Dylan Thomas, Quite Early One Morning. Broadcasts by Dylan Thomas (London: J. M. Dent and Sons, 1955; 1st pub. 1954), p. 84.

(14) Constantine FitzGibbon, The Life of Dylan Thomas (London: J. M. Dent and Sons, 1965), p. 13.

(15) Bill Read, The Days of Dylan Thomas (New York: MacGraw-Hill Book Company, 1964), p. 24.

(16) Bert Trick, amigo de la infancia de Thomas, dice que el joven poeta "... was deeply religious -not in any sectarian way..." Bert Trick, "The Young Dylan Thomas," Texas Quarterly, IX, (Summer, 1966), p. 48. Aneirin Talfan Davies cuenta que Thomas solía visitar a un párroco vecino en Laugharne durante la guerra y a menudo lo acompañaba por la mañana temprano en la celebración de la Eucaristía. El párroco, dice, le prestó a Thomas muchos libros de teología. Davies utiliza este incidente para apoyar su tesis de que Thomas se inclinó hacia el catolicismo durante su madurez. Véase A. T. Davies, Dylan: Druid of the Broken Body (Swansea: Christopher Davies Publishers Ltd., 1977; 1st pub. London: J.M.Dent and Sons, 1964), pp. 21-22. Constantine FitzGibbon menciona la gran amistad entre el poeta y el Reverendo Leon Atkins, un "... Nonconformist minister in Swansea who was also a socialist," C. FitzGibbon, *op. cit.*, pp. 229-230).

(17) R. B. Jr. Kershner, *op. cit.*, p. 68.

(18) "... Thomas's critics have assumed that that statement was meant facetiously, but we'd be damn' fools if we didn't take him seriously" Alan Bold, "Young Heaven's Fold: The Second Childhood of Dylan Thomas" en Dylan Thomas: Craft or Sullen Art ed. Alan Bold, *op. cit.*, p. 174.

(19) R. M. Kidder, *op. cit.*, pp. 13-14.

(20) "The 'world' of the early poems in many ways differs from that of the later poems, and this change in the poet's orientation may well be reflected in a change in the quality or degree of religious belief characteristic of each stage. Thomas's earlier work alludes to Christianity relatively infrequently; in his 'middle period' Christian references abound, within a rather violent context which gives us a feeling of doubt, struggle, and ambiguous resolution; the late poems are much quieter and, while often less explicitly Christian in subject matter, generally have an unmistakable tone of affirmation and celebration." R. B. Jr. Kershner, *op. cit.*, p. 67. Sin disentir totalmente de las consideraciones de Kershner, observamos un tono de celebración en el sentido en que lo definimos en nuestro estudio desde los primeros poemas de Thomas, si bien es verdad que los poemas de su última etapa son más serenos y concretos a grandes rasgos que los que estamos analizando.

(21) Dylan Thomas, "Poetic Manifesto," Texas Quarterly, Winter 1961, p. 53; rpt. en Constantine FitzGibbon, The Life of Dylan Thomas, *op. cit.*, pp. 323-328.

(22) "The speaking of poetry should certainly be encouraged. I do hope you read aloud. I myself chant aloud in a sonorous voice every poem I read. The neighbours must know your poems by heart; they certainly know my own, and are bound to be acquainted with many passages of Macbeth, Death's Jester, and the Prophetic Books. I often think that baths were built especially for drowsy poets to lie in and there intone aloud amid the steam and boiling ripples." (To PHJ, Early November 1933, SL, p. 50).

(23) Paul West, "Dylan Thomas: The Position in Calamity," Southern Review, IV, 1967, p. 941.

(24) Con respecto a su puritanismo galés, la esposa de Dylan Thomas comentaba: "... though Dylan imagined himself to be completely emancipated from his family background, there was a very strong puritanical streak in him, that his friends never suspected." Caitlin Thomas. Leftover Life to Kill (London: Putnam and Company, 1957), p. 57.

(25) John Ackerman, Dylan Thomas: His Life and Work (London: MacMillan Academic and Professional Ltd., 1991; 1st pub. London: Oxford University Press, 1964), p. 40.

(26) Citado por C. FitzGibbon, *op. cit.*, p. 231 y por Kershner, *op. cit.*, p. 69.

(27) John Ackerman, Dylan Thomas: His Life and Work., *op. cit.*, p. 10.

(28) Brenda S. Webster, Blake's Prophetic Psychology (London: MacMillan Press, 1983), p. 7.

(29) Giorgio Melchiori, "Dylan Thomas: The Poetry of Vision," en su obra The Tightrope Walkers: Studies in Mannerism in Modern English Literature (Westport, Connecticut: Greenwood, 1974; 1st pub. London: Routledge and Kegan Paul, 1956), p. 239.

(30) Jean Garrigue, "Dark is a Way and Light is a Place," Poetry, (May, 1959), p. 113.

(31) Para Derek Stanford, ... *Cadaver's shot/ Of bud of Adam* XI.viii.2-3 tiene una referencia sexual al órgano masculino. Véase D. Stanford, *op. cit.*, p. 59.

(32) Para Olson, el compuesto *sea-sucked Adam* XVII.i.2 hace alusión a "... The mortal body derived from Adam, drawn out of the sea..." Véase E. Olson, The Poetry of Dylan Thomas (Chicago: University of Chicago Press, 1972; 1st pub. 1954), p. 100.

(33) Véase W. T. Moynihan, "Dylan Thomas and the 'Biblical Rhythm'," en Critical Essays on Dylan Thomas. ed. G. Gaston, (Boston, Mass.: G.K. Hall & Co., 1989), pp. 73-74.

(34) Northrop Frye, *op. cit.*, p. 62.

(35) Anne K. Mellor, Blake's Human Form Divine (Berkeley, California: University of California Press, 1974), p. 336.

(36) Pennar Davies, "Sober Reflections on Dylan Thomas," Dock Leaves, (Winter, 1954), p. 15.

(37) John Beer, William Blake: 1757-1827 (Windsor, Berkshire: Profile Books Ltd., 1982) p. 41.

(38) *Ibidem*, p. 13.

(39) *Ibidem*, p. 35.

(40) Northrop Frye, *op. cit.*, p. 41. También en J. M. Evans Paradise Lost and the Genesis Tradition (Oxford: Clarendon Press, 1968), pp. 62-70.

(41) Véase Leslie Tannenbaum, Biblical Tradition in Blake's Early Prophecies: The Great Code of Art (Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1982), p. 203.

(42) "In the first chapter of Genesis we read of a God, or Gods, called Elohim, who can be reconciled with a philosophical First Cause. So completely is he a God of unconscious and automatic order that he created the sun, moon and stars chiefly to provide a calendar for Jewish ritual, and rested on the Sabbath to institute a ceremonial law. In the next chapter we come across a folklore God named Jehovah, a fussy, scolding, bad-tempered but kindly deity who orders his disobedient children out of his garden after making clothes for them, who drowns the world in a fit of anger and repeoples it in a fit of remorse. Such a God has much to learn, but he comes far closer to what Jesus meant by a father than the other, and gets a correspondingly higher place in Blake's symbolism." Northrop Frye, *op. cit.*, p. 37.

(43) G. Giovannini, "Thomas' The Force that through the green fuse drives the flower," Explicator, Vol. VIII, No. 8, (June, 1950), item 59, p. 59.

(44) Citado en R. M. Kidder, *op. cit.*, p. 114 y también en W. Y. Tindall, *op. cit.*, p. 33.

(45) Véase R. M. Kidder, *op. cit.*, p. 114. Tindall también sugiere como fuente The Book of Common Prayer, véase W. Y. Tindall, *op. cit.*, p. 35.

(46) W. T. Moynihan, The Craft and Art of Dylan Thomas, *op. cit.*, pp. 58-59.

(47) Véase G. Giovannini, *op. cit.*, item 59, p. 59.

(48) W. T. Moynihan, The Craft and Art of Dylan Thomas, *op. cit.*, p. 38.

(49) John Beer, *op. cit.*, p. 40.

(50) W. T. Moynihan, The Craft and Art of Dylan Thomas., *op. cit.*, p. 40.

(51) Pennar Davies, *op. cit.*, p. 15.

(52) Marjorie Adix, Encounter, II (January 1954), p. 15; también en Dylan Thomas: The Legend and the Poet. ed. E. W. Tedlock, *op. cit.*, p. 66.

(53) Véase Elder Olson, *op. cit.*, p. 98.

(54) Véase Derek Stanford, *op. cit.*, p. 43.

(55) "The masculine side of Thomas' use of Christian imagery for the nature of the artistic process emerges most clearly at this point. It is somewhat blurred in his incarnation imagery where the image of the virgin mother still plays such a dominant role over that of the 'Christ child' poem. Thomas carries the masculine Christ imagery so far in its connection with creative potency than in a couple of poems 'The Boys of Summer' and 'If I were Tickled by the Rub of Love', he actually identifies Christ and the phallus -using the phrase 'merry squires nailed to a tree' in the former and 'my Jack of Christ born thorny on the tree' in the other, both in unmistakably sexual contexts. One can detect behind the partly blasphemous, partly Rabelaisian qualities of these images, something of the same agonized whistling in the dark about sexual love which emerges in Thomas's letters and in so many of his poems -in connection with homosexuality in 'I see the boys of summer', autoeroticism in 'My hero bares his nerves', and with intercourse in numbers of poems, particularly in 'All all and all the dry worlds lever'...," John Logan, "Dylan Thomas and the Ark of Art," en Critical Essays on Dylan Thomas. ed. G. Gaston, *op. cit.*, p. 48.

(56) Para Olson la expresión *the Christ-cross-row of death* II.iv.6 se refiere a las cruces de un camposanto. Véase E. Olson, *op. cit.*, p. 98. Tindall piensa que se refiere al alfabeto en nuestras cartillas infantiles y así, nuestro Calvario. Véase W. Y. Tindall, *op. cit.*, p. 33. En cuanto a la expresión *And doublecrossed my mother's womb* IV.viii.4, para Clark Emery significa traicionar, engañar. Dios engañó a María negándole el placer al engendrar por medio del Espíritu Santo. Cualquier padre traiciona a la madre al engendrar la muerte. Véase C. M. Emery, The World of Dylan Thomas (London: J. M. Dent and Sons, 1971; 1st pub. Coral Gablesd, Fla.: University of Miami Press, 1962), p. 207. Otros autores como Derek Stanford, lo interpretan como el útero que es dos veces cruzado, primero bajo la forma del Espíritu Santo dejándola embarazada, luego en la forma del Hijo de Dios al que trajo al mundo, Véase D. Stanford, *op. cit.*, p. 59. Para Tindall pueden ser dos cruces de la puerta maternal, al entrar y al salir, dos llamadas a la puerta, y la doble crucifixión del nacimiento y la muerte, del hombre y el poeta. Véase W. Y. Tindall, *op. cit.*, p. 38. Thwaite da la siguiente interpretación: "'Doublecrossed' should be taken as a pun -A) the protagonist in the poem is seen as literally crossing the womb twice, first as his own self-begetter and then as the child itself (Christ is both the Son of God and God himself); B) the womb is 'doublecrossed' (that is, tricked or cheated) because it is made to bring forth beings who die." Anthony Thwaite, "Dylan Thomas and George Barker," en Contemporary English Poetry. (London: Heinemann, 1959), p. 101.

(57) Siew-yue Killingley, "Lexical, Semantic, and Grammatical Patterning in Dylan Thomas' Collected Poems: 1934-1952," Orbis, 23, 1974, pp. 290-291.

(58) Lita R. Hornick, The Intricate Image: A Study of Dylan Thomas (Ann Arbor, Michigan: University Microfilms, 1958. Ph. D dissertation, Columbia University), p. 19.

(59) R. M. Kidder, *op. cit.*, p. 96.

(60) W. T. Moynihan, "Dylan Thomas and the 'Biblical Rhythm'," en Critical Essays on Dylan Thomas. ed. G. Gaston, *op. cit.*, p. 75.

(61) Harry Williams, "Dylan Thomas's Poetry of Redemption: Its Blakean Beginnings," Bucknell Review, (Winter, 1972), pp. 107-18. Citado en R. B. Jr. Kershner, *op. cit.*, pp. 160-161.

(62) D. S. Savage, "The Poetry of Dylan Thomas," en Dylan Thomas: The Legend and the Poet. ed. E. W. Tedlock, *op. cit.*, p. 143.

(63) Jacob Korg, "Dylan Thomas's Concept of the Poet," en Dylan Thomas: Craft or Sullen Art. ed. Alan Bold, *op. cit.*, p. 24.

(64) John Logan, "Dylan Thomas and the Ark of Art," en Critical Essays on Dylan Thomas. ed. G. Gaston, *op. cit.*, p. 48.

(65) Véase Keith Selby, "Hitting the Right Note: The Potency of Cheap Music," en Dylan Thomas: Craft or Sullen Art. ed. Alan Bold, *op. cit.*, p. 105.

(66) W. T. Moynihan, "Dylan Thomas and the 'Biblical Rhythm'," en Critical Essays on Dylan Thomas. ed. G. Gaston, *op. cit.*, p. 74.

(67) Brenda S. Webster, *op. cit.*, p. 50, dentro del capítulo titulado "Tiriel and Thel: Forms of Devouring and Self-sacrifice."

(68) El poema en su totalidad trata del trágico descubrimiento de Tiriel, rey del oeste, de que su mundo y la sociedad que él mismo ha construido a su alrededor, no merecen la pena. Ha esclavizado a su hermano Zazel; otro de sus hermanos, Ijim, es un ser triste y solitario que vive en los bosques. Tras la muerte de su esposa Myratana, intenta encontrar en vano consuelo en los brazos de la senil Har y Heva. Maldice a sus hijos y al final todos sus seres más allegados son los que lo desprecian. El tema parece provenir de las obras de Edipo, de King Lear e incluso de la lucha de David en (Samuel 2: 16). "It seems that Blake was attempting to write a 'pure' but 'Gothic' tragic poem about aged tyranny." Véase Blake: The Complete Poems ed. W. H. Stevenson, (London and New York: Longman, 1989; 1st pub. 1971), p. 74.

(69) Brenda S. Webster, *op. cit.*, p. 57.

(70) Northrop Frye, *op. cit.*, p. 424, citado también en Brenda S. Webster, *op. cit.*, p. 2.

(71) W. T. Moynihan, The Craft and Art of Dylan Thomas., *op. cit.*, p. 35.

(72) W. T. Moynihan, "Dylan Thomas and the 'Biblical Rhythm'," *op. cit.*, p. 72.

(73) John Logan, "Dylan Thomas and the Ark of Art," *op. cit.*, p. 43: "I suppose the easiest part of the production of art is the suffering," p.42: "While he [Thomas] lived he saw his art as an ark, rescuing the building Noah from the floods of destruction he found in himself... The image of the ark which Thomas uses in his prologue poem is saying something general about the nature of art, namely that it rescues from the flood, and the flood, though in that poem it is also the flood of tide by the poet's house, the flood of autumn and winter, the flood of middle age, is primarily the flood of self-destruction that emerges out of 'the fountain-head of fear'."

(74) Véase René Girard, Violence and the Sacred (Baltimore and London: Johns Hopkins, 1979; 1st pub. 1972)

(75) Jacob Korg, "Dylan Thomas's Concept of the Poet," en Dylan Thomas: Craft or Sullen Art. ed. Alan Bold, *op. cit.*, p. 28.

(76) Véase Blake's Poetry and Designs. eds. M. L. Johnson and John E. Grant, (New York: W.W. Norton and Company, 1979), p.59.

(77) Katherine T. Loesch, "Welsh Poetic Syntax and the Poetry of Dylan Thomas," en Transactions of the Honourable Society of Cymmrodorian, 1979, p. 177, citado en Stewart Crehan, "The Lips of Time," en Dylan Thomas: Craft or Sullen Art. ed. Alan Bold, *op. cit.*, p. 40.

(78) Véase Leslie Tannenbaum, *op. cit.*, p. 73.

(79) Northrop Frye, *op. cit.*, p. 420.

(80) W. T. Moynihan, W.T. "Dylan Thomas and the 'Biblical Rhythm'," *op. cit.*, pp. 71-72.

# Tercera Parte. La poesía de la Visión

> Our studies of poetic influence, as a critical subject, are still so primitive in theory and pedantic in procedure that we really know very little about the relation of English Romantic poetry to its ancestors in the English Renaissance, or for that matter the relation between Romantic and modern poetry.
> Harold Bloom (1)

A lo largo de esta tercera parte se pretende analizar y determinar la relación entre Dylan Thomas y William Blake. Partimos de un supuesto: Thomas, como Blake, pertenece a la corriente de escritores que se consideran románticos y visionarios, intentando atisbar realidades más profundas a través del desarrollo de su visión imaginativa.

## X. Concepto de poesía: Dylan Thomas y William Blake.

Contestando a la pregunta: "Do you intend your poetry to be useful to yourself or others?," Dylan Thomas habló en los siguientes términos:

> To both. Poetry is the rhythmic, inevitably narrative, movement from an overclothed blindness to a naked vision that depends in its intensity on the strength of the labour put into the creation of the poetry. My poetry is, or should be, useful to me for one reason: it is the record of my individual struggle from darkness towards some measure of light... My poetry is, or should be, useful to others for its individual recording of that same struggle with which they are necessarily acquainted. (2)

El poeta nos está hablando de la poesía como un movimiento narrativo rítmico desde la oscuridad recargada de accesorios hacia una visión desnuda y de su propia lucha, *struggle*, por llegar a conseguir que esta visión salga a la luz.

Al hablar del simbolismo cósmico, resaltamos la presencia en estos poemas de lo que considerábamos movimiento ascensional hacia la luz y por ende del énfasis en la dicotomía luz vs. oscuridad. En la poesía de Dylan Thomas y de forma muy importante en los poemas que estamos estudiando, las abstracciones de la luz y la oscuridad se expresan de muy diversas maneras. La luz y la oscuri-

dad pueden ser el día y la noche, el amanecer y el crepúsculo, el verano y el invierno, la mañana y la tarde, el sol y la luna. Cualquier momento que sugiera o en el que se produzca la luz y la oscuridad puede comportar las ideas básicas que se asocian con la presencia de la luz o su ausencia. Tampoco sería desacertado, al hablar de estos poemas, plantear el fenómeno de la luz en la oscuridad o de la oscuridad en la luz, puesto que lo que en numerosas ocasiones parece que interesa a Thomas es la interrelación y contraste entre las dos, el sentido en el que la una sugiere a la otra y a la inversa.

> Light and dark are no enemies
> But one companion. (CP, p. 75)

La consideración del fenómeno y contraposición de luz-oscuridad, nos remite a su relación con la ropa excesiva, *overclothed* y la ausencia de ella, la desnudez, *naked*. El hombre desnudo es el hombre verdadero, un hombre despojado de los accesorios de la realidad aparente que ocultan al hombre auténtico en su interior. El ser vestido es el hombre material, dedicado a los fenómenos de la esfera existencial. El ser desnudo es el espiritual, el hombre que ha entrado en la esfera de las esencias, el hombre arquetípico. El cuerpo desnudo que se esconde tras la ropa o el hombre escondido en una casa que le impide ver la luz son imágenes frecuentes en los poemas de Thomas. La dicotomía luz-oscuridad está presente en el simbolismo de estas imágenes. Cuando un hombre se quita sus ropas y está desnudo, es como si se pusiera un traje de luz blanca simbolizando su iluminación; del mismo modo, la casa puede referirse al mundo de la oscuridad aunque también aunque más raramente al hogar de la luz.

La imagen de cubrir, vestirse, poner una armadura al espíritu aparece de numerosas formas en los poemas, a menudo en combinación con imágenes relacionadas con la luz-oscuridad o con el mar *...like a naked Venus* VI.iii.2 (3). La imagen de la casa aparece posteriormente en su poesía como *cage, barn, shell, box, asylum, hospital* y a veces se combina con las imágenes de la ropa:

Of bud of Adam through his boxy shift XI.viii.3; and the cage for the scythe-eyed raver XVIII.iv.3; this box of nerves VI.iv.1; By midnight pulleys that unhouse the tomb IX.ii.4; Love in her gear is slowly through the house,/Up naked stairs, a turtle in a hearse, XI.i.3-4; the house of wind, XI.ix.1; I dreamed my genesis in sweat of sleep, breaking/Through the rotating shell... XVI.i.1-2; The fellow halves... are tangled in the shells, XVII.ix.1-2

La Caída del hombre, en el pensamiento gnóstico, en Blake y en Thomas, es el nacimiento a este mundo. Según el planteamiento gnóstico, para volver a la luz, el alma debe desnudarse de todos sus accesorios o cualidades de la existencia terrenal antes de volver a unirse de nuevo con la luz original. Desnudarse significa experimentar la unidad, puesto que en la unidad se encuentra el sentido de la inocencia y la identidad con la fuente de toda acción. Esta unidad se consigue con la unión de lo masculino y lo femenino, de la luz y la oscuridad, de los opuestos, en definitiva; lo mismo que el clímax del acto sexual es una fusión e identidad de lo masculino y lo femenino, una fusión que se equipara con un estallido de luz, el origen, así la experiencia de conocer la esencia de las cosas, se consigue con una libre desnudez (4).

Thomas no persigue esta unión o fusión de los contrarios como forma de conocimiento, pero siempre hace hincapié en el hecho de quitarse lo externo, un proceso en que se eliminan las multiplicidades de la experiencia. La naturaleza espiritual o interna de esta metáfora, que muchas veces se combina con la *ascensional*, es importante: *I fled the earth and, naked, climbed the weather* XV.ii.1.

Conforme Blake desarrolló sus ideas, fue integrando las de sus contemporáneos. En 1787, Thomas Taylor publicó "Concerning the Beautiful," una breve traducción de Plotino que fue el comienzo de muchas más traducciones de escritores neoplatónicos. Este ensayo tiene interés porque en él Taylor distingue entre *the corporeal eye* y *the intellectual eye*, distinción que Blake va a aplicar y explorar en su poesía. "... His [Blake's] 'intellectual eye' belongs to the energetic human being who is a mental traveller and a maker." (5).

Cuando Blake habla de ciencia y razón, se refiere al estado de la naturaleza en tanto en cuanto éste es contemplado y estudiado pasivamente. Cuando habla

de sabiduría, de intelecto y de lo espiritual, Blake está pensando en la mente, en la imaginación y en un estado de energía. Cuando habla de amor e inocencia, piensa en un estado de afecto. El hombre de espíritu, para Blake, es un viajero mental que al caminar por el mundo de la experiencia o al trabajar en su obra creativa desarrolla el intelecto en pos de la verdadera sabiduría (6).

Blake advierte que debemos ver a través del ojo, no con el ojo, refiriéndose así al ojo espiritual, no al corpóreo, según la distinción propuesta por Taylor y derivada de Plotino como comentábamos.

> If the doors of perception were cleansed everything would appear to man as it is, infinite.
> For man has closed himself up, till he sees all things thro' narrow clinks of his cavern.
>
> (William Blake, The Marriage of Heaven and Hell, Plate 14, K, p. 154)

11

**Aged Ignorance**
**Perceptive Organs closed, their Objects close.**

William Blake, "Aged Ignorance: Perceptive Organs closed, their Objects close." Plate 11. For the Sexes: The Gates of Paradise (K, p. 767) (7)

Ver a través del ojo y no con él significaba para Thomas ver con todo su cuerpo, con todos sus sentidos, sobre todo con su *corazón*. El testigo del corazón, para Thomas, como para los románticos, es el supremo testigo (8), porque en él "... the colour and contours of moods" (9) siempre estaban presentes, resultado de su particular introspección:

> My own eyes, I know, squint inwards when, and if, I look at the exterior world, I see nothing or me; I should like very much to say that I see everything through the inner eye, but all I see is darkness, naked and not very nice. (To Bert Trick, July ? 1935, SL, p. 157)

El sentido en el que consideramos a Blake y a Thomas próximos en tanto poetas proféticos y visionarios (10) no tiene que ver con el hecho de que Blake, Thomas y otros escritores románticos como Shelley intenten con sus versos predecir el futuro, sino que, igual que hicieron otros románticos anteriormente, Dylan Thomas intenta atisbar realidades más profundas a través del desarrollo de su visión imaginativa, como el viajero mental de Blake, ("The Mental Traveller," Poems from the Pickering Ms, K, pp. 424-427), "... un Eterno vagabundo que ha visitado el mundo caído y es capaz por ello de distanciarse de él para contemplar su horrible ciclo." (11).

William Blake, "The Traveller hasteth in the Evening"
For the Sexes: The Gates of Paradise (K, p. 769)

En este sentido, el poeta es un *seer*, un visionario, como el profeta en el sentido moderno que Blake quiere darle al término:

> Prophets, in the modern sense of the word, have never existed... A Prophet is a Seer... (William Blake, "Annotations to Watson," K, p. 392)

Dylan Thomas se revela así como profético en este sentido del término de ver imaginativamente realidades profundas en las cosas y acontecimientos normales, con una percepción e intuición que normalmente no sabemos desarrollar o poner en práctica debido sobre todo a la educación que hemos recibido y a los valores de la sociedad que nos ha tocado vivir:

> ... Thomas reveals a variety of prophetic and patriarchal roles - prophetic in the Blakean and Shelleyan sense, not of predicting the future but of imaginatively seeing deeper realities. The prophetic poets sees and know only the same events and objects as other man, but for the poet the grain of sand is infinity, an hour eternity. (12)

El visionario posee y proyecta en su creación y a través de sus capacidades imaginativas su visión interior, resultado de una percepción distinta a la mayoría de las personas:

> The SEER has insight, not second sight: he is not a charlatan but the contrary of one, an honest man with a sharper perception and a cleaner perspective than other honest man possess. (13)

Las limitaciones físicas del hombre y la posibilidad de las capacidades humanas constituyeron un motivo de reflexión en Thomas sobre todo durante sus años de formación. Sus cartas muestran repetidamente comentarios sobre las limitaciones de los sentidos. Se queja -como Blake- de la visión parcial del hombre:

> A fool sees not the same tree that a wise man sees. (William Blake, The Marriage of Heaven and Hell, "Proverbs of Hell," K, p. 151)

Cuando el hombre ve un árbol, dice también Thomas, sólo ve un aspecto del árbol, mientras que la apariencia del árbol para una estrella o un insecto sólo pueden ser proyectadas a través de la imaginación.

> We see what we imagine to be a tree, but we see only a part of the tree; what the insects under the earth see when we look upwards ar the tree, & what the stars see when we they look upwards at the tree, is left to our imagination. And perhaps the materialist can be called the man who believes only in the part of the tree he sees, & the spiritualist a man who believes in a lot more of the tree than is within his sight. (To PHJ, 25th December 1933, SL, p. 85)

Para Thomas, el materialista es el hombre que cree que su visión del árbol es toda

la realidad, mientras que el espiritual cree que existe mucho más de lo que se revela al ojo físico del hombre (14).

> Some people react PHYSICALLY to the magic of poetry, to the moments, that is, of authentic REVELATION, of the communication, the sharing, at its highest level, of personal experience... (15) (Las mayúsculas son nuestras)

La obra de Thomas demuestra intensamente un problema planteado por el lenguaje poético desde Blake, que es la dificultad del lector a la hora de distinguir entre un lenguaje literal y figurado. La misma simplicidad de la dicción exacerba el problema (16).

> Central to his [Thomas'] work, therefore, is a proto-philosophical, impassioned *questioning* of the ultimates - origins and ends- of existence. The vision which results is not philosophical in the abstract sense, but concrete, imaginative, poetic. (17)

La visión, para los poetas visionarios, es concreta, capaz de continuidad y desarrollo, dotada de las características de la experiencia física; es concreta en la mente del poeta y no en relación con el mundo externo. Manifiesta una indeterminación que, siendo difícil de fijar y expresar, aumenta su poder mágico, lo que se puede denominar su *incantatory power*. Las imágenes concretas crean, por medio de metáforas condensadas, complejos cuadros mentales que a pesar de no poder ser visualizados mantienen un carácter de realidad, se sienten como presencias físicas más que como nociones abstractas. Y éste es un rasgo notable de la visión: apela directamente a los sentidos como si se tratara de un objeto material visible, pero al mismo tiempo, no puede ser visualizada como una composición gráfica: "Like Blake, he [Thomas] is physical instead of pictorial." (18)

> Vision is perceived directly by the poet's or artist's Imagination and rendered into works of art whose symbolic meaning is apprehended directly by the reader or spectator. <u>There is no intermediacy of translation from the abstract picture-language of allegory into discursive terms.</u> (19) (El subrayado es nuestro)

Otra de sus características es lo que Melchiori describe como *directness* (20), el hecho de que es a través de los sentidos la forma en que se proyectan a la imaginación: no existe un proceso racionalizador que interfiera en la inmediatez de esta comunicación. De esta forma la poesía visionaria presenta, junto a esa indeterminación de la que hablábamos, un fuerte impacto físico. No es extraño que Blake,

como poeta y grabador, admirase la obra de Miguel Angel, con el énfasis que éste último hace de la figura humana. La visión es fundamentalmente antropomórfica y es porque el poeta es siempre consciente de la naturaleza física del ser humano, como estructura de huesos, tendones y nervios que está sujeto a los procesos orgánicos que se relacionan con los presentes en la Naturaleza.

De ahí que tanto en Thomas como en Blake, el hombre y la naturaleza constituyen una analogía siempre presente, en lo que Korg describe como *body-earth identification* (21):

> Los heard in terror Enitharmon's words: in fibrous
> strength
> His limbs shot forth like roots of trees against the forward path
> of Milton's journey...
>
> (William Blake. Milton. Book the First, K, p. 498)

En los 18P podemos establecer una comparación fundamental y básica entre la sangre y el lenguaje. Tanto la sangre, necesaria para la vida, como el lenguaje, básico en el hombre y para Thomas creador como la vida, son contínuamente puestos en relación. El lenguaje se compone de palabras, de unidades que se articulan como las células en la sangre. Pero no se trata sólo de su articulación, sino de las fuerzas y potencialidades creativas de ambos elementos: tanto la sangre como el lenguaje son portadores de vida, poseen una función vital, *life-giving function* (22). Esta metáfora, que tiene su desarrollo en estos poemas, seguirá apareciendo posteriormente en la poesía de Thomas: *the word of blood* (CP,p. 65), *spilt words* (CP,p. 48) y nos ayuda a entender expresiones como *my wordy wounds* VIII.vii.5. Mediante este adjetivo que en principio nos parece sumamente extraño aplicado a las heridas, Thomas está confiriendo sustancialidad física al término modificado, como en *The wordy shapes of women* X.ii.3.

La sangre, casi siempre de la crucifixión, fruto del sacrificio, convertida en signo, adquiere propiedades semánticas: *The blood that touched the crosstree and the grail/Touched the first cloud and left a sign* XIII.ii.5-6; *blood blessed the heart* XII.iii.4. La pala-

bra fluye como la sangre: *In the beginning was the word* XIII.iv.1; *The word flowed up, translating to the heart/ First characters of birth and death* XIII.iv.5-6.

Tras esta metáfora o relación entre el lenguaje y la sangre subyace la identificación entre la luz, la vida y el lenguaje. La luz acompaña a la vida y el comienzo de la luz es comparable a los comienzos de la vida en el Génesis. En el (Génesis 1:2-3) nos encontramos: "La tierra estaba confusa y vacía y las tinieblas cubrían la haz del abismo, pero el espíritu de Dios se cernía sobre la superficie de las aguas. Dijo Dios: 'Haya luz'; y hubo luz."

Thomas se refiere también a los comienzos del Evangelio de San Juan: *In the beginning was the word...* XIII.iv.1. "Al principio era el Verbo... En El estaba la vida, y la vida era la luz de los hombres..." (San Juan 1: 1-4). En el comienzo fue la Palabra, la vida, la luz, el lenguaje. El sentido de esta identificación que hace Thomas de la vida, la luz y el lenguaje se manifiesta en el querer dotar a las palabras de formas y sonidos. El razonamiento que sigue se podría parafrasear diciendo que, puesto que las entidades dotadas de existencia tienen formas, el lenguaje como entidad que existe debe poseer este atributo de la realidad. Esta metáfora que podríamos denominar *sound-shape metaphor* comienza a partir de la imaginación sinestética de Thomas:

> ... blood blessed the heart,
> And the four winds, that had long blown as one,
> Shone in my ears the light of sound
> Called in my eyes the sound of light. XII.iii.3-6

Pero la luz para Thomas y como se deduce de sus declaraciones al comienzo de este capítulo, tiene el valor de conocimiento, de descubrimiento, *awareness, understanding,* entonces hay algo más que sinestesia en el planteamiento del razonamiento que subyace en el discurso del poeta (23).

En uno de sus artículos sobre John Clare, Dylan Thomas hacía el siguiente comentario:

> Though words were his active medium, Clare worked towards them, not out of them, describing and cataloguing the objects that met his eyes. In the beginning was the object, not the word. He could not realize, and consequently his expression suffered, that the word is the object. (24)

Esta distinción entre los escritores que trabajan en la dirección de las palabras y los que lo hacen a partir de ellas está presente también en una de sus cartas con fecha de 1934:

> It's the word that attracted me. Have I ever told you of the theory of how all writers either work towards or away from words? Even if I have, I'll tell it to you again, because it's true. Any poet or novelist you like to think of -he either works out of words or in the direction of them. The realistic novelist - Bennett, for instance- sees things, hears things, imagines things, (& all things of the material world or the materially cerebral world), & then goes toward words as the most suitable medium through which to express these experiences. A romanticist like Shelley, on the other hand, is his medium first, & expresses out of his medium what he sees, hears, thinks, & imagines. (To PHJ, 2nd May 1934, SL, p. 115)

Este comentario tiene la importancia de revelarnos el punto de vista de Thomas con respecto a la tarea del poeta. Para Dylan Thomas las palabras adquieren una presencia, una tangibilidad física que nos hace sospechar si no eran para él más importantes incluso que los objetos del mundo real.

> It is a world of words that Dylan Thomas inhabited as a poet, and only in the second place a world full of objects other than words. (25)

Parece como si los atributos del mundo físico solamente adquieren una significación para el poeta en tanto en cuanto cristalizan en el medio del lenguaje, la palabra (26). La palabra, el lenguaje, se encuentra en la frontera entre el acto y el pensamiento que no puede expresarse con palabras. El lenguaje es un manto en el que se envuelve el mundo y sin embargo, los hombres consideran una y otra vez que su lenguaje es reflejo (e incluso reproducción) de otra articulación aún más esencial: el mundo como texto de la manifestación divina.

Dada su peculiar correspondencia con la estructura del mundo (ya que, al articularla, el propio lenguaje *dota* al mundo de dicha estructura), el lenguaje posee un poder que va más allá de la mera descripción. En hebreo, la raiz *DVR* puede significar al tiempo *palabra* y *cosa*.

La naturaleza del mundo no sólo está condicionada por las técnicas materiales humanas sino también por el uso que se hace del lenguaje. La palabra *poesía*, etimológicamente, se deriva del griego antiguo con el sentido de *hacer* o *crear*. La estructura y la dinámica del lenguaje no se limita a reflejar pautas y actividades

humanas sino que se infiltra en ellas. Este concepto tan rico del lenguaje transmite la imagen del mundo como una inmensa trama de diferentes articulaciones entrelazadas por medio de correspondencias analógicas o metafóricas: el mundo creado habla al hombre, el cual busca en sus componentes un significado que se dirija específicamente a él. Dylan Thomas caracterizó su poesía como:

> Very much of my poetry is, I know, an enquiry and terror of fearful expectation... The poem is, as all poems are, its own question and answer, its own contradiction, its own agreement. I ask only that my poetry should be taken LITERALLY. (To Henry Treece, 16th May 1938, SL, p. 196)

¿Qué entiende Thomas por esta *literalidad* a la hora de interpretar sus poemas?. En otra de sus cartas vuelve a hablar de lo que considera un mundo literal, donde cada objeto desnudo se revela en su significación y no en una niebla de asociaciones:

> We look upon a thing a thousand times; perhaps we shall have to look upon it a million times before we see it for the first time. Centuries of problematical progress have blinded us to the LITERAL WORLD; each bright and naked object is shrouded around with a thick peasoup mist of associations. (To Trevor Hughes, 12th January 1934, SL, p. 91)

En esta misma carta, encontramos otra afirmación que nos acerca a entender el sentido de Thomas: "... a man who believes in the supernatural is a man who takes things literally." (To Trevor Hughes, 12th January 1934, SL, p. 89). El entender sus imágenes, los términos al pie de la letra, el entender el mundo de forma literal, consiste en dejar paso a esta significación primigenia y reveladora de la experiencia a la que normalmente permanecemos ajenos. Por eso Thomas entiende la poesía como la Palabra que puede llegar a revelar las conexiones internas del mundo; esta es su magia, su conjuro, lo que llama el verso inevitable:

> One disagrees with a line of poetry because one finds that it is <u>not</u> inevitable, it could be changed, the wrong words, quite simply, have been used; but when the inevitable line appears... The music is made, the magic is done, the sound and the spell remain. (To Mr. Klopper, May 30th 1946, SL, p. 291)

Algunos críticos han argüido que la oscuridad y complejidad del verso de Thomas era una necesidad psicológica para él, con lo que se esquiva dar una justificación estética de este fenómeno. Siguiendo en la tradición crítica de Aivaz o Bayley, consideramos que la dificultad de Thomas posee una dimensión psicológica, pero

intentamos incorporar en nuestra consideración la apreciación estética de su poesía. La visión o universo particular que Thomas trata de articular es un mundo que el lenguaje usual y las formas de expresión habituales no son capaces de expresar. Su poesía, más que describir, encarna, materializa esta visión. De ahí que expresión y contenido permanezcan inextricablemente unidos y el aislar uno de otro con objeto de análisis pueda llegar a ser causa de grave deterioro del contenido poético de su producción.

**Fear & Hope are –Vision.**

William Blake, "Fear & Hope are - Vision"
Plate 13. For the Sexes: The Gates of Paradise (K, p. 768) (27)

William Blake, Jerusalem. Frontispiece.
Collection of Mr and Mrs Paul Mellon.

# Notas

(1) Harold Bloom, Yeats (New York: Oxford University Press, 1970), p. 251.

(2) Dylan Thomas continúa diciendo: "... What is hidden should be made naked. To be stripped of darkness is to be clean, to strip of darkness is to make clean. Poetry, recording the stripping of the individual darkness, must, inevitably, cast light upon what has been hidden for too long, and, by so doing, make clean the naked exposure. Freud cast light on a little of the darkness he had exposed. Benefiting by the sight of the light and the knowledge of the hidden nakedness, poetry must drag further into the clean nakedness of light more even of the hidden causes than Freud could realize. " Dylan Thomas's reply to 'An Enquiry', New Verse, II, (October, 1934), pp. 7-8. Citado en C. FitzGibbon, The Life of Dylan Thomas (London: J. M. Dent and Sons, 1965), pp. 161-162. También en John Press, A Map of Modern English Verse (London: Oxford University Press, 1979; 1st pub. 1969), p. 224 y en numerosos estudios puesto que estas declaraciones ayudan a entender el concepto de poesía de Dylan Thomas. Recordamos que la entrevista fue realizada en 1934, año en que fueron publicados los Eighteen Poems.

(3) ... *like a naked Venus,/The beach of flesh, and wind her bloodred plait* VI.iii.2-3, Para Tindall, el corazón desnudo, que surge como una Venus con cabellos rojos como la sangre de la vida animal a la playa de carne, le parece un cuadro compuesto al mismo tiempo por Dalí y Botticelli. Véase W. Y. Tindall, A Reader's Guide to Dylan Thomas (New York: Farrar, Straus and Giroux, Octagon Books, 1979; 1st pub. 1962), p. 43. Walford Davies y Ralph Maud hacen el siguiente comentario en Dylan Thomas: Collected Poems 1934-1953 (London: J. M. Dent and Sons, 1988), p. 184: "The image draws on Botticelli's painting, 'The Birth of Venus'. The heart's veins and arteries are imaged as plaits of hair. Thomas's fondness for the Botticelli painting is suggested by the fact that he pinned two reproductions of it on a wall of his writing-shed at Laugharne. They are still there."

(4) "To know is to 'see', and to see we must have light. A knowledge of God, then, is an attainment of pure, unmixed light; it is a vision of that pure light. God is then described as pure light, as The Light. To see The Light is to 'see', or know, God. But the physical organ of sight, the human eye, cannot bear too much light; it is blinded by it. The seeing, the vision, of the Light is blinding to conventional sight, knowledge, and must be another kind of seeing, knowing... The eye that sees The Light is another kind of eye. The paradox of the blinding vision, the knowledge which knows 'nothing', is typical of the problem of discussing the gnostic experience. It is an experience which refuses discursive terms and permits only the figurative." (El subrayado es nuestro), Robert K. Burdette, The Saga of Prayer: The Poetry of Dylan Thomas (Paris: Mouton, 1972), pp. 14-15.

(5) Véase John Beer, William Blake: 1757-1827 (Windsor, Berkshire: Profile Books Ltds., 1982), p. 12.

(6) *loc. cit.*

(7) La ilustración representa a un viejo con grandes gafas cortando las alas de un joven y utiliza dos motivos importantes, las gafas y las tijeras. Las gafas hacen alusión a la falta de visión. Las consecuencias de la falta de visión no las sufre simplemente el que no percibe. El viejo, que rehúsa a ver más allá de sus propias narices, tipifica la inclinación de los faltos de visión a la hora de prohibir a otros el viaje mental. Véase Frank M. Parisi, "Emblems of Melancholy. For Children: The Gates of Paradise," en Interpreting Blake. ed. Michael Phillips, (London: Cambridge University Press, 1978), pp. 91-94.

(8) Véase W. T. Moynihan, The Craft and Art of Dylan Thomas (Ithaca, New York: Cornell University Press, 1966), p. 50.

(9) Stephen Spender, "Greatness of Aim," en The Making of a Poem (London: Hamish Hamilton, 1955), p. 38.

(10) "A comment is needed on the word 'prophetic'. Blake's use of it did not mean that he claimed to be foretelling the future in any detailed sense.... He was looking, in other words, for the patterns of significance underlying human events.," John Beer, *op. cit.*, p. 35.

(11) Véase Harold Bloom, Los poetas visionarios del Romanticismo inglés (Barcelona: Barral, 1974), p. 83.

(12) W. T. Moynihan, *op. cit.*, p. 58.

(13) Northrop Frye, Fearful Symmetry. A Study of William Blake (Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1970; 2nd paperback printing; 1st pub. 1947), p. 59. Véase S. Foster Damon, William Blake: His Philosophy and Symbols (New York: E. P. Dutton & Co. 1971; 1st pub. Boston, 1924), p. 61.

(14) Véase Moynihan, *op. cit.* p. 35; p. 50: "When one sees the world from the inside, a true awareness is attained, as the word *insight* itself implies. For Thomas, *intensity* was a synonym for *insight*, and both words meant a quality of vividness that made itself most apparent in a sense of conflict..."

(15) Dylan Thomas, "On Poetry," en Quite Early One Morning (London: J. M. Dent and Sons, 1955; 1st pub. 1954), p. 168. Continúa diciendo en la p. 169: "...; they say they feel a twanging at their tear ducts, or a prickling of the scalp, or a tickling of the spine, or tremors in what they hope is their heart. Others say that hey have a kind or a sort of a vague feeling somewhere that 'this is the real stuff'. Others claim that their 'purely aesthetic emotion' was induced by certain assonances and alliterations. And some are content merely to say, as they said of the first cinematographic picture, 'By God, it moves'. And so, of course, by God, it does, for that is another name for the magic beyond definition..."

(16) Véase R. B. Jr. Kershner, Dylan Thomas: The Poet and his Criticism (Chicago: American Library Association, 1976), p. 22.

(17) D. S. Savage, "The Poetry of Dylan Thomas," en Dylan Thomas: The Legend and the Poet. ed. E. W. Tedlock, (London: William Heinemann, 1960), p. 142. El autor continúa diciendo: "The poet is celebrating, certainly, but in a primordial, mythologising fashion, dealing, not impersonally... but imaginatively with the primary data of his own particularised existence, in which he is emotionally involved. Therefore the deep seriousness of Thomas's central vision is accompanied by a corresponding intensity of emotion, expressed in the grand, sometimes majestic, movement of his powerful and subtle rhythms."

(18) Giorgio Melchiori, The Tightrope Walkers (Westport, Connecticut: Greenwood, 1974; 1st pub. 1956), p. 240.

(19) Morton D. Paley, Energy and the Imagination (London: Oxford University Press, 1970), p. 238.

(20) Véase G. Melchiori, *op. cit.*, p. 239.

(21) Jacob Korg, Dylan Thomas (New York: Twayne Publishers Inc., 1965), p. 45.

(22) Jacob Korg, "Imagery and Universe in Dylan Thomas's 18 Poems," Accent 17, (Winter, 1957), p. 13. Ver también Don MacKay, "Dot, Line and Circle: A Structural Approach to Dylan Thomas's Imagery," Anglo-Welsh Review No. 41, 1969, p. 72.

(23) Véase W. T. Moynihan, *op. cit.*, p. 55.

(24) Dylan Thomas, Adelphi, X (June, 1935), p. 180.

(25) W. E. Yeomans, "Dylan Thomas: The Literal Vision," Bucknell Review 14 (March, 1966), p. 104.

(26) Véase Jacob Korg, "Dylan Thomas's Concept of the Poet," en Dylan Thomas: Craft or Sullen Art. ed. Alan Bold, (London: Vision, 1990), p. 24.

(27) Para Parisi se trata de la ilustración más importante de la serie. Todas las demás representan un círculo cerrado: el hombre espera, luego nace, desea, posee, explota, muere y vuelve a la tierra, y el ciclo se repite de nuevo. No importa cuánta energía ha empleado el hombre, en definitiva no ha conseguido nada. La falta de una resolución en esta vida natural, esta vida sin espíritu o visión, es lo que convierte a la vida en una existencia sin sentido. De acuerdo con el patrón que uno ve en las puertas del paraíso de Blake, el ciclo de la vida física es, de comienzo a fin, un perenne estado de melancolía. La melancolía es un mal individual en el que la persona vive totalmente dentro de sí misma y sin las otras. El miedo y la esperanza no tienen un objeto real y además impiden mantener contacto con los propios poderes creativos o intuitivos. El miedo y la esperanza, el deseo y la restricción, son sólo intercambios momentáneos en un

mundo polarizado. Blake está intentando dar una resolución a la inevitable guerra entre deseo y restricción, de forma que esta lucha se convierta en algo creativo. El deseo es inseparable de la restricción, el uno conlleva la otra y así se perpetúa una lucha que debe ser superada finalmente. Desde fuera del ciclo parece como si esta lucha no comportara ventajas ni en uno ni en otro sentido. Desde dentro del ciclo, sin embargo, las renovaciones de la naturaleza parecen ser resurrecciones, de la misma forma en que la vida y el crecimiento surgen de la semilla siendo este siempre un fenómeno misterioso y asombroso. Desde un punto que no sabemos cuál es, la vida comienza, en la tierra y en la mente, y la diferencia que existe entre un roble y una bellota, como la diferencia entre un óvulo y un ser humano, por medio de la facultad de la imaginación, no es distinta a la que existe entre el tiempo y la eternidad. Esta ilustración representa mucho más que la renovación estacional de la Naturaleza, y es entonces cuando comenzamos a darnos cuenta de que el ciclo se puede romper. El estado permanente de percepción creativa se encuentra más allá del ciclo terrenal. Tiene que ser encontrado por cada uno, por el que aspira a poseer la visión, para sentirse así realmente libre. Cuando descubrimos que los momentos de melancolía pueden ser ocasiones de epifanía, entonces la eternidad ya no es un estado que existe solamente después de la muerte. The Gates of Paradise contienen, por lo tanto, dos visiones de la vida. Una, que se deriva de la mayoría de las ilustraciones, corresponde a la vida humana que a pesar de la renovación se caracteriza fundamentalmente por la melancolía. La otra, que se presenta en esta ilustración, amplía la noción de renovación a un estado completamente distinto que está más allá de los límites del deseo y de la restricción, de la esperanza y el miedo. Aunque comienza con la melancolía, no está sujeta al ritmo del ciclo, y aunque la lucha entre el deseo y la restricción nunca se resuelva de forma permanente, esta representación sugiere cómo puede ser superada. Implícitamente Blake está diciendo que el deseo no es lo que se debe de perseguir, sino la visión. El deseo sólo genera un contingente de energía que se consume. Pero la visión es un prístino estado de autoafirmación, la vida de la auténtica creación. Dentro de la inevitable polarización de los procesos y sentimientos de la vida, existen momentos de renovación que, si uno los utiliza de forma creativa, nos abren las puertas que nos conducen a una auténtica vida. En este sentido, el título de la serie no es irónico, puesto que no representa el paraíso en sí, sino que solamente muestra las puertas que dan paso a él. Sobre este interesante aspecto que no hemos querido dejar pasar a pesar de extendernos demasiado se puede consultar Frank M. Parisi, *op. cit.*, pp. 105-110.

XI. El método dialéctico.

La dualidad del mundo que aparece retratada en la mayor parte de los 18P viene expresada por el propio poeta en una famosa carta citada por muchos críticos dirigida a Henry Treece, y de donde hemos obtenido -como se observará- la misma definición de su método por parte del poeta que sirve de título a este capítulo. El poeta declara no moverse concéntricamente alrededor de una imagen central, sino trabajar a partir de imágenes que son contradictorias y que van haciendo surgir a su vez otras imágenes, de tal forma que se configura entre ellas una dialéctica en la que las imágenes entran en conflicto a partir de la *semilla central*, que es constructiva y destructiva al mismo tiempo. Hemos destacado con grafía mayúscula todos aquellos términos o expresiones que nos ayudarán a comprender la forma de composición del poeta:

> ... A poem by myself 'needs' a host of images... I make one image -though 'make'is not the word; I let, perhaps, an image be 'made' EMOTIONALLY in me and then apply to it what intellectual and critical forces I possess- let it BREED another, let that image CONTRADICT the first, make, out of the third image born out of the other two together, a fourth CONTRADICTORY image, and let them all, within my imposed formal limits, CONFLICT. Each image holds within it the seed of its own destruction, and MY DIALECTICAL METHOD, as I understand it, is a constant BUILDING UP AND BREAKING DOWN of the images that come out of THE CENTRAL SEED, which is itself DESTRUCTIVE and CONSTRUCTIVE at the same time... (To Henry Treece, 23rd March 1938, SL, p. 190) (1)

Se trata de una declaración sobre el método poético de Thomas de gran interés para nuestro estudio. Sin embargo, es difícil determinar su sentido exacto puesto que mezcla dos aspectos diferentes de su poesía: está tratando un proceso técnico de composición en términos filosóficos. De ahí se deriva que su técnica provenga de lo que es su concepto de vida, de la naturaleza de la vida. Porque no hay razón aparente para que una imagen lleve en sí misma la semilla de su propia destrucción o cree una imagen contradictoria. Cada imagen *breeds another*, la terminología sexual es importante:

> Poetry... should be as orgiastic and organic as copulation, dividing and unifying, personal but not private, propagating the individual in the mass and the mass in the individual. (To Charles Fisher, February 1935, SL, p. 151)

La nueva imagen contradice a la anterior porque para Thomas la experiencia (lo que la imagen busca crear) está en la naturaleza de la paradoja, en la que las par-

tes constituyentes contienen su opuesto. Y estas imágenes deben entrar en conflicto, fundiéndose y dividiéndose. Es interesante resaltar que las imágenes surgen *emocionalmente*.

Los límites formales del poema, el ritmo, disposición de los versos y estrofas, en gran medida buscan la armonía sonora. Sin embargo, la mente de Thomas no es analítica. Su objetivo no es tanto el aislar y definir acertadamente una experiencia particular como el recrear, por medio de las sensaciones, todo el complejo entramado de la existencia. Este complicado sistema debe de ser recreado y expresado, desde su punto de vista, mediante el conflicto y la paradoja. Su mente trabajaba desde la percepción de la unidad hacia la pluralidad, y la naturaleza de la verdad, en estos términos, desemboca en la paradoja.

Todo tiende hacia su opuesto. El análisis racional de la experiencia no sirve de nada porque, a la larga, el hecho de ver la existencia como sucesión de fenómenos aislados conlleva un esfuerzo baldío. La actitud de Thomas, no racional. es causa de gran parte de la complejidad de estos poemas y supone una forma distinta de conocimiento. Las imágenes, a pesar de las continuas contraposiciones que entre ellas se establecen, sin embargo, avanzan con un ritmo enérgico que se basa en muchas ocasiones tanto en sus sugerencias como en la sólida y elaborada disposición de los sonidos, es decir, control formal impuesto. De esta forma para Thomas el poema debe de ser un acontecimiento, *acción*.

Comentando en una carta a Vernon Watkins, donde Thomas le critica uno de sus poemas, dice que un poema es un acontecimiento, un suceder, una acción, pero nunca algo estático:

> I can see the sensitive picking of words, but none of the strong, inevitable pulling that makes a poem an event, a happening, an action perhaps, not a still-life or an experience put down, placed, regulated....I think I ask you for a little creative destruction, destructive creation: 'I build a flying tower, and I pull it down'... I want my sentimental blood: not Roy Campbell's blood, which is a red & noisy adjective in a transparent vein, but the blood of leaves, wells, weirs, fonts, shells, echoes, rainbows, olives, bells, oracles, sorrows. (2)

Los 18P aparecen delimitados por una lucha entre contrarios como expresión de las fuerzas constructivas y destructivas que anidan en el seno mismo de la vida.

De tal forma que, observando detalladamente todos los fenómenos que en ellos se describen, se pueden llegar a establecer las siguientes contraposiciones:

| | |
|---|---|
| BIRTH | DEATH |
| (knock-know) consciousness | unconsciousness |
| life/blood | death/worm |
| womb | tomb |
| golden shot | freezing tomb |
| wet/damp | dry/stiff |
| light | darkness |
| day | night |
| seeing eye | blind bone |
| flexibility | stiffness |
| heat | cold |
| summer | winter |
| known sea | unknown land |
| physical body (flesh) | ghost (soul) |
| break | blow (death's feather) |
| I | Man/fellow |
| external skin | internal heart |
| the quick | the dead |
| growth | decay |
| individual birth | cosmic genesis |
| mortal | inmortal |
| water/fire | air/earth |
| Sun | Moon |
| awake | asleep |
| microcosmos | macrocosmos |

El presente de indicativo, el tiempo verbal más utilizado en estos poemas, establece la coexistencia de los contrarios (3). Hemos situado en cabeza de estas polaridades el nacimiento y la muerte con letras mayúsculas, porque estos son los dos polos más importantes del desarrollo de Thomas dentro del tema de la condición humana, lo que más preocupa al poeta. Pero la existencia humana es también un estado cósmico, la condición de ser. El Yo, da paso al Hombre, todo un microcosmos. El nacimiento individual sugiere la génesis cósmica y a la inversa, la génesis del universo representa la gestación del individuo. A partir de ahí se van estable-

ciendo las contraposiciones, estados opuestos que se encuentran en conflicto pero que conducen el uno al otro reflejando el continuo devenir de toda existencia física.

Si observamos la dicción thomasiana, en seguida apreciaremos que mucha veces se mueve a partir de un *statement*, para proceder a continuación a un *restatement* y así sucesivamente, contraponiendo ideas que comportan valoraciones opuestas o contradictorias, mecanismo que fue descrito por Julian Symons peyorativamente como "statement ... repeated with variations" (4). Este método de composición está presente en todos los 18P a partir de las dualidades básicas que hemos establecido. Por ejemplo en el poema "I see the boys of summer," las oposiciones básicas afectan al calor y al frío, la esterilidad y la abundancia, el verano y el invierno, la vida y la muerte.

En uno de los poemas más conocidos de Dylan Thomas "The Force that through the green fuse drives the flower" podemos apreciar más claramente este método dialéctico. Tomemos por ejemplo los versos:

> The force that through the green fuse drives the flower
> Drives my green age; that blasts the roots of trees
> Is my destroyer. V.i.1-3

La primera afirmación es positiva (creación); la segunda, negativa (destrucción). Pero la misma construcción sintáctica, interrumpida bruscamente para llamar así nuestra atención en el segundo verso por medio de una cesura y pausa marcada por el punto y coma, hace que la idea de la destrucción se precipite, se inscriba dentro de la primera afirmación. La segunda oración aparece sin sujeto y hemos de volver al verso inicial para recordar que se trata de la misma afirmación. Lo mismo ocurre con los versos:

> The force that drives the water through the rocks
> Drives my red blood, that dries the mouthing streams
> Turns mine to wax. V.ii.1-3

De nuevo una afirmación positiva (lo húmedo) contrapuesta en la segunda oración por medio de una afirmación negativa (lo seco). Pues bien, este método afecta

tanto a la sintaxis, como a las mismas palabras, donde encontramos en innumerables ocasiones términos contrapuestos que se encuentran yuxtapuestos, la mayor parte de las veces inscritos en un contexto de premodificación: *the crooked rose* V.i.4, *the weed of love's left dry* VII.iii.3, *Time and the crabs and the sweethearting crib* VIII.iv.4, *...damp love-darkness* VIII.vi.3, *the summer feather* XI.vii.2, *the cross of fever* XI.vii.3.

> This was, indeed, one of Thomas's favourite themes: that in the moment of death there is also a sense of a rebirth, just as death is implicit to the moment of conception. (5)

Recordamos que trece de los dieciocho poemas del primer volumen que Thomas publicó y que se examinan aquí provienen del cuaderno que se ha llamado *August 1933 Notebook*. En la primera página de este cuaderno, además de la indicación "This Book Started 23rd August 1933" Thomas escribió un epígrafe que dice:

> To others caught
> Between black and white. (N, p. 179) (6)

Algunos autores sin embargo, piensan que el poeta procede en estas imágenes por similaridad más que por contradicción entre las imágenes:

> While one image does seem to generate another, the basis of their association is more frequently similarity than contradiction. Morevoer, it is very often a similarity in basic shape which breeds one image from another... In any event, Thomas's emphasis ... falls upon the images as the atomic units of the poem, generating one another through a furious dialectic. (7)

El hecho de que las imágenes de Thomas se puedan basar en la similaridad o en la contradicción se entiende en tanto en cuanto este conflicto de polaridades no es de compartimentos estancos, puesto que cada noción contiene en sí misma su opuesta: "I resolve not to label the brain into separate compartments..." (To PHJ, 25th December 1933, SL, p. 83). El énfasis recae en las imágenes como unidades del poema y el hecho de que estas se relacionen a través de contraposiciones genera una auténtica dialéctica: "In Thomas's dialectic, opposites interpenetrate and poles cross with alarming, almost cinematic rapidity." (8)

Cada momento de la existencia orgánica, el nacimiento, el crecimiento, la reproducción, la muerte, se establece a partir de una tensión entre opuestos que nunca parecen encontrar síntesis, de forma que la vitalidad y la entropía (enten-

diéndola como fenómeno irreversible) siempre están presentes. La tarea dolorosa del poeta de llevar a cabo su obra de creación se desarrolla dentro de estas fuerzas en conflicto, que dan lugar a las numerosas paradojas, contradicciones del lenguaje e imágenes que se desarrollan en este volumen de poemas.

La visión dualista de la existencia nos remite, como comentábamos, a una dualidad básica, la de la vida y la muerte, recogida también por D.H. Lawrence:

> There is great polarity in life itself. Life itself is dual. And the duality is life and death. And death is not just shadow or mystery. It is the negative reality of life. It is just what we call Matter and Force, among other things... (9)

Esta unión o reconciliación de los opuestos, la experiencia visionaria, que es característica también de la paradoja gnóstica, aunque no podemos considerar a Thomas en ningún momento como pensador gnóstico consciente, conlleva la paradoja verbal, como comentábamos al inicio de este capítulo, a pesar de que la experiencia misma pueda ser sencilla. Lo absurdo aparente del lenguaje resulta quizá de las limitaciones del propio lenguaje y del entendimiento.

La paradoja, característica de los escritos gnósticos, hace más justicia a lo desconocido que la claridad, puesto que la uniformidad de sentido privaría al misterio de su claridad y lo revelaría así como algo conocido. La paradoja, comenta Carl G. Jung (10), representa un estado superior del intelecto y, al no intentar representar lo desconocido como conocido, presenta una descripción más auténtica del estado real de las cosas. En una carta a Charles Fisher, Thomas comentaba:

> ...I like 'redeeming the contraries' with secretive images; I like contradicting my images, saying two things at once in one word, four in two, and one in six... (To Charles Fisher, February 1935, SL, p. 151)

Jacob Korg (11) plantea el hecho de que estos primeros poemas se adecúan a la descripción de Cassirer del proceso de pensamiento primitivo. No es ciertamente desacertado pensar que el desarrollo de Dylan Thomas en estos poemas está cercano a los mitos de la creación desarrollados desde la más remota antigüedad por distintas culturas. Entendiendo la fuerza motriz de la creación como la diferenciación, su energía proviene de la tensión entre los contrarios: el *In* y el *Yo* (*ying* y

*yang* en el Nihongi japonés (12)), el *an-ki*, cielo y tierra de los sumerios. En otras mitologías esta dialéctica es más compleja, como en el Rig Veda, donde se describe el enfrentamiento entre *adityas* (liberadores) y *danavas* (represores). La Cábala ofrece asimismo unos opuestos muy complejos (13). La leyenda china más antigua habla del gigante P'an Chu como mediador entre el cielo y la tierra (14).

Por otra parte, John Ackerman en su artículo "The Welsh Background" también habla de la dualidad como un rasgo derivado de la antigua poesía en lengua galesa:

> Another important feature of old Welsh poetry is an awareness of the dual nature of reality, of unity and disunity, of the simultaneity of life and death, of time as an eternal moment rather than as something with a separate past and future. The basis of this is a sense of paradox, or, in slightly different terms, a paradoxical conception of existence... This introduces an important aspect of Thomas's poetry. A sense of paradox and, derived from this, a liking for yoking of discordant images, a natural tendency to think of things in terms of their opposites, are characteristics of his early work... Development of 'meaning'in the poem is concentric rather than linear. The relationship between the parts is total rather than consecutive... It is a whole experience, without actual end or beginning. (15)

Sí es cierto que el caracter dualista parece impregnar no sólo la historia sino el desarrollo personal del pueblo galés. La misma personalidad del poeta era claramente versátil y dual (16). Pero de donde parece proceder gran parte del método dialéctico de Thomas es de los postulados de Blake y nos sorprende, como hemos indicado con anterioridad en nuestro estudio, que haga uso *exactamente* de los mismos términos para expresar estas ideas, como es el caso de *hate, love, redeeming the contraries, unity, diversity, opposites* entre otros, como hemos ido reflejando en nuestro trabajo y comentamos en nuestro capítulo III.3.

Songs of Innocence and Experience de Blake en realidad fueron publicadas con el título Canciones de inocencia y de experiencia, que muestran los dos estados contrarios del alma humana (1794). El postulado básico de Blake en estas obras es que sin la presencia simultánea de ambos estados, la existencia humana dejaría de ser tal. Los estados son contrarios porque no pueden reconciliarse dentro de las limitaciones de la existencia humana. Pero su realidad simultánea demuestra que ninguna de ellas niega simplemente la otra. Más aún, se ponen de

manifiesto mutuamente en una influencia recíproca tan diversa como la existencia misma. A Blake le gusta, deliberadamente, colocar trampas retóricas y conceptuales al lector a este respecto y en sentido, Thomas también muestra preferencia por esta forma de hacer trabajar al lector.

La terrible simetría que presentan los contrarios aparece en el famoso poema de Blake descrita como *thy fearful symmetry* ("The Tyger," Songs of Experience, K, 214). La filosofía que Blake manifiesta con estas premisas se enfrenta al racionalismo de sus contemporáneos y supone un planteamiento vital muy distinto. Thomas escribe en el siglo XX y estas ideas le acercan a planteamientos existenciales cuya modernidad se encuentra ratificada por las implicaciones intelectuales que se derivan por ejemplo de los descubrimientos en física cuántica con respecto al átomo o de la teoría de la relatividad de Einstein. Blake, también en su época y desde la poesía, planteó una postura existencial pero no existencialista que distaba enormemente de la de sus contemporáneos racionalistas y en este sentido, Thomas y Blake pueden considerarse figuras bisagra en su época, es decir, rebelándose contra el pensamiento o la sensibilidad de la época en que vivieron desde su creación literaria y anticipándose a futuras corrientes poéticas:

> Like his German contemporaries, Blake waged war against Bacon, Newton, and Locke, and for an alternative of the elementarism and mechanism of the 'Philosophy of Five Senses', turned to the cabalistic tradition, and to Paracelsus, Boehme, Swedenborg, and other occult writers. As a result he sketched out a world-view which came remarkably close to that od German romantic philosophy: a view based on the generative power of opposites - 'Without contraries is no progression'- and terminating in the concept of an organically inter-related universe, where any part involves the whole... (17)

La oscuridad de Thomas no es deliberada. Sin embargo, su visión existencial y poética necesita de la complejidad. Él mismo afirma que no acaba de entender por qué todas las verdades han de expresarse de forma simple, puesto que hay algunas que no lo son así:

> I admit that everything should be said as simply as possible, that meaning should never be smothered by conscious obscurity, that the most prized ornamentations of style and phrase have to go under when the meaning dictates it. But that all good poetry is necessarily simple seems to me very absurd... I see no necessity why the greatest truths of the world, and the greatest variations of these truths, should be so simple that the most naive mind can understand them. There are things, and valuable things, so complicated that even he who writes of them does not comprehend what he is writing. (To PHJ, Late October 1933, SL, p. 37)

Thomas se encuentra obsesionado con la idea de los opuestos y la dualidad presente en todas las manifestaciones de la vida, al menos en este período tan importante que estamos analizando:

> Obsessed and possessed, working in a complicated rapture of language whose stormy play with CONTRARIES AND OPPOSITES made for a texture and tension sensational and immediate on the surface and ambiguous at the center so that despite the great hear one labored for the light -this 'sui generis' poetry presaged -it was soon being said, a return to the individual, a new romanticism... But never was poetry less romantic. (18) (Las mayúsculas son nuestras)

Joseph Wittreich (19) fue el primer crítico que comparó la dialéctica de Thomas con la de Blake aunque sin llegar a profundizar en demasía en las implicaciones de esta comparación. Como Blake, afirma Wittreich, Thomas ve el mundo en términos de polaridades:

> ... out of the inevitable conflict of images, inevitable, because of the creative, recreative, destructive and contradictory nature of the motivating centre, the womb of war, I try to make that temporary peace which is a poem. (To Henry Treece, 23rd March 1938, SL, p. 190).

A partir de estos postulados, surge evidentemente el conflicto entre todas las fuerzas opuestas. No se busca tanto el hecho de que estas fuerzas se opongan como la tensión que de su oposición se deriva, tensión que desemboca en el avance, el proceso como fenómeno que afecta a todos los organismos vivos y al cosmos:

> All is FORMATIVE PROCESS and actual, formed occurrence simultaneously... UNIFICATION OF OPPOSITES characterizes the first movement of Thomas's internal dialectic, the first awakening ... NUMBER AND MINDEDNESS are discovered together for only now that we have become aware of the physical world of corporeality does consciousness awaken of the physical world of consciousness itself, and, indeed, of the gap separating the two. (20) (Las mayúsculas son nuestras)

La tensión entre las imágenes se demuestra en la tensión entre las mismas palabras, que para el poeta tienen su propia vida:

> A poet writing a poem is at peace with everything except words, which are ETERNAL ACTIONS... (To Oscar Williams, July 30, 1945, SL, p. 282)

Lo importante es que de este método dialéctico se deriva la idea de proceso, idea que al afirmar la actividad sobre la pasividad comporta una filosofía que no puede ser determinista frente a lo que en un principio se pudiera sospechar:

> In the doctrine of contraries... Blake seems to establish the pre-eminence of activity over passivity; by describing man as being in conflict and by giving value to emotions usually perceived negatively. (21)

Pensamos que en esta reflexión vital, que se refleja indudablemente en la poesía

del poeta, jugó un importante papel la influencia del poeta William Blake. El dualismo intrínseco de estos primeros poemas no es un dualismo cartesiano ni maniqueo de compartimentos estancos, sino que se deriva del pensamiento de Blake en sus Libros Proféticos: sin contrarios no hay progresión. Así en la poesía de Thomas una imagen sugiere a su opuesta como imitación del balanceo de fuerzas contrarias, como reflejo del continuo devenir que está presente en el universo y en el hombre. A partir de lo que él mismo denominó su método dialéctico, se llega a la reflexión sobre la idea de proceso, corolario del pensamiento de Blake en cuanto consecuencia de lo que considera alternaciones necesarias y su visión de los opuestos como oposiciones creativas. Se trata de una dialéctica que carece de síntesis o trascendencia de los contrarios, buscando una común inmanencia de la lucha creativa, un exuberante devenir que se refleja en la poesía de Thomas como la tensión de afirmaciones en conflicto.

## Notas

(1) La carta continúa así: "What I want to try to explain -and it's necessarily vague to me- is that the *life* in any poem of mine cannot move concentrically round a central image; the life must come out of the centre; an image must be born and die in another; and any sequence of my images must be a sequence of creations, recreations, destructions, contradictions. I cannot... make a poem out of a single motivating experience; I believe in the simple thread of action through a poem, but that is an intellectual thing aimed at lucidity through narrative" (To Henry Treece, 23rd March, 1938, SL, p. 190). Babette Deutsch, "Alchemists of the Word," en Poetry in Our Time (New York: Henry Holt and Company, 1952) hace el siguiente comentario sobre estas afirmaciones del poeta, pp. 338-339: "This is more complicated than the Hegelian dialectic, but it describes with greater veracity what goes on in our minds. It does not explain all of the obscurities in Thomas' poetry..., but insofar as it indicates their genesis, it is helpful... The conflict is not alone between images but betwen the ideas and attitudes they represent... Nearly every poem moves tempestuosly among contradictory themes: birth is an act of violence, but the child is born into a world quick with delight; all living is involved with dying, but he would have it that the death of the body means the first free breath of the spirit."

(2) Vernon Watkins (ed.), Dylan Thomas: Letters to Vernon Watkins (London: Dent and Faber and Faber, 1957), p. 38.

(3) Véase Harold Bloom, Los poetas visionarios del Romanticismo inglés (Barcelona: Seix Barral, 1974), p. 91.

(4) Julian Symons, "Obscurity and Dylan Thomas," Kenyon Review, II, (Winter 1940), p. 65.

(5) Keith Selby, "Hitting the Right Note: The Potency of Cheap Music," en Dylan Thomas: Craft or Sullen Art. ed. Alan Bold, (London: Vision, 1990), p. 107.

(6) Ralph Maud, comentando sobre esta dedicatoria en el cuaderno de agosto 1933 dice: "Thus, the parameters of the 'August 1933 Notebook' can be thought of as the polarities that the young poet felt himself caught in, the forces of light and darkness, life and death, 'the green fuse' and 'the crooked worm'." (N, p. 179)

(7) Don MacKay, "Dot, Line and Cricle: A Structural Approach to Dylan Thomas's Imagery," Anglo-Welsh Review, XLI, 1969, p. 70.

(8) Stewart Crehan, "The Lips of Time," en Dylan Thomas: Craft or Sullen Art. ed. Alan Bold, *op. cit.*, p. 52.

(9) D. H. Lawrence, Fantasia of the Unconscious. Citado en Clark M. Emery, The World of Dylan Thomas (London: J.M. Dent and Sons, 1971; 1st pub. 1962), p. 217.

(10) Véase Carl G. Jung, Psychology and Religion: West and East (London: Routledge & Kegan Paul, 1959), p. 288 y ss.

(11) Véase Jacob Korg, Dylan Thomas (New York: Twayne Publishers Inc., 1965), p. 59. Sobre este aspecto véase también Tomaso Kemeny, "Celebrazione del linguaggio e dell'essitenza pre-categoriale in un 'process poem' di Dylan Thomas." Festschriften 78, 1972, pp. 109-134.

(12) Véase Kazuie Hamada, "The Source of Polarity in Dylan Thomas's 18 Poems." Collected Essays Vol. 19 (Kyoritsu Women's Jr. Coll., Japan, 1975), p. 57.

(13) Véase Z'ev ben Shimon Halevi, La cábala. La tradición de los conocimientos ocultos (Madrid: Debate, 1989), pp. 64-74.

(14) Véase David MacLagan, Mitos de la Creación (Madrid: Debate, 1989), pp. 16-18.

(15) John Ackerman, "The Welsh Background" en Dylan Thomas: A Collection of Critical Essays. ed. C. B. Cox, (New Jersey: Englewood Cliffs: Prentice-Hall, 1966), pp. 30-31.

(16) Paul West habla de la *great doubleness* de Dylan Thomas. Fue un hombre, según él, que poseía dos cosas que unidas hacen la gran Literatura: "... vision and ordinary seeing, grand-mindedness and minor-mindedness." "It is rare to find one man so gravely, so splendidly, reverential of the cosmic, the mysterious, the chthonic and at the same time so eager for smut, trivia and banality (Blake and Chaucer). Thomas has the two sides, but unfused..." Paul West, "Thomas: The Position in Calamity," Southern Review 4, 1967, p. 927.

(17) M. H. Abrams, The Mirror and the Lamp. Romantic Theory and the Critical Tradition (Oxford: Oxford University Press, 1971; 1st pub. 1953), p. 216.

(18) Jean Garrigue, "Dark is a Way and Light is a Place," Poetry, (May, 1959), p. 111.

(19) Véase J. A. Jr. Wittreich, "Dylan Thomas's Conception of Poetry: A Debt to Blake," English Language Notes, VI, (March, 1969), pp. 198-199.

(20) Arieh Sachs, "Sexual Dialectic in the Early Poetry of Dylan Thomas," Southern Review Vol. I, No. 2, 1964, p. 44.

(21) Brenda S. Webster, Blake's Prophetic Psychology (London: MacMillan Press, 1982), pp. 65-66.

XII. La poesía del proceso.

David Aivaz (1) en 1950 fue el primer crítico en destacar que la mayor parte de los primeros poemas de Dylan Thomas son a la vez la celebración y la exposición del *proceso*, el proceso de la germinación y el declive que continúa sin fin dentro y fuera del propio poema.

Puesto que Thomas ignora las oposiciones de la filosofía occidental tradicional entre subjeto-objeto, el ser y el mundo (2) que incluso puede llevarse en última instancia como veíamos en el primer capítulo de esta tercera parte a la dicotomía lenguaje-realidad, estos primeros poemas son difíciles de traducir en una adecuada paráfrasis sin que queden sensiblemente afectados, de ahí que sin duda una afirmación como la del mismo poeta acerca de la forma de entenderlos no sea del todo desacertada: "... I ask only that my poetry should be taken literally..." (To Henry Treece, 16th May 1938, SL, p. 297).

En los 18P no existe una narrativa lineal en el sentido tradicional. Los poemas fluyen en torno a una dialéctica de imágenes y de esta forma la poesía se concibe como algo dinámico. Esta dialéctica existencial de los 18P se deriva del pensamiento de Blake.

William Blake parte de la idea de que la búsqueda del ser humano de la permanencia es algo equivocado. La tarea del ser humano se convierte en aprender a vivir en un mundo donde los cambios y las transformaciones son parte de un proceso esencial. La condición humana se convierte así en una condición de alternaciones necesarias:

> Blake... believes the human quest for permanence to be mistaken. In a world of life, fixity is impossible to achieve; the task of human beings is to learn how to live in a world where changes, shifts, and transformations are part of the essential process...[Blake] sees the human condition as one of NECESSARY ALTERNATIONS. (3) (Las mayúsculas son nuestras)

Los contrarios son oposiciones creativas y *necesarias* si la vida ha de ser humana. La progresión significa volverse cada vez más Humano y la señal final de tal desarrollo es casar todos los contrarios sin reconciliarlos. La dialéctica de Blake carece

de síntesis o trascendencia de los contrarios, busca una común inmanencia de la lucha creativa, un EXUBERANTE DEVENIR (4).

La idea de proceso guarda relación con el concepto de energía de Blake, que presenta en sus obras a partir de 1790. La energía, un término que estaba de moda en el siglo XVIII, es para Blake una fuerza redentora, se denomina también *Eternal Delight*. Blake no obstante fue el primer crítico que supo recoger la naturaleza subversiva de la energía, anticipándose a figuras modernas como Nietzsche, Lawrence o Camus. La energía, entendiéndola dentro de la derivación del término en la filosofía griega y el Neoplatonismo, se concibe como fuerza, vigor. Blake estaba familiarizado con los escritos de sus contemporáneos Henry More (5) y Thomas Taylor. More define la energía como "... operation, Efflux, Activity" (6) y en este sentido activo la entiende Blake, concepto que está presente en lo que entendemos como idea de proceso en estos poemas de Dylan Thomas. Para Blake, la liberación de la energía a través del juego de los contrarios es un estado deseable que va más allá de las categorías morales, pensamiento que comenzó a desarrollar a partir de sus anotaciones a la obra de Johann Caspar Lavater, Aphorisms on Man, un año antes de publicar su obra The Marriage of Heaven and Hell, donde desarrolla el sentido de la Energía y la concibe como "... erotic in origin and... revolutionary in expression" (7). Hasta qué punto Blake aboga por la energía, por el libre juego del proceso, del devenir, en detrimento de lo estático, lo vemos en sus anotaciones a uno de los aformismos de Lavater, en concreto el 581:

> Lavater had written: 'He alone is good, who, though possessed of energy, prefers, virtue, with the appearance of weakness, to the invitation of acting brilliantly ill'. Blake replied, 'Noble But Mark Active Evil is better than Passive Good'. (8)

De la lectura de estos poemas de Dylan Thomas se desprende una indudable sensación de continuo movimiento, cambio, transformación, proceso:

> The poetry of the 'early days' had been almost exclusively about Thomas's sense of 'self' and its relation to the external world. Under a welter of images, often cosmic in suggestion and highly elliptical in their relation to one another, Thomas gave pression to his PROCESS PHILOSOPHY - that we are all part of a process that takes us back to the earth, the source of life. (9)

La vida es un continuo proceso que Thomas parece celebrar en estos 18P:

> There is little sense of development here, but rather celebration and reiteration of process itself: 'O see the poles of promise'. And we are made to see process entirely through imagery, intensely physical imagery, mainly anatomical -no ideas, as it were, but in skulls. (10)

A Ralph Maud (11) le parece adecuado denominar a todos los 18, que para él tratan sobre la lucha entre términos opuestos, *process poems*, puesto que el proceso es el tema fundamental que en ellos se trata, la contraposición entre imágenes positivas y negativas que opera a nivel de imágenes cósmicas, biológicas y a nivel del inconsciente. El término *proceso*, entendido en un sentido mecanicista, encuentra su correspondencia con la analogía entre la Naturaleza y una máquina que daba lugar a todo un campo léxico en torno a los metales y que desarrollábamos en nuestro capítulo dedicado a los elementos, concretamente al fuego. Del mismo modo, y aunque nuestro razonamiento se base en la derivación de este concepto del pensamiento de Blake, no somos los primeros en relacionar los conceptos de *energía* y *proceso* a propósito de la obra poética de Thomas:

> Thomas's idea of process is important. The term itself is rather mechanicist, as he uses it. He always takes the machine of energy rather than some abstraction, such as spirit or essence. Hence the concreteness of his words and images;... Obscurity occurs also because of the 'process' of mixing the imagery of the subconscious with biological imagery, as in Hopkins. (12)

El desarrollo del proceso lo vemos en el poema "Light breaks where no sun shines" donde, según Emery (13), tenemos, a partir de la dicotomía *Life-Death* el siguiente planteamiento en las distintas estrofas del poema:

I. Vida (concepción)
Muerte (el cuerpo comienza su proceso de decadencia)

En la primera estrofa de este poema y a partir de una dinámica consciencia, la misma energía vital que alimenta al sol tiene su comienzo en la oscuridad del útero. El fluir de la sangre tiene su reflejo exterior en los movimientos de la marea del mar. Con la muerte, esa energía vital se dispersa, escapa del cuerpo y es transferida a la tierra o alimenta a los gusanos.

II. Vida (Pubertad)
Muerte (la materia vital asciende y pasa al exterior)

En la pubertad es posible el triunfo sobre la mortalidad a partir de la procreación (la flor de la semilla de la edad es la muerte, la de la semilla del sexo es la vida). La energía vital asciende, desde la tumba asexuada, hacia el sol.

III. Vida (Madurez)
Muerte (la materia vital desciende como la lluvia)

En su madurez, el hombre sabio y fuerte es como un microcosmos del mundo, pero sólo metafóricamente. No existe diferenciación del hombre con respecto a la naturaleza. Las nubes, metafóricamente, dejan caer la lluvia.

IV. Vida (Vejez)
Muerte (la lluvia da paso al invierno)

Los ojos llenos de luz se oscurecen en la vejez; las sombras de la noche se ciernen sobre el hombre entrado en años. La piel se torna transparente y deja ver los huesos (la muerte).

V. Vida (Muerte)
Muerte (Vida)

La luz de la vida se extingue en la tumba, pero las plantas de la primavera, alimentadas desde arriba y desde abajo, brotan. El sol alimenta a las plantas.

La palabra *process* sirve para referirse a aquellos poemas que contienen una particular forma de dicción normalmente acompañada de estructuras antitéticas, dando así un sentido del juego de fuerzas contrarias bajo los acontecimientos ordinarios de la vida. En realidad la palabra *process* como tal sólo aparece cuatro veces en los 18P, en concreto en el poema "A process in the weather of the heart". *Process words* son aquellas palabras que ofrecen alternativa a esta palabra clave, *process* (14).

Una *process word* sería por ejemplo *tides*. Como *weathers*, resulta extraño que esta palabra aparezca en plural. Sin embargo, Thomas la utiliza con frecuencia en

estos poemas. Estamos acostumbrados a hablar de *the tide. Tides,* como la emplea Thomas, comunica un sentido extraño de movimiento de ascenso y descenso con una referencia muy importante al agua en movimiento. A veces aparece precedida de un adjetivo posesivo: *their* I.i.6; XIV.i.3, *your* VII.iii.1; VII.iv.5, *her* I.vii.5, o simplemente *tides* IV.vi.4; XVII.ix.2 o *the tides* II.v.1.

Observamos que *tides* se refiere en concreto a la marea en *of tides that never touch the shores* IV.vi.4, pero otras veces se encuentra directamente asociada al tiempo, como ya vimos en el capítulo dedicado al agua, en *sleep navigates the tides of time* II.v.1 o en *clocking tides* VII.iii.1, pero sobre todo aparece junto a adjetivos posesivos, refiriéndose, como *weather,* a un estado de agitación interno. Lo vemos en *their tides, her tides, your clocking tides, your tides, their tides.*

No todas las veces que aparece este *process vocabulary* hace referencia al sentido literal del término. Como vemos en *tides,* puede aludir a su sentido genérico pero también a este otro uso particular que el poeta hace de la palabra, indicando un proceso, agitación o estado interno que normalmente se manifiesta de forma externa en un fenómeno de la naturaleza y que sin embargo indica un estado humano interno.

De la misma forma, *eye* podría considerarse otra *process word. Eye* es singular, pero estamos acostumbrados a hablar de *eyes,* plural. Aparece un total de veinticinco veces en los 18P. A veces aparece junto a adjetivos posesivos, *his eyes* II.iii.5. Sin embargo, resulta sorprendente la cantidad de contextos diferentes en que aparece. Da lugar a numerosos compuestos como *bright-eyed* I.vi.5, *red-eyed*: *this red-eyed earth* IX.v.3; *red-eyed spark* XIII.iii.3, *three-eyed* XIII.iii.3, *monkeyed* XV.vi.3 e incluso *mothers-eyed* XV.ii.4; XV.iv.1.

Resulta curiosa la aparición de *eye* junto a verbos que indican violencia física, en concreto bifurcación, sobre todo mediante el verbo *fork*: *And curling round the bud that forks her eye.* VIII.v.3; *As forks my eye* XII.vii.6. La violencia también aparece en la expresión ... *man with the cockshut eye* XI.iv.2 o en *break through/behind...*: *Dawn*

*breaks behind the eyes* XIV.iii.1; *Breaks with the wormy winter through the eye* X.iii.7, o en un compuesto como *scythe-eyed* XVIII.iv.3. Esta visión, que tiene una referencia muchas veces cósmica por su contexto en relación con la tierra, las estrellas, se encuentra por tanto en algunas ocasiones, agredida. A veces parece también referirse al inconsciente, que también tiene sus ojos, sus formas de percepción. Si la visión de estos procesos no es sólo agradable sino que da lugar a temores o dudas, no es extraño que el ojo reciba una agresión en este sentido.

La expresión que más aparece es *the eye*: III.iii.1; III.ii.1; III.iv.3; IX.vi.1; XIV.v.4; X.iii.7. En Thomas, *eye* es más bien un globo en el que la luz y la oscuridad se impresionan. Los ojos forman parte del órgano de la visión, de la luz y de la percepción y a través de los mismos tenemos conciencia del mundo que nos rodea, lo que nos permite ver la realidad de las cosas. El hecho de que se trate de un sólo ojo, y por ende de *el ojo, the eye,* puede referirse a un ojo que todo lo ve, algo que está testimoniando todo el proceso y desarrollo que aparece en estos poemas.

La expresión *the eye* es utilizada con frecuencia por los poetas metafísicos del siglo XVII. William Cartwright: "The false Direction come not from the Eye" (15), Andrew Marvell: "For Fate with jealous Eye does see..." (16) Henry Vaughan:

> These are the Magnets which so strongly move
> And work all night upon thy light and love,
> As beauteous shapes, we know not why,
> Command and guide the eye. (17)

Maud comienza muy acertadamente a articular este concepto de lo que considera *process words* pero nos soprende que señale como *process words,* basándose en el criterio de su gran índice de aparición de estos poemas, todos aquellos términos que, como vimos a propósito de los elementos y sus cualidades o del léxico relacionado con el organismo humano, son susceptibles de sufrir cambios y alteraciones. Señala así términos como *flesh, ghost, bone, blood, fork, bud, force, womb, vein, root, oil, wax, matter, skin, dry, damp, weather(s), eye, tides.*

Nosotros por nuestra parte señalamos como principales *process words* térmi-

nos muy importantes como son *weather/s, eye, tides*, teniendo en cuenta que la mayor parte del léxico se inscribe en un contexto de proceso que es sufrido de forma pasiva y por tanto los elementos o cualidades reciben importancia en tanto en cuanto suponen una referencia a cambios que afectan a las sustancias y las alteran o modifican. El proceso se inscribe de forma significativa en estos términos, de tal forma que llegan a presentar una densidad de significados mucho mayor que otros. Ahora bien, la idea de proceso, aun manifestando este carácter pasivo que mencionábamos, se puede entender desde un punto de vista externo, los procesos presentes en la naturaleza, en el universo, e interno, dentro del mismo ser humano.

En esta esfera de proceso interno incluiríamos dentro de esta clasificación un término muy ambiguo y que aparece con gran frecuencia con referencia al ser humano como es *ghost*. Esta palabra puede referirse al alma, frente a toda la profusión de términos que indican la corporeidad del ser, el alma no aparece como *soul*, sino como ghost: *I, born of flesh and ghost* IV.vii.1 y el hombre no es sino *mortal ghost* IV.vii.2. Pero este término parece guardar una serie de asociaciones con temores que podríamos llamar infantiles, por lo cual muchas veces se utiliza en un sentido misterioso: *the warning ghost* XII.ii.3. *Ghost* es una persona muerta cuya presencia se cree ver o sentir y que normalmente causa temor. Ese espíritu que avisa es a veces el de la propia muerte que causa espanto. Este término da lugar a procesiones fantasmales: *broken ghosts with glow-worms in their heads* XIV.i.4 y a menudo se asocia con el sueño. El sueño y la muerte son estados próximos, recordamos a Keats:

> Can death be sleep, when life is but a
> dream,
> And scenes of bliss pass a phantom
> by?
> John Keats (18)

por lo cual no nos parece extraño que en un principio estos dos términos aparezcan asociados: *Where still they sleep unknowing of their ghost* XV.iv.5; *a sleepy ghost* VI.i.3.

Puesto que todos somos mortales, somos nuestro propio fantasma: *An old,*

*mad man still climbing in his ghost* XV.vi.4; *My father's ghost* XV.vi.5; *your dry ghost* VII.i.2; *my elbow ghost* XV.iv.1, pero incluso el embrión antes de ser concebido es *the unplanted ghost* XVII.ii.5.

> Set in and against this theothentric background is a view of man as spirit, or ghost, imprisoned in flesh. Man's imperfect origin is reflected primarily in a flesh-spirit, metal-ghost antagonism... It is from the idea of flesh being a prison of the spirit that the images of 'flesh's armour' and of a man geing 'forged' in minerals, make sense. All men are imprisoned by their contraries, body and spirit... (19)

El problema es que en estos poemas tanto lo vivo como lo muerto se convierten en dos especies de espectros que se mueven ante el ojo al mismo nivel y que también participan del acto sexual: ... *the quick and dead/ Move like two ghosts before the eye* III.iv.2-3; *A process in the weather of the world/ Turns ghost to ghost* III.v.1-2; *All all and all the dry worlds couple,/ Ghost with her ghost...* XVIII.v.1-2.

*There we wept, I and a ghostly other* XV.ii.3, precisamente este verso, junto a muchos otros de la obra literaria thomasiana, da pie a Holbrook a una interpretación de los miedos y fantasmas interiores del poeta.

Recordamos, como expusimos en el capítulo segundo, que el embarazo de Florence llevó al matrimonio a los padres de Dylan; FitzGibbon nos habla de que el niño nació muerto dentro del útero:

> Dylan Thomas was born in his parents' home as was customary in those days. It was not an easy birth, nor was an easy birth anticipated. Nancy, then eight, was not a healthy child and the Thomases' second baby had died within its mother's womb. (20)

Holbrook parece ver en este enfoque de los primeros poemas de Thomas la presencia de un problema de identidad en el poeta que se relaciona con el fantasma del niño que nació muerto antes que él, creando así un sentimiento de culpa, sobreprotección por parte de la madre, y por ende inseguridad del propio yo:

> The problem of identity for Thomas I have suggested was one of confusion between the self and a dead sibling, a feeling of being that sibling reborn, which could involve guilt at having in some way been responsible for killing or replacing that sibling. (21)

Nosotros, apelando al sentido común y tras haber repasado muchas cartas y capítulos de la biografía personal del poeta, no podemos llegar a conclusiones de este tipo. Preferimos ceñirnos al hecho poético y a las fuentes directas del autor.

Holbrook de hecho trata el problema desde un punto de vista médico, concretamente psicoanalítico, no desde un punto de vista literario. Llevar la discusión a este terreno nos parece excesivo. Simplemente y desde el mismo texto poético, lo que pretendemos es enlazar ideas, conceptos o términos que nos ayuden a vislumbrar el posible sentido en este caso del término *ghost*, aunque la interpretación de Holbrook resulta sorprendente y no es gratuita, por lo que hemos investigado en parte en este sentido.

La sustitución de un hijo muerto por otro ha sido tema de estudio para el Psicoanálisis (22) que ha demostrado que, en algunas familias, tras la muerte de un hijo, los padres sufren trastornos psicopatológicos importantes que afectan e interfieren profundamente en la relación con el nuevo hijo cuyo destino es convertirse en un sustituto del hermano muerto. Estos padres tienden a imponer la personalidad del hijo desaparecido -que mientras tanto ha sido idealizado y convertido en el compendio de todos sus fantasmas y esperanzas- a su sustituto, identificando de manera inconsciente a ambos hermanos. Más aún, los padres son, en general, incapaces de aceptar al sustituto como *él mismo* y así, éste aparece siempre disminuido ante la imagen, idealizada al máximo, del hermano muerto. En consecuencia, el desarrollo de la personalidad de muchos de estos niños se ve gravemente afectado y distorsionado. También es frecuente que tales padres, en especial la madre, estén atemorizados por el fantasma de perder también al hijo sustituto, lo que conduce a un cuidado anormal y a una actitud excesivamente solícita hacia él. Estas y otras consideraciones constituyen parte de la interpretación que Humberto Nágera (23) aporta sobre el estudio de la vida de Vincent Van Gogh, que también nació tras un hijo muerto y cuya biografía tiene algunos puntos en común que no nos pasan desapercibidos con la de Thomas.

En uno de los poemas del *February 1933 Notebook*, que fue compuesto en julio de 1933, encontramos los siguientes versos:

> I am the one man living among ghosts,
> The one ghost among men; I am the chosen
> One, the one neglected in two mists.
> ...
> Till life and death unite there'll be no reason. (N, p. 166)

Si aceptamos entrar en el mundo de las polaridades de los 18P, si sabemos que la muerte se opone a la vida pero el inicio de la muerte está en la misma vida, en el ser humano se da una dualidad en la que el poeta se debate: es al mismo tiempo un hombre que vive entre espectros y un espectro entre los hombres.

En el capítulo anterior tratamos de la dualidad presente en los 18P y hemos de resaltar que ésta también se refleja en el propio yo, que al ser consciente de la dolorosa dualidad vida/muerte que se desdibuja en la muerte-en-la-vida se encuentra aterrorizado ante el fantasma de su propia muerte, la otra parte del yo.

Cercanos al término *ghost* se encuentran *shade/shadow*, que también parecen reflejar las sombras de la muerte: en contextos cercanos a la gestación: ... *each mothered child/ Sits in their double shade.* III.v.2-3; ... *the shades/ Of children go who, from their voids,* VII.iii.4-5, o directamente relacionados con términos que hacen referencia a la muerte como son *shroud* y *grave*: *The shades of girls, all flavoured from their shrouds* IX.ii.1; ... *each grave-gabbing shade* XV.iv.3. Siendo el cangrejo un animal que Thomas identifica con la muerte, no nos extraña encontrar por ejemplo ... *a shadow crab*... X.i.4. La dualidad está presente en *bisected shadows,* XVII.i.5, lo mismo que la contraposición fecundidad (*seed*)/muerte (*shadow*) aparece en *the fellow seed and shadow*... XVII.ii.3.

En una carta a Pamela Hansford Johnson con fecha del 15 de abril de 1934, en la cual comienza con un soliloquio la mañana del domingo, nos encontramos con pensamientos que rondan acerca de los términos que estamos analizando:

> Soliloquy. Morning
> The worms are doing very nicely today. Sunday in Wales. The Sunday-walkers have slunk out of the warrens in which they sleep and breed all the unholy week, have put on their black suits, reddest eyes, & meanest expressions, and are now marching up the hill past my window...
> ... I wish I could see these passing men and women as ghosts only, and look on their cheap shapes and substances as the own cheapness of my mind clothing itself, for a minute's maggot, in all these diversities. But I see them solid and brutal; if there are ghosts, I am turnip and sawdust, and you are the longest shadow that ever fell under the sun...Man himself is a work. Today he is a dirty piece of work... (SL, pp. 103-104)

Durante esa mañana, tiene pensamientos negativos que le hacen despreciar a los paseantes. La presencia de términos como *worms, a minute's maggot, ghosts, shadow,* nos sorprende porque nos recuerda algunos pasajes de los 18P y, como así lo describe el mismo poeta, son reflejo de conceptos negativos de los que se quiere apartar. En la misma carta escribe por la noche:

> Comment. Night.
> I read over what I wrote this morning. All is sill, but why should I cross it out or throw away. It's just a little more me for you to grapple with. Which sounds even more conceited than many of the other things I've put in my letters to you... I don't like introducing morbid & egotistic subjects... (SL, p. 104)

Incluso más adelante -la carta es muy extensa- durante esa semana, el miércoles por la tarde, llega a escribir:

> I wish I knew what that soliloquy meant. It means something very big, but I can't understand it.... That's the worst of writing without thinking... (SL, p. 107)

> No more worm for either of us, or if there must be a worm in our letters let it be the jolly, red-bellied one you told me about & not the grey-whiskered journeyman of the tomb... (SL, p. 118)

El poeta parece atisbar que se trata de pensamientos relacionados con la muerte, pero a él mismo le parecen extraños, confusos e incomprensibles. De la misma forma nosotros nos enfrentamos con algunos pasajes de sus poemas, intuyendo que tras algunas imágenes se esconde un verdadero terror hacia la muerte pero al mismo tiempo un volver una vez y otra a retomar el tema incluso de una manera inconsciente.

Por otra parte el término *ghost* nos recuerda la obra del escritor noruego Henrik Ibsen Ghosts (*Gengangere*, 1881), que Dylan conocía, ya que en una de sus cartas bromea sobre los personajes. Dirigiéndose de nuevo a Pamela Hansford Johnson, le dice:

> Would you like to play Mrs. Alving in 'Ghosts'? I'd love to play Oswald, even though he is your son. (SL, p. 117)

Cuando Dylan habla de las personas paseando el domingo por la mañana y las ve como *ghosts*, se está refiriendo a esta forma de oscuridad e ignorancia en su forma de ser. La carta fue escrita en mayo de 1934, meses en los que está componiendo gran parte de estos poemas y en la que la lectura de este libro parece estar fresca.

Por otra parte, William Blake habla de Espectro y Emanación para referirse a fragmentos diferentes de la personalidad humana en términos de persecución y rechazo:

> My Spectre around me night & day
> Like a Wild beast guards my way.
> My Emanation far within
> Weeps incessantly for my Sin.
> (Poems and Fragments from the Note-book, K, p. 415)

En Jerusalem, el último de sus grandes poemas épicos dentro de lo que se consideran sus obras proféticas, Blake desarrolla los conceptos de Energía e Imaginación. Existen pasajes importantes dentro de este poema describiendo la lucha entre Los y su Espectro. A través de esta lucha, Blake presenta la idea artística de la creación como síntesis de energía e imaginación que satisface la visión de la libertad que la ideología prometía pero ha traicionado. En cada uno de los cuatro capítulos de Jerusalem, se presenta un pasaje de lucha entre Los y el Espectro: (Plate 6: 1-11; Plate 7, Plate 33, Plate 37: 1-11; Plate 74: 1-13; Plate 91: 3-58).

> The Spectre is the Reasoning Power in Man; & when separated
> From Imagination, and closing itself as in steel, in a Ratio
> Of the Things of Memory. It thence frames Laws & Moralities
> To destroy Imagination! the Divine Body, by Martyrdom & Wars.
> (Jerusalem, Plate 74: 10-13, K, p. 714)

No es la facultad del razonamiento humano lo que Blake condena, sino una actitud autoritaria que se erige a sí misma como Razón. También en Dylan Thomas existe esta lucha entre el hombre y su fantasma, aprisionado en la armadura de su cuerpo, que con todas las ideologías caducas, las deformaciones heredadas y pensamientos negativos, le impide avanzar en su desarrollo imaginativo. Este conflicto da lugar a un sentimiento de proceso.

La dialéctica presente en los 18P en torno a dicotomías y dualidades de la existencia, que remiten en última instancia a la dualidad básica de la vida y la muerte, conlleva una consideración de la condición humana como fenómeno de alternaciones necesarias. Como Blake, Thomas no busca una síntesis o trascenden-

cia de los contrarios, sino una común inmanencia, un exuberante devenir. El proceso presente en los 18P se relaciona con el concepto de energía de Blake, un estado deseable que va más allá de las categorías morales, de origen sexual y revolucionaria en su expresión, que se traduce en movimiento, cambio, transformación, proceso. La oposición y tensión entre los opuestos no desemboca ni en Blake ni en Thomas en una síntesis o comunión, sino que genera el cambio, el movimiento, el proceso, el ciclo de las estaciones, el desarrollo de los organismos vivos y multitud de procesos en la Naturaleza que nos resultan familiares.

Por eso, a pesar de que los gusanos, espectros, tumbas, sudarios y rosas corruptas de Thomas en los 18P presenten un eco jacobino o del último período isabelino, el tono que en ellos se respira no es elegíaco ni oscuramente morboso. A pesar del insistente y repetitivo ritmo del yámbico y del metro decasilábico, el resultado y el sentimiento que se deriva de su lectura es de una asombrosa vitalidad. Si la única ley inmutable de la existencia física es la mutabilidad de todas las cosas, entonces la vitalidad se convierte en pródiga brutalidad. Y así, paradójicamente y aunque el mensaje en la vida es que estamos condenados a la muerte -por eso está siempre presente- el lenguaje de Thomas, con un dinamismo y frescura incomparables, nos transmite una energía casi eléctrica con sus metáforas y exhorta a la acción.

## Notas

(1) Véase David Aivaz, "The Poetry of Dylan Thomas," Hudson Review III, (Autumn, 1950), pp. 382-404: rpt. en Dylan Thomas: The Legend and the Poet. ed. E. W. Tedlock, (London: William Heinemann, 1960), pp. 186-210.

(2) Véase R. B. Jr. Kershner, Dylan Thomas: The Poet and his Criticism (Chicago: American Library Association, 1976), p. 207

(3) John Beer, William Blake (Windsor, Berkshire: Profile Books Ltd., 1982), p. 33.

(4) Véase Harold Bloom, Los poetas visionarios del Romanticismo inglés (Barcelona: Barral, 1974), p. 92.

(5) Sobre los paralelismos entre Henry More y Blake, ver S. Foster Damon, William Blake: His Philosophy and Symbols. New York: E. P. Dutton & Co., 1971), pp. 37, 167, 328, 341, 367, 384, 467.

(6) Morton D. Paley. Energy and the Imagination (London: Oxford University Press, 1970), p. 8.

(7) *Ibidem*, p. 10.

(8) *Ibidem*, pp. 10-11.

(9) A. T. Tolley, "The Lovely Gift of the Gab: Dylan Thomas," en su libro Poetry of the Forties (Manchester: Manchester University Press, 1985), p. 87: "Death is immanent in the act of creation: or procreation. The force that drives this creation, while not merely sex, is associated with sex, and sex is associated with guilt. These simple feelings, common enough in themselves, are explored with considerable complexity of style in poems that, even to those who have studied them closely, remain obscure. Apart from the linguistic vigour and the virtuosity in handling imagery that leads to many startling successes, what is striking is the pressing nature of the concern with the presence of death in everything. What is also striking is the way in which the imagery of some poems, far from developing or conditioning attitudes to themes ostensibly explored, in fact suggests a static contemplation that permits the intrusion of disturbing and diffusing suggestions not 'contained' by the economy of the poem."

(10) Ralph Maud, Entrances to Dylan Thomas Poetry (New York: Scorpion Press, 1963), p. 179.

(11) *Ibidem*, pp. 57-80.

(12) Karl Shapiro, "Dylan Thomas," en Dylan Thomas: A Collection of Critical Essays. ed. C. B. Cox, (New Jersey: Englewood Cliffs: Prentice-Hall, 1966), p. 173.

(13) Clark M. Emery, The World of Dylan Thomas (London: J. M. Dent & Sons, 1971), p. 275.

(14) R. Maud, *op. cit.*, pp. 57.

(15) Helen Gardner (ed.), The Metaphysical Poets (Harmondsworth, Middlesex: Penguin Books, 1966), p. 187.

(16) *Ibidem*, p. 253.

(17) *Ibidem*, p. 279. Sobre Dylan Thomas y los metafísicos véase la tesis doctoral de Richard Allen Palmer, "Dylan Thomas and the Metaphysical Mode: A Study of Shared Sensibilities." Dissertation Abstracts International 37: 6508A, 1977.

(18) John Keats, "On Death," en Geoffrey Parker (ed.), Poems of John Keats. (Essex, England, printed in Belgium), p. 19.

(19) W. T. Moynihan, "Dylan Thomas and the 'Biblical Rhythm'," en Critical Essays on Dylan Thomas (Boston, Mass.: G. K. Hall & Co., 1989), p. 74.

(20) C. FitzGibbon, The Life of Dylan Thomas (Boston: Little, Brown and Co., 1965), p. 22.

(21) David Holbrook, Dylan Thomas: The Code of Night (London: the Athlone Press, 1972), p. 76.

(22) Véase por ejemplo Albert C. Cain y Barbara S. Cain, "On Replacing a Child," Journal of the American Academy of Child Psychiatry. Vol. 3, No. 3, (July, 1964).

(23) El nombre de Vincent no era el de su padre, según la costumbre, sino el de un tío, hermano mayor de su padre, rico y conocido marchante. Dr. Humberto Nágera, Vincent van Gogh. Un estudio psicológico (Barcelona: Blume, 1980), p. 11. El nombre de Marlais, como dijimos en el primer capítulo, también provenía en el caso de Thomas de un tío de su padre que había sido poeta. Curiosamente, los dos recibieron el nombre de un familiar que se dedicó a una actividad relacionada con su creación. Las crisis que sufría Vincent van Gogh que, como él mismo comentaba en sus cartas a su hermano Theo, eran episodios agudos en que no se sabe lo que se dice, lo que se quiere o lo que se hace, y que acabaron en atención psiquiátrica, nos recuerdan de alguna manera las crisis anímicas de Thomas que buscaba humano refugio, como van Gogh y tantas personas buscan equivocadamente, en el alcohol como forma de eludir sentimientos de nerviosismo, ansiedad, conflictos, soledad y dolor. El problema de estas personalidades, que son paradójicamente de una extrema fortaleza interior a pesar de su aparente vulnerabilidad es que, sin sufrir el alcoholismo como problema físico aunque puedan llegar a convertirse en alcohólicos, el alcohol les provoca, en sus sucesivas reincidencias, situaciones crónicas de crisis, esquema erróneo de conducta que acaba alterando la personalidad y del que, a la larga, resulta difícil salir.

XIII. El estilo apositivo.

Como capítulo final hemos considerado que se debe de incluir un estudio exhaustivo del estilo de Dylan Thomas en los 18P, estilo que definimos como *apositivo*, término que justificaremos a partir de nuestras observaciones y que nos parece apropiado en cuanto al desarrollo de estos poemas.

El término *apositivo* indica enumeración, catálogo, acumulación, yuxtaposición de términos o unidades entre las que puede existir régimen y concordancia o no, dándose una jerarquización de elementos o ausencia de ésta y que evidentemente afecta a la sintaxis y al discurrir del verso.

El objetivo de este capítulo sin embargo no es simplemente un detallado estudio formal, sino el determinar hasta qué punto el estilo del autor se adecúa y está en función del contenido de sus poemas. Richard Ohmann, a partir de un estudio lingüístico, habla de que la poesía de Thomas muestra a los seres humanos y al pensamiento inmersos en ciclos y fuerzas que se interaccionan manifestando así una visión del mundo como proceso:

> ... displays the world as process, as interacting forces and repeating cycles, in which human beings and human thought are indifferently caught up. (1)

Gareth Thomas (2) también sugiere que las irregularidades sintácticas en los poemas de Thomas están en función de su visión del mundo. Nuestra forma de proceder ha sido a la inversa: a partir del léxico característico de estos poemas y estableciendo los distintos campos léxico-semánticos hemos llegado al desarrollo temático de los 18P, corroborando la presencia de oposiciones en lo que el autor denomina su método dialéctico que nos llevó a la consideración de la idea de proceso.

El análisis lingüístico de estos poemas atendiendo a las tres unidades básicas: *word, phrase* y *clause*, llegando así a su articulación-sintaxis dentro de la oración, nos debe de conducir a los mismos presupuestos.

Keith Selby sugiere que es a partir de la forma como el poeta, en la ordenación del arte, es capaz de ordenar su gran carga emocional:

> ... the extreme formality of the poem seems to suggest that it is only in the tidiness of art that the poet is able to deal with the untidiness of the emotional world; the emotions remainchaoticand untidy, set against the order and tidiness of art. (3)

Dylan Thomas, reconociendo la importancia de la forma en poesía, piensa que nunca debe de estar por encima, sino surgir a partir de las propias palabras:

> Poetry finds its own form; form should never be superimposed; the structure should rise out of the words and the expression of them... Because of the twist in myself I will never be a very good poet; only treading the first waves, putting my hands in deeper and then taking them out again... But even that, to me, is better than the building of perfectly ornate structures in the sand. To change the image, one is a brief adventure in the wilderness, and the other a little gallop on an ordered plot of land. (To PHJ, undated, probably September 1933, SL, p. 24)

Hemos denominado el estilo de estos poemas *apositivo* y es necesario entender este término a partir del análisis. Al final del capítulo V enumeramos la gran cantidad de palabras compuestas que el autor utiliza. En relación con las palabras compuestas en que tenemos la estructura [sustantivo + sustantivo] en la lengua inglesa, se ha de considerar la premodificación nominal por medio de otro sustantivo. Normalmente el primer sustantivo posee una función esencialmente adjetival, calificando al segundo, el modificado, reduciendo la extensión de la palabra modificada y convirtiéndose así en límite de su extensión semántica. Aunque el poeta utiliza esta construcción en *winter floods* I.i.4, *October wind* X.i.1, existen otras muchas ocasiones en que este tipo de premodificación reposa en una especie de ecuación entre las dos partes consecutivas, es el caso de *shroud sail* V.iii.3, donde los dos términos se equiparan en un esquema que, en realidad, recuerda mucho a la aposición. Es como si Thomas escribiese *my shroud, my sail* o también *my sail (which is) my shroud* o *my shroud (which is) my sail.* Esta equivalencia entre los dos componentes no existe en la lengua inglesa corriente, puesto que siempre se establece una especie de jerarquía entre el término calificado y el que lo está calificando.

Thomas juega muy a menudo con este mecanismo de composición introduciendo otro tipo de relación sin dar privilegio a ninguno de los dos elementos, con lo que rompe con las convenciones lingüísticas existentes. Se tiene la impresión de que, bajo la óptica del poeta, hubiera sido igualmente posible el orden inverso, es

decir, *sail shroud*. Este tipo de composición apositiva reposa en una equivalencia semántica tomada del simbolismo particular del autor. *Shroud* remite a la imagen de la muerte y *sail* representa el viaje marítimo que es la vida en el seno de la cual se desarrollan las fuerzas letales. La tela blanca del sudario tiene la misma apariencia que el tejido de la vela de un barco.

En otras ocasiones, y dentro de esta premodificación nominal por medio de un sustantivo, el poeta parece establecer entre los elementos una relación de pertenencia que normalmente viene expresada en la lengua corriente bien por el genitivo sajón, bien por la posmodificación con un sintagma preposicional. Es el caso de *love darkness*, cuando esta forma equivale a *love's darkness* o *the darkness of love* o de *mother milk* II.vi.2, que se presenta en la lengua como *mother's milk*. ¿Por qué el poeta emplea *the boys of summer* I.i.1, luego *the summer children* I.iii.1 o *man of winter* I.v.5 o *summer woman* I.vi.2 por ejemplo?. Esta elección está relacionada con el ritmo que el poeta quiere mantener, romper o crear en el verso y de esta forma elige uno u otro de los esquemas capaces de expresar pertenencia que la lengua le ofrece, según tenga necesidad de alargar o reducir el verso.

El empleo en los 18P de genitivos sajones *atípicos* en la lengua inglesa que pueden no obstante ser posibles en un tipo de discurso poético, es muy considerable si se compara con los que se pueden encontrar en la mayor parte de los poetas ingleses (4). El poeta prefiere el genitivo a la forma con *of* en numerosas ocasiones porque por medio de la supresión del artículo y la preposición se produce una desarticulación que desemboca en una fusión más simple entre los dos elementos del grupo así constituído. El genitivo sajón está mucho más próximo a una palabra compuesta, aunque mantiene el juego del apóstrofe y la *s* en una jerarquía que el poeta intenta hacer desaparecer también en el caso de la premodificación nominal como vimos. Muchos de los genitivos sajones que aparecen en los 18P nos hacen preguntarnos si la estructura no hubiera sido posible como una premodificación nominal o adjetival: *my angel's hood* XVII.ix.6, bien puede ser *my angel hood, my*

*Egypt's armour* XVII.vi.4, *my Egyptian armour, my flesh's armour* IV.ii.3, simplemente *my flesh armour*.

El estudio del universo metafórico de estos poemas nos ha mostrado la importancia que reciben las cualidades, de forma que el autor a veces no distingue entre una sustancia y sus cualidades, un proceso, del medio en que se desarrolla y lleva a cabo. Muchas veces lo que le interesa resaltar son las cualidades o estados coexistivos de las sustancias. Esta tendencia hacia la fusión la vemos a nivel de las palabras. Un paso más y la marca lingüística de alguna relación entre ellas desaparece por completo (el apóstrofe y la *s* o la preposición *of)*, un paso que no franquea siempre pero que se encuentra con bastante frecuencia en su obra por lo que se convierte en característica del poeta.

En los 18P nos encontramos también con gran profusión de las formas participiales de presente (*-ing*) y pasado (*-ed*) en función de adjetivos calificativos. El poeta explota esta posibilidad que ofrece la lengua inglesa al máximo, y las dos formas son frecuentes en estos poemas.

El participio de presente funcionando como premodificador de un sustantivo posee en inglés un valor *activo*, que aparece en la utilización de esta forma por parte del poeta:

> the blowing wind V.iii.2, the boiling honey I.ii.2, the coming fury X.iv.7, the freezing tomb III.i.3, the living worm III.i.6, rotating halves XVII.iv.5, a working sea II.v.3, the working world XVIII.iii.1, a running grave XI.i.1 entre otros.

No obstante, son numerosos los ejemplos en los 18P en que este participio de presente adjetival presenta un valor más claramente pasivo:

> the growing bones XII.iii.2, the hanging man V.iii.4, the creasing flesh XVI.ii.2, dreaming men XV.iii.5, the hatching hair VIII.ii.3, a sleeping wind III.iii.6 entre otros.

Si consideramos estos participios de presente o pasado como *departicipial adjectives*, según la terminología que aplica Huddlestone (5) y entendiendo que se derivan, por el fenómeno de *conversion*, de la forma participial de un verbo, nos sorprende encontrar términos que son comúnmente sustantivos o adjetivos fun-

cionando como formas en *-ing*, aplicando una novedosa categorización a estos elementos. Tal es el caso por ejemplo de:

> the crabbing sun X.i.3, the foaming marrow XVIII.ii.5, the mouthing streams V.ii.2, the ribbing metal XVIII.iii.3, a muscling life I.vi.3, the sweethearting crib VIII.iv.4, the Welshing rich IX.v.5 entre otros.

Se trata siempre de términos que poseen una fuerte motivación para el poeta y son así susceptibles de distorsiones o de aplicaciones que son posibles pero no comunes en el uso del inglés. Tal es el caso de los sustantivos *crab, rib* que dan lugar a *crabbing, ribbing,* o del adjetivo *Welsh* que da origen a la extraña forma *Welshing*.

Este problema del valor activo-pasivo no se plantea con las formas de participio de pasado premodificando a un sustantivo, puesto que tienen un valor pasivo siempre. Existen numerosos ejemplos de este caso en los 18P que se sujetan a estas reglas conforme a la gramática de la lengua inglesa:

> bisected shadows XVII.i.5, the broken halves XVII.iii.1, the driven lover XVIII.iv.9, the fallen blood V.iv.2, the fallen jaws VIII.iv.3, the governed flower XVIII.i.4, my naked fellow XVIII.ii.1, a naked Venus VI.iii.2, naked stairs XI.i.4, the planted womb I.vi.6 entre otros.

Como en el caso de los participios de presente, nos sorprende también encontrar formas en *-ed* que proceden de un sustantivo o de un adjetivo al que se le confiere así un valor verbal no existente pero posible en el inglés. Tal es el caso de:

> the cemented skin XI.ix.4, the dogdayed pulse I.iv.4, the dolphined sea VII.iii.6, his footed tape XI.ii.4, the fathomed sea III.iii.2, the seeded milling XVIII.iv.1, shrouded men IX.vi.4, the vowelled beeches X.ii.5, each mothered child III.v.2 entre otros.

Una de las características del poeta consiste pues en utilizar como participio adjetival los elementos del vocabulario que normalmente son sustantivos o adjetivos. Es cierto por ejemplo que existen en la lengua común palabras como *ribbed*: *the ribbed original of love* XII.v.6. No es el caso de *brawned*: *the brawned womb's weathers* I.iii.2 que no se utiliza por un inglés a no ser con pretensiones poéticas particulares.

Lo que sorprende en Thomas es que parece complacerse en las posibilidades que ofrece la lengua de jugar sobre dos funciones sensiblemente diferentes e igualmente marcadas por una única forma en *-ed*. El verbo *to rib* existe pero es

relativamente raro. Lo mismo que el verbo *to brawn*, que es bastante técnico. Nos podemos entonces preguntar si el poeta no recrea, de alguna manera, los verbos posibles a partir de un sustantivo muy motivado o valorizado por él. Esto lo vemos en *motor muscle* XVI.i.3 y *the muscling-in of love* VII.iii.3. La misma ambigüedad de funciones se encuentra también, por ejemplo en *the seeded milling* XVIII.iv.1 donde, a pesar de existir el verbo *to seed* se puede plantear si el discurso poético no tiene aquí por origen la valoración del sustantivo *seed*. De la misma manera, *the ribbed original of love* XII.v.6 tiene como eje la imagen bíblica del Génesis; sería entonces el sustantivo *rib* y no el verbo lo que habría motivado esta construcción. La misma reflexión valdría seguramente para asociaciones como *shrouded men* IX.vi.4, *his footed tape* XI.ii.4, *scissored caul* XII.i.3 y muchas más.

Así se puede decir que el fenómeno de *conversion* es utilizado plenamente, aunque de manera siempre un poco equívoca, en la poesía de Thomas. Está también presente en las formas participiales que funcionan como adjetivos.

Además de un participio de pasado, nos encontramos a menudo con un participio de pasado precedido de un adjetivo, de un adverbio o de un nombre precisando el sentido: *his sea-sucked Adam* XVII.i.2, *the half-tracked thigh* XVII.x.6, *in this four-winded spinning* I.vii.1, *the night-geared forth* IX.v.6, *two one-dimensioned ghosts* IX.iii.2, *one-sided skins* IX.vi.2 entre otros ejemplos. Este uso también está presente en cuanto al participio de presente en *their cloud-tracking eye* XVII.v.6.

La preferencia que demuestra el poeta por este uso del participio pasado como premodificador del sustantivo se manifiesta en el uso de palabras compuestas que presentan la terminación de carácter verbal *-ed*:

> the black-tongued bells I.v.4, the bright-eyed worm I.vi.5, the dark-vowelled birds X.iv.8, this red-eyed earth IX.v.3, the scythe-eyed raven XVIII.iv.6, the spider-tongued X.iv.3, the star-gestured children X.ii.4, the thumb-stained heaven XVII.iv.3, tide-tongued heads XVII.iii.4, winding-footed IX.i.4 entre otros ejemplos.

Estas desviaciones parten sobre todo de términos como *eye*, *tongue*, altamente significativos en estos poemas. Se observará también por ejemplo un compuesto como *my mothers-eyed* XV.ii.4 que se aleja del esquema normal manteniendo incluso

la forma del plural en el primer elemento. El ejemplo, no obstante, es demasiado aislado en la obra poética thomasiana por lo que no se pueden extraer conclusiones. El hecho sin embargo merece ser señalado.

Hemos de destacar por lo tanto la sorprendente predilección que el poeta manifiesta con respecto a las formas participiales del inglés como premodificadores en un sintagma nominal y su frecuente y destacado uso en los 18P. Las formas de participio de presente se presentan con valores activos, pero destacándose también los valores pasivos junto al valor pasivo de los participios de pasado. Todo ello es reflejo, en el estilo poético de Thomas, del hecho de que en este universo los procesos son generalmente vistos como experimentados y no como realizados por el ser humano o la Naturaleza.

La indecisión de la forma en que se puede interpretar la función de los elementos que figuran como participios pasados que nos hace suponer son sustantivos, nos descubre que la contemplación de las sustancias da como resultado el descubrir los estados posibles que ésta pueda presentar.

Los demostrativos y artículos definidos (6) constituyen lo que se considera *deictics* en lengua inglesa, y presentan una gran índice de aparición no sólo en los 18P sino en toda la poesía de Thomas, lo mismo que en la de otros poetas de la época como Auden, T.S. Eliot y D.H. Lawrence. Los pronombres personales, que se encuentran dentro de esta categoría de *deictics*, son utilizados por Thomas en muchas ocasiones de forma equívoca y a veces supone un auténtico problema encontrar los antecedentes a los que se refieren. (7)

A nivel de *phrase*, Thomas demuestra originalidad en construcciones atípicas de gran innovación en la lengua inglesa como es el caso de *a grief ago* (CP, p. 63), estudiado por Leech (8), o de *many a thorny shire* X.ii.7 en estos poemas.

Pero donde sí nos encontramos con un problema de difícil estudio es en lo relativo a la sintaxis utilizada por el poeta: la sintaxis, como estudio del orden de la oración, nos ha de revelar la articulación lógica de estos poemas.

En primer lugar, en estos 18P encontramos pocos signos de puntuación. Por ejemplo en el poema "When, like a running grave", el primer punto no aparece hasta el verso 25. Por el contrario, las cinco últimas estrofas de este poema están llenas de este signo de puntuación.

La ausencia de puntuación, no obstante, es característica de la poesía moderna, que busca sus efectos en la masa fluída y en el choque de la impresión global comunicada al lector más que en las articulaciones lógicas que administran las pausas. La ausencia de puntuación no es grave siempre y cuando los esquemas sintácticos del lenguaje corriente sean respetados en su integridad. Tal ausencia de puntuación puede considerarse como efecto del discurrir del discurso que corre de manera ininterrumpida. Pero lo que ocurre en los poemas de Dylan Thomas es que la puntuación se basa mucho menos en la lógica del discurso que en el soplo de inspiración y que va acompañada de una desarticulación de la sintaxis normal.

Por otra parte y relacionado con el fenómeno de *conversion* en el campo de formación de palabras en lengua inglesa, tenemos el aspecto de las ambigüedades de función de muchos términos que aparecen en estos poemas: un mismo vocablo puede representar categorías gramaticales diversas. Dylan Thomas siempre demanda del lector una concentración total, ya que a menudo ha de considerar la continuidad o inicio de un nuevo pasaje para distinguir si una palabra es sustantivo o constituye, por el contrario, el nudo verbal de la frase. Un ejemplo lo tenemos en los versos "When once the twilight locks no longer", donde hemos de continuar hasta *locked* para darnos cuenta de que *locks* está funcionando como sustantivo y no como verbo como nos hubiera podido parecer en un principio. En este caso el lector no encuentra gran obstáculo puesto que la primera impresión posible se encuentra corregida posteriormente. Pero en otras ocasiones puede resultar una gran imprecisión. Lo vemos en el siguiente ejemplo en el caso de la función de *limp*:

> The broken halves are fellowed in a cripple,
> The crutch that marrow taps upon their sleep,
> Limp in the street of sea, among the rabble

Of tide-tongued heads and bladders in the deep,
And stake the sleepers in the savage grave
That the vampire laugh. XVII.iii.1-6

¿*Limp* está funcionando como adjetivo o como verbo?. Desde luego, la dificultad real que de este tipo de ambigüedades sintácticas se deriva, para el lector, el crítico y el traductor, es que no se puede llegar a aprehender la verosimilitud lógica del pensamiento, debido a la dificultad de interpretación, no ya sólo de los términos, sino de su discurrir.

Este problema también se nos presenta en lo que se refiere a las oraciones de relativo. El *relativo cero* en inglés, i.e., la supresión del pronombre de relativo, es bastante frecuente, salvo cuando éste es sujeto de la oración subordinada. Dylan Thomas suprime frecuentemente el relativo en función de sujeto sobre todo después del sintagma IT IS + SUSTANTIVO: *It is the sinners' dust tongued bell claps me to church* (CP, p. 92) o en *Once it was the colour of saying/ Soaked my table the uglier side of a hill* (CP, p. 98), construcción que suele aparecer al comienzo del poema, con lo que le confiere un caracter más abrupto (9).

También, y relacionado con las ambigüedades sintácticas, nos encontramos con el empleo frecuente de oraciones subordinadas circunstanciales que no siempre están claramente relacionadas con una oración principal. Es el caso de:

My clay unsuckled and my salt unborn,
The secret child, I shift about the sea XVII.x.4-5

donde las dos oraciones coordinadas circunstanciales del primer verso no tienen la misma estructura que *the secret child* y sin embargo se disponen en un mismo plano. Esta yuxtaposición de oraciones circunstanciales que no se aplican a un mismo referente confiere sin duda dificultad a la interpretación, y su uso es muy frecuente por parte del poeta: *Man of my flesh, the jawbone riven* XVIII.iv, *My Egypt's armour buckling in its sheet* XVII.vi.4.

Nos encontramos también con la frecuente alteración del orden de palabras, la inversión de sujeto-verbo o del complemento directo antepuesto al sujeto: ..., *the black tongued bells/ The sleepy man of winter pulls* I.v.4-5.

Se presenta problema cuando nos encontramos con la supresión de elementos del discurso, como es el caso de oraciones sin verbo, cuyo sujeto no viene expresado. A veces nos encontramos con el uso de un término en distintas funciones gramaticales e incluso de un verbo como *to be* utilizado en los dos sentidos de *ser* y *estar*: ... *And boys are full and foreign in the pouch* I.ix.3.

Otras veces se presenta la adición de grupos de palabras en los que no se explicita siempre a qué nivel se sitúan en la estructura de la oración y entonces nos resulta difícil entender la función: es el caso del inciso por medio de un paréntesis, que tiene como efecto el alargar la frase y, al hacerlo, alargar a veces la distancia en el tiempo (en la recitación) o en el espacio (en la lectura visual) entre los elementos que van unidos:

> Especially when the October wind
> (Some let me make you of autumnal spells,
> The spider-tongued, and the loud hill of Wales)
> With fists of turnips punishes the land, X.iv.1-4

Todos estos fenómenos van generando un caracter *acumulativo* en el verso caracterizado por la supresión o ambigüedad en muchas ocasiones de las relaciones entre las palabras (puntuación, supresión de relativos y conjunciones coordinadas, la misma ausencia de verbo o del sujeto no expresado), que muchos críticos han considerado negativamente como excesiva reiteración y falta de progresión en estos poemas:

> ... a typical Thomas poem generates a cumulative effect in which image is added to image, phrase to phrase, clause to clause, each a re-statement of the one dominant theme. Indeed, it is a characteristic, and usually negative, criticism of Thomas's poems that they evince no progression of thought from the first line to last, merely a series of reiterations. (10)

Algunos autores parecen encontrar en los 18P un defecto en la clara tendencia que presentan hacia la monotonía rítmica. La mayoría de los versos tienen una pausa final, que junto al pentámetro yámbico se conoce como *end-stopped iambic pentameter* que produce un efecto, como T.H. Jones lo describe, de "... hammering repetitiveness" (11). No obstante, el poeta demuestra habilidad técnica al evitar la monotonía rítmica con el uso de *reversed feet, feminine endings* y lo que Maud llamó

"... the breaking of the line in a manner appropriate to the rhetorical flow of verse" (12).

Esta tendencia a la monotonía rítmica muchos críticos la relacionan con otro defecto en estos poemas: la falta de auténtica progresión. En la poesía lírica, la progresión, el movimiento desde un comienzo a un final, no es ni una virtud en sí misma, ni su ausencia es un defecto. Algunos de los primeros poemas de Thomas parecen sin embargo fallar porque en ellos el poeta crea la ilusión de una progresión que de hecho no existe. Esta tendencia de los primeros poemas que acusan falta de progresión mientras que de alguna manera la anuncian se relaciona con la monotonía rítmica y con la peculiar idea que Thomas tenía sobre la narrativa del poema, que consideramos en el capítulo III.4 (13), pero ¿se trata de un defecto en estos poemas o es una forma deliberada de proceder del poeta y está en virtud del contenido de sus poemas? (14):

> Certainly there is a sense in which a poem like The force... seems to 'go nowhere'- it ends with the same assertion with which it began. This is simply a more general description of the case Davie describes for individual setences. Yet we do not feel that the poem really fails because of this lack of development. it would seem that Thomas's syntax is doing something other than, or in addition to, moving the sentence forward in time. (15)

Donald Davie, en su estudio Articulate Energy, que comentábamos al comienzo de nuestro capítulo V, dice que Thomas utiliza lo que denomina pseudo-syntax: "... a syntax which is formally correct, but wherein the verbs do not really drive the sentence forward in time. Thus, what appears to be narrative... is in fact an endless series of copulas."(16). También Shapiro ve que no hay desarrollo en estos poemas, sino la manifestación de dos estados coexistivos:

> ... there was no transition, no growth, only the two states of natural joy and intellectual despair, love of trees and fascination of the brute process. (17)

El objeto de los recursos que hemos analizado que Thomas utiliza es la descripción de una atemporalidad mágica que impregna todo el proceso vital:

> Many of Thomas's devices, such as repetition and redundancy, parallelisms and internal echoes, are intended to give the poem a TIMELESSNESS, a sense of incantation rather than exposition. (18)

Por eso, a pesar del dinamismo de las imágenes contrapuestas, de la tensión entre

éstas, la realidad en estos poemas se manifiesta inmersa en una atemporalidad y paradójicamente en eterna duración y reiteración que se superpone a todo el movimiento, significando así el dominio del tiempo sobre todo lo que existe:

> An unbroken continuity characterized by repetition within limits.... If they made statements they would seem to progress... But their contradictions and coalescences of widely-separated details express a reality whose essential nature, in spite of its apparent dynamism, is timeless and unchanging duration. (19)

Pero, por otra parte, este efecto acumulativo va creando una tensión emotiva en el lector que desemboca en un clímax emocional que apunta al final del poema, con lo que el poema no progresa de forma normal sino que va cargándose, acumulando elementos sin casi dejar respirar para llegar a un desenlace final *ex abrupto*, como el mismo comienzo del verso (20), como si de una intensa incursión en la experiencia se tratara. El proceso se inscribe en el transfondo del poema, un proceso cíclico, como el de la existencia, dualista, de donde surge la contraposición de imágenes y cualidades, y repetitivo, como la misma experiencia. En lugar de la sucesión y la similaridad, tenemos la simultaneidad en el tiempo y en el espacio, la identificación que conforma la realidad del cosmos, como unidad donde todo apunta a su opuesto. Se trata del privilegio de las relaciones espaciales y asociativas en detrimento de las témporales y sintagmáticas.

Recordamos que en nuestras consideraciones sobre el método de composición seguido por el poeta, partía en numerosas ocasiones de la *phrase*, unidad menor a la oración. Si estos sintagmas o unidades se van superponiendo, la articulación que presentan no fluye, sino que va dando saltos, avanzando con energía y dinamismo, fruto de toda la carga simbólica de sus metáforas, con una dicción que se apoya en la perífrasis, en la repetición y el paralelismo, avanza tortuosamente a pesar de todas las ambigüedades semánticas y sintácticas, creando un *crescendo* que para algunos críticos recuerda el típico sermón galés. (21)

Dylan Thomas, en una de sus cartas, admira lo que es la incursión en el poema, el primer verso:

> A thing I have always noticed and always admired in your verses and poems is the directness of the opening lines... (To PHJ 25th December 1933, SL, p. 79)

Pero donde sí recae importancia, a su juicio, es en el último verso del poema:

> A poem moves only towards its own end, which is the last line... (To Henry Treece, 16th May 1938, SL, p. 196)

Y es cierto que sus últimos versos son siempre memorables: *O see the poles are kissing as they cross* I.ix.6, *And worlds hang on the trees* II.vii.6, *Till all our sea-faiths die* VII.iv.6, *Of new man strength, I seek the sun* XVI.vii.4, *Flower, flower, all all and all* XVIII.vi.6, *Man be my metaphor* VIII.vii.7 entre otros. Por medio del estilo que hemos denominado *apositivo* y que se basa en la acumulación y en ir haciendo desaparecer los nexos sintácticos básicos en la oración al superponer las imágenes, haciendo desaparecer la relación directa entre sus elementos, se va dando paso a una tensión, a un clímax emocional como lo define Korg, que casi siempre aboca al último verso como desarrollo final del poema.

> The development of the EMOTIONAL CLIMAX is marked by the gradual disappearance of grammatical structure throughout the poem. It begins with a sentence, but soon becomes a series of asyntactical phrases culminating in the VERBLESS, FORMLESS exclamation of THE LAST LINE. (22) (Las mayúsculas son nuestras)

Los primeros poemas de Thomas son rara vez conclusivos y nunca directos. Mientras que los poemas posteriores son mucho más completos y autónomos, muchos de sus primeros poemas contradicen el dogma crítico de que un poema debe tener existencia por sí mismo, o ninguna. A pesar de que en estos poemas no exista progresión aparente hacia un desenlace argumental, o una exposición de ideas lógico-discursiva, lo que sí es cierto es que presentan de manera brillante una tensión entre las imágenes: "... Few poets in recent times have shown us such tenseness in their imagery." (23), que refleja no ya el proceso en el seno mismo de la vida sino la misma agonía del proceso de intentar llegar a describir lo que el poeta siente son las fuerzas sobrecogedoras de la vida y de la muerte. Pero todo ello llevado a cabo desde el mismo lenguaje, por lo cual no es extraño que aparezcan distorsiones o desviaciones sintácticas, creaciones sorprendentes de nuevos términos, ausencia de nexos. Eso es lo que atrae y ejerce un magnetismo sobre los lectores en lo que respecta a los primeros poemas y lo que buscaba la audiencia que lo recibió en los Estados Unidos.

> In the last few years of his life Thomas was beginning to find an audience. No one, I think, was more taken aback that he at this phenomenon, because most of the poems which the audience liked had been in books for five or ten years already. Thomas was the modern poet who by his 'presence' created an audience. His audience was the impossible one: a general audience for a barely understandable poet... His audience wanted the poetru: they wanted the agony of the process." (24)

Thomas participa así de *lo romántico* como ese estado del espíritu dictado por el término de difícil traducción *sehnsucht* por el que el hombre, extrayendo energía creadora del desencanto y desolación que se deriva de la profunda percepción de lo limitado de la condición humana, busca -a través de la imaginación- lo ilimitado, un imposible titanismo hacia lo infinito, quizá la auténtica raiz del pensamiento trágico moderno. Pero en Thomas, el reconocimiento del inevitable círculo entre libertad y necesidad en que el hombre se debate no conduce a un existencialismo nihilista, sino que se convierte en una fascinante mezcla de irrealidad y vitalidad. Por eso su poesía, de indudable modernidad, nos sigue atrapando y consigue contagiarnos su fe en ella:

> Not for the proud man apart
> From the raging moon I write
> On these spindrift pages
> Not for the towering dead
> With their nightingales and psalms
> But for the lovers, their arms
> Round the griefs of the ages.
> Who pay no praise or wages
> Nor heed my craft or art. (CP, p. 142)

En estos versos Thomas nos confiesa la auténtica intención de su arte. No escribe para los poetas encerrados en su torre de marfil, *the towering dead*, con los ruiseñores, *nightingales*, que hacen clara referencia a Keats, o los salmos, *psalms*, donde alude a los sermones de John Donne y a los versos de Blake que se cantan en las iglesias, sino, como dice en la dedicatoria de sus CP, para el hombre, y sobre todo para los amantes que, abrazados, hacen que desaparezca el dolor, el sufrimiento y la angustia de este mundo, aunque ni siquiera ellos presten atención a sus poemas. Thomas fue un poeta que siempre creyó en lo que estaba haciendo:

> Poetry, to a poet, is the most rewarding work in the world. A good poem is a contribution to reality. The world is never the same once a good poem has been added to it. A good poem helps to change the shape and significance of the universe, helps to extend everyone's knowledge of himself and the world around him... (25)

Y es cierto que estos poemas nos ayudan a enriquecer nuestra percepción de la realidad, a reflexionar sobre cuestiones tan importantes como la significación del hombre y de todo el universo, aunque ojalá la Poesía nos sirviera para hacer cambiar el mundo.

> The truth is that Thomas is ... a poet who uses pattern and metaphor in a complex craftmanship in order to create a ritual of celebration. He sees life as a continuous process, sees the workings of biology as a magical transformation producing unity out of identity, identity out of unity, the generations linked with one another and man linked with nature. Again and again in his early poems he seeks to find a poetic ritual for the celebration of this identity. (26)

Hay críticos que ven a Thomas como un poeta de inspirada retórica, con un lenguaje que sale de su pluma en gran desorden pero con un conseguido efecto. Otros discuten sus poemas como si fuesen simplemente textos objeto de interpretación ignorando los esquemas de rima y los complicados esquemas verbales y visuales, concentrándose únicamente en las implicaciones intelectuales de las imágenes. Thomas es en realidad un poeta que se sirve de todos los recursos del lenguaje de forma consciente con objeto de expresar su propia visión existencial.

## Notas

(1) Richard Ohmann, "Generative Grammars and the Concept of Literary Style," en Readings in Applied Transformational Grammar. ed. M. Lester, (New York: Holt Rinehart Winston, 1970), p. 148. Para Ohmann, lo inanimado convirtiéndose en animado y el sustantivo en verbo son característicos de la descripción del universo thomasiano.

(2) Gareth Thomas, "A Freak User of Words," en Dylan Thomas: Craft or Sullen Art. ed. Alan Bold, (London: Vision, 1990), p. 80.

(3) Keith Selby, "Hitting the Right Note: The Potency of Cheap Music," en Dylan Thomas. Craft or Sullen Art. ed. A. Bold, *op. cit.*, p. 107.

(4) Mencionamos, para no entorpecer nuestra discusión con más listados, algunos de ellos para que el lector sea consciente de su elevado número: the brawned womb's weathers I.iii.2, the world's ball of wave and froth I.vii.4, no love's quarry I.viii.5, his maggot's barren I.ix.2, death's feather IV.vii.3, VIII.vii.1, XVII.v.1, XVII.x.1, a weather's wind V.iv.4, the hunger's emperor VI.iv.4, crow's-foot VIII.iv.2, the sea's side X.i.5, X.iv.8, the water's speeches X.ii.8, the hour's word X.iii.2, the meadow's signs X.iii.5, Heart of Cadaver's candle waxes thin XI.iii.2, the cancer's fusion XI.vii.2, Love's twilit nation XI.viii.4, Cadaver's hunger XI.x.4, love's first fever XII.i.1, no word's warmth XII.v.6, the fever's issue XII.vii.2, the winter's robes XIV.iv.5, love's drop XVI.iii.1, To-morrow's diver XVII.i.4, the thunder's bone XVII.i.5, the iceberg's crop XVII.ii.2, the pin's point XVII.v.2, the corpse's lover XVIII.ii.4, the flesh's lock and vice XVIII.iv.2, the flesh's vision XVIII.vi.3 entre otros.

(5) Rodney Huddleston, English Grammar: An Outline (New York: Cambridge University Press, 1988), p.112.

(6) "The period's widespread deicticism was undoubtedly an effort to assert authority, knowledge, command of experience, the capacity to master typologies ... such as between-the-wars British authors seem exorbitantly to have craved." Valentine Cunningham, British Writers of the Thirties (Oxford New York: Oxford University Press, 1989), p. 10. Existe una gran abundancia de artículos definidos en la obra de Auden y de T.S.Eliot, que llegan a veces a irritar al lector. "The definiteness of the articles lays claim to, and appears to manifest, precision of vision." Valentine Cunningham, *op. cit.*, p. 193. Dylan Thomas demuestra gran preferencia por los demostrativos.

(7) "Personification is so frequent and is accomplished with so little ceremony that the reference of personal pronouns is now and then erratic; in general, the practice with pronouns and antecedents is careless." John Berryman, "The Loud Hill of Wales," en Critical Essays on Dylan Thomas. ed. Georg Gaston (Boston, Mass.: G. K. Hall & Co., 1989), p. 15.

(8) Geoffrey N. Leech, A Linguistic Guide to English Poetry (London: Longmans, 1969), p. 78.

(9) Como dice Asselineau, a Thomas no parece importarle si el lector le sigue o no. Intenta arrastrar con fuerza y el primer verso se lanza *in media res*, si se puede hablar, dice Asselineau, de medio donde a su juicio no hay ni comienzo ni fin. Véase Roger Asselineau, "Dylan Thomas," Études Anglaises VII, 1 janvier, 1954, p. 88.

(10) Gareth Thomas, *op. cit.*, p. 76. El crítico apunta de qué forma en la poesía de Thomas: "... STATES OF BEING are transformed into PROCESSES.", p. 80. (Las mayúsculas son nuestras)

(11) Thomas Henry Jones, Dylan Thomas (Edinburgh: Oliver and Boyd, 1963), p. 28.

(12) Ralph N. Maud, "Dylan Thomas's Poetry," Essays in Criticism IV, 1954, p. 413.

(13) Contestando a la pregunta de New Verse en 1934, Thomas fue categórico en cuanto al tema de la función narrativa en poesía. La pregunta era la siguiente: "Do you think there can now be a use for narrative poetry"?, a lo que Thomas contestó: "Yes. Narrative is essential. Much of the flat, abstract poetry, of the present has no narrative movement, no movement at all, and is consequently dead. There must be a progressive line, or theme, of movement in every poem. The more subjective a poem, the clearer the narrative line. Narrative, in its widest sense, satisfies what Eliot, talking of meaning calls one habit of the reader. Let the narrative take that one logical habit of the reader along with its movement, and the essence of the poem will do its work on him." Henry Treece, Dylan Thomas: Dog Among the Fairies. London: Lindsay Drummond Ltd., 1949), p. 48.

(14) "Thomas's verbal gymnastics are seen by some critics as interruptions or embellishments of the narrative line, by others as an integral part of it. The immediate question is whether Thomas's devices do indeed 'work' in the poems." R. B. Jr. Kershner, Dylan Thomas: The Poet and his Criticism (Chicago: American Library Association, 1976), p. 212.

(15) *Ibidem*, p. 212-213: "... Thomas usually makes his tortured syntax work for him. The parenthetical statements, qualifications, appositives, and other tactics which delay completion of the sentence sense function as they do BECAUSE of their position." (Las mayúsculas son nuestras)

(16) Donald Davie, Articulate Energy: An Inquiry into the Syntax of English Poetry (London: Routledge & Kegan Paul, 1966; 1st pub. 1955), p. 126.

(17) Karl Shapiro, "Dylan Thomas", en Dylan Thomas: A Collection of Critical Essays. ed. C. B. Cox, (New Jersey, Englewood Cliffs: Prentice-Hall, 1966), p. 179. Marshall W. Stearns, "Unsex the Skeleton: Notes on the Poetry of Dylan Thomas," en Dylan Thomas: The Legend and the Poet ed. E. W. Tedlock, (London: W. Heinemann), 1960, p. 125: "Apparently, the poet [Thomas] is aware of the fact that the processof thesis, antithesis, and synthesis (in terms of images) is seldom completed in his verse, but nevertheless that is his aim. Hence, realising the difficulty of achieving any final synthesis, Thomas is inclined to emphasise the conflict of thesis and antithesis in practice, implying that an ascending scale of syntesis is reached only to become a never-ending basis for further conflict."

(18) R. B. Jr. Kershner, *op. cit.*, p. 212.

(19) Jacob Korg, "Imagery and Universe in Thomas' 18 Poems," Accent 17, (Winter 1957), p...

(20) "It is customary for Mr Thomas to begin a poem in full furor poeticus..." Robin Mayhead, "Dylan Thomas," Scrutiny, Vol. 19, No. 2, (Winter, 1952), p. 144.

(21) Para Katherine Loesch, el uso de las oraciones subordinadas de sustantivo es un hábito sintáctico característico de los bardos galeses, lo mismo que la técnica de "...: rapidly flashing image after image -a typical Welsh method." K. Loesch, "Welsh Poetic Syntax and the Poetry of Dylan Thomas," Transactions of the Honourable Society of Cymmrodorian, 1979, p. 177, en Stewart Crehan, "The Lips of Time", en Dylan Thomas: Craft or Sullen Art. ed. A. Bold, p. 40. Gareth Thomas dice: "Rhythmically, Thomas works most typically on the listing effect of the accumulation of the revivalist Welsh sermon." Gareth Thomas, *op. cit.*, p. 72.

(22) Jacob Korg, *op. cit.*, p. 14.

(23) Henry Treece, Dylan Thomas: Dog Among the Fairies (London: Ernest Benn Limited, 1957; 1st pub. 1949) p. 32.

(24) Karl Shapiro, *op. cit.*, pp. 176-177. Shapiro llega a decir: "It is an audience that understands him even when they cannot understand his poetry.", p. 179.

(25) Dylan Thomas, Quite Early One Morning (London: J. M. Dent and Sons, 1955), p. 169.

(26) David Daiches, "The Poetry of Dylan Thomas", en Dylan Thomas: A Collection of Critical Essays. ed. C. B. Cox, *op. cit.*, p. 16.

# Conclusión

El período de formación de Thomas, concluimos, es crucial para el desarrollo de su poesía posterior. Se ha ilustrado de qué forma casi las tres cuartas partes de su producción como poeta se gestaron durante los años 1930-1934, lo mismo que algo tan importante como la idea romántica que persiguió toda su vida de lo que era ser un poeta, su concepto de poesía y su método de composición.

Este período de formación coincide con su adolescencia, una adolescencia que podemos llamar precoz, ya que con tan sólo quince y dieciséis años, Thomas comienza a plantearse interrogantes que van más allá de las aspiraciones de un escolar fracasado en una ciudad provinciana del oeste de Gales como Swansea, interrogantes y dudas que tienen un telón de fondo muy literario. En la primera parte de este trabajo se han analizado principalmente las motivaciones que llevaron a Thomas a escribir los 18P.

Cada tipo de producción literaria posee unas características; cada poeta posee su propia dicción y podemos decir que su peculiar forma de ser estudiado, analizado y entendido. En Thomas hemos llegado a la conclusión de que su primera producción se debe estudiar en virtud de los términos, de las unidades de sentido y su cohesión en el poema. Los poemas posteriores se deben estudiar más en función de las sonoridades, puesto que estas cobran mayor relevancia.

El método que hemos seguido -cómputo de los términos, parcelación del léxico en esferas de significado y seguimiento de los contextos específicos en que aparecen- se ha mostrado altamente satisfactorio a la hora de trazar significaciones concretas en los 18P. Hemos procedido desde el estudio detallado de los términos y las características que presentan; es decir, desde los núcleos de referencia básicos, para llegar a una caracterización más amplia, describiendo las metáforas más importantes. La discusión de los términos se ha llevado a cabo desde el propio contexto verbal en que se presentan, pero no de forma aislada, sino continua-

mente relacionándolos entre sí y generando una progresiva lectura del universo metafórico de los 18P. La poesía de Thomas en este período se basa, no en la oración, sino en la palabra en tanto unidad de contenido físico (cualidad sonora y visual que le permite entrar en relación con otras en busca de un efecto o armonía buscado por el poeta) y unidad de contenido intelectual (asociaciones que comporta en virtud de las cuales se relaciona también con otros términos). El contexto se convierte en el principal recurso que posee el crítico para desentrañar el sentido de los términos.

Nuestro método se ha mostrado adecuado también por el hecho de proceder desde un conjunto pequeño. Así, desde el primer volumen de Thomas, su poesía se presenta más accesible. Seguramente si el lector no conoce la poesía posterior y se adentra ahora en ella, encontrará menor dificultad porque ya le hemos dado unas claves para que, operando con ellas, sepa cómo entender lo que se le dice y de qué peculiar forma Thomas complica el sentido y lo refuerza con las sonoridades y evocaciones de los términos.

William Blake constituye una influencia decisiva en la etapa formativa de Dylan Thomas y este ha constituído el objetivo principal de la tercera parte de esta tesis. Las referencias a Blake, como se han podido comprobar, son a menudo muy concretas, y la influencia del poeta inglés en la formación de Thomas va más allá de los Prophetic Books. El poeta galés no tenía un conocimiento muy exhaustivo de la obra de Blake pero supo captar el verdadero espíritu moderno que impregna la misma y, asimilando su legado, crear su propio estilo. Thomas, concluimos, durante su primera producción poética, es un romántico visionario del siglo XX. El planteamiento intelectual que subyace en los 18P guarda relación con el pensamiento gnóstico, con mitos de la creación desarrollados desde la más remota antigüedad y con la concepción paradójica y dualista de la existencia de la antigua poesía galesa, pero tenemos muchas evidencias para pensar, y así demostramos, que este planteamiento se deriva de la lectura de William Blake.

La lucha y dialéctica presente en torno a dicotomías y dualidades de la existencia, que remite en última instancia a la dualidad básica de la vida y la muerte, conlleva una consideración de la condición humana como fenómeno de alternaciones necesarias. Como en Blake, no se busca una síntesis o matrimonio de los contrarios, sino una común inmanencia, un exuberante devenir. La idea de proceso presente en todos estos poemas se relaciona con el concepto de Energía de Blake, un estado deseable que va más allá de las categorías morales, de origen sexual y revolucionaria en su expresión; se trata del movimiento, del cambio, la transformación.

Muchos críticos hablan de la primera poesía de Thomas como la descripción del proceso. Por otra parte, esta primera producción se ha caracterizado en multitud de ocasiones como la expresión de polaridades. Pues bien, nosotros pensamos que la idea de proceso se deriva de esta visión dialéctica y que ambas ideas proceden de Blake. El hecho de que las oposiciones no generen un ciclo cerrado e infinitamente repetido, sino que continuamente se muestren en tensión y de ellas surja el movimiento, las convierte en oposiciones creativas. La visión de Thomas, desde este punto de vista, no es en absoluto determinista.

La influencia literaria difícilmente opera en un único sentido. Por eso también hemos considerado interesante y, siempre que el mismo texto y los datos proporcionados por otras fuentes así lo considerasen justificado, mencionar a otros autores que también estaban presentes en el desarrollo imaginativo del joven poeta. Tal es el caso de Herbert, Traherne, Hopkins o un escritor que nunca anteriormente se ha mencionado en relación a Thomas, Henrik Ibsen, destacando también a un autor que debería ser estudiado en profundidad con respecto a esta primera producción de Thomas: T. Lovell Beddoes.

Thomas nos ha hecho plantearnos de forma especial qué es la poesía, qué esperamos de ella. La poesía es algo visual, es juego verbal, forma parte de los sentidos, es forma de conocimiento, es sorpresa, es un secreto que alegra descu-

brir, reconforta, alienta, se siente, se participa en ella o no; no es racional. Sin embargo, el acercamiento a ella con objeto de describirla y apreciarla -la labor del crítico- se ha de basar en el análisis, en el hecho lingüístico como refuerzo de su apreciación estética y literaria del texto. Nos desagrada encontrar interpretaciones de poemas de Thomas que son más crípticas en cuanto a contenido y alusiones que lo puedan ser los mismos poemas, por eso hemos perseguido en todo momento la claridad en nuestra exposición.

Thomas, como personalidad y como poeta, fue un hombre que suscitó y suscita continuamente controversia. Esto, se puede pensar, lo aparta de la mediocridad, de ser un poeta menor simplemente brillante en ocasiones, pero también entraña sus riesgos. En este sentido, la poesía de Thomas ha creado exégetas y hermeneutas que emplean un metalenguaje crítico absolutamente ininteligible para la mayoría de los lectores; no hacen justicia a la poesía de Thomas, como tampoco los adeptos que hacen ciega profesión de fe de sus versos ni los detractores que sin ningún tipo de argumentación sólida descalifican su labor.

La importancia de la poesía de Dylan Thomas en el siglo XX es un fenómeno indiscutible. Si ha sido consecuencia de nuestra cultura, de la importancia de los medios de comunicación -si hubiese sido así- su nombre casi no estaría en la calle ni sus libros seguirían reeditándose y vendiéndose. Han pasado casi cuarenta años desde su muerte, el mundo ha cambiado pero los poemas de Thomas se siguen leyendo. Pensamos que su poesía posee gran calidad, reuniendo junto a una asombrosa maestría técnica una indudable profundidad humana. El esfuerzo por llegar a desentrañarla encuentra una inmensa gratificación de la que el lector difícilmente se puede sustraer una vez ha iniciado su tarea. Esperamos, desde nuestras páginas, haber contribuido a estrechar los lazos y a hacer desaparecer las posibles barreras entre el lector y el texto para llegar, en definitiva, a una lectura más lúcida y a un mayor deleite de estos versos.

## Bibliografía anotada

El número de artículos, estudios críticos, biografías y testimonios relacionados con la obra poética de Dylan Thomas es muy numeroso. Puesto que nuestro interés se centra fundamentalmente en los primeros poemas que aparecieron hasta llegar al volumen 18 P, nuestra bibliografía se orienta en un principio hacia todo lo relacionado con esta producción. La bibliografía sobre Thomas sería aún mucho más extensa si incluyéramos todos los artículos o estudios específicos que tratan sobre poemas no incluídos en este volumen o bien sobre la producción en prosa posterior a 1939.

Durante los años 1953-1954, poco después de la muerte del autor, se publican numerosos homenajes breves -a veces incluso en forma de poema- pero que no aportan ideas singulares a la crítica. A partir de los años sesenta comienzan a proliferar estudios mucho más profundos, exhaustivos y serios que los anteriores, centrándose en aspectos concretos de su producción: la religiosidad, influencias más importantes, perspectiva literaria de su obra o aspectos lingüísticos específicos entre otros temas. Por otra parte, la producción de Thomas ha sido también objeto de numerosas tesis doctorales. Como se observará, la crítica se decanta durante los años sesenta a un tipo de estudio más subjetivo, derivado en ocasiones de influencias del Psicoanálisis o de aproximaciones más personales. Posteriormente, años setenta principalmente, proliferan los estudios lingüísticos llevados a cabo incluso con programas informáticos. Podemos apuntar, en una apreciación global del panorama crítico en torno a la obra de Thomas, que la crítica ha procedido desde un interés más amplio -el caracterizar y definir la obra de Thomas y una apreciación global de ésta- hacia una parcelación con objeto de objetivos específicos y definidos.

Actualmente, la mayoría de los estudios muestran un término medio en su aproximación, incluyendo puntos de vista lingüísticos pero sin perder de vista la apreciación literaria y estética de su producción, perspectiva que hemos adoptado también en nuestro estudio.

El hecho de que la bibliografía sobre Thomas sea tan copiosa nos ha llevado a plantearla como bibliografía anotada, incluyendo comentarios, aunque sean breves, del contenido de las obras. Pensamos que de esta forma facilitamos el acceso a futuras investigaciones sobre su obra y ofrecemos una visión global de la actual situación crítica.

Abeleira, Juan. "Las fuerzas vivas de Dylan Thomas," Cuadernos Hispanoamericanos: Revista Mensual de Cultura Hispánica 1990, Febrero, Vol. 476, pp. 45-54.

Ackerman, John. "The works of Dylan Thomas in relation to his Welsh environment." Thesis (MA) University of London, 1958, [340 pp.].

_____. Dylan Thomas: His Life and Work. London: MacMillan Academic and Professional Ltd., 1991. (1st pub. London and New York: Oxford University Press, 1964). [201 pp.]. Incluye una introducción del autor, 'Introduction, 1990', pp. ix-xxix. De importancia para nuestro estudio los capítulos II "The Intruders: Influences and Relationships" (pp. 14-22), III "Early years": pp. 23-37, y IV "Eighteen Poems": pp. 38-61. El autor muestra un gran conocimiento de las contradicciones y ambigüedades del pensamiento religioso de Thomas en lo que se refiere a su herencia galesa de ética no conformista. Thomas absorbió, aunque no de forma consciente, muchos elementos de la vida y cultura galesa; a pesar de su ignorancia sobre antigua poesía galesa su poesía refleja la misma consciencia de la naturaleza dualista de la realidad, la simultaneidad de la vida y la muerte, el tiempo como movimiento eterno. Del Welsh Nonconformity, Thomas adopta la influencia de la lectura de la Biblia que está presente en sus poemas y el fervor y el ritmo del típico sermón galés cantado 'hwyl' (p. 11). Además, Ackerman detecta un elemento hebraico en el caracter galés, la creencia en el aspecto sagrado del mundo.

_____. The Welsh Background," en Dylan Thomas: A Collection of Critical Essays. ed. C. B. Cox, *inf.*, pp. 25-44. Artículo donde Ackerman resume y expone parte del contenido del libro anterior cuyo principal mensaje es la importante influencia de la poesía y la cultura galesa en la poesía de Thomas. Resalta también la importancia de los metafísicos en su obra que relaciona con la influencia que han ejercido en la literatura anglo-galesa: "Indeed, contemporary Anglo-Welsh writing generally has been influenced by the religios poets of the seventeenth century. Thomas in particular has several important features in common with them: an interest in childhood as a state of innocence and grace; a deep sense of guilt and of separation from God, alternating with moments of vision; a liking for wit and paradox; ant the use of Christian imagery and symbolism."(p. 41). También dice que fue gracias a la personalidad y la obra de Vernon Watkins, amigo de Thomas, por lo que éste inició su búsqueda personal de expresión de fe que le ayudó a escapar de su obsesión con el dominio del tiempo.

_____. Welsh Dylan: Dylan Thomas's Life, Writing, and his Wales. London: Granada Publishing Ltd. A Paladin Book, 1979. [143 pp.]; Cardiff: John Jones, 1979, [128 pp.]. Breve pero interesante repaso biográfico de la vida de Thomas en relación con su origen galés. Incluye numerosas fotografías.

_____. "A la recherche du temps gallois: Dylan Thomas's Development as a Prose Writer," The Anglo-Welsh Review 1986, Vol. 83, pp. 86-95.

_____. A Dylan Thomas Companion. Life, Poetry and Prose. London: MacMillan Press Ltd. 1991, [309 pp.]. La obra se estructura en cuatro partes. Las tres primeras responden al título, vida, poesía, prosa, y la cuarta estudia los film scripts, cartas, últimos relatos y Under Milk Wood. Las páginas 57-90 tratan específicamente los cuadernos y 18 P.

Adam International Review, ed. Miron Grindea, London. Vol. XXI, No. 237 y 238 (1953) "Dylan Thomas Memorial Number." Contiene poemas, recuerdos, opiniones y notas; distintos puntos de vista interesantes y sólidos en artículos realizados por diversos críticos: M. Grindea. "For Dylan"; R. S. MacLeod. "The Dylan I knew"; S. Roussillat. "His work and background," rpt. en Dylan Thomas: the Legend and the Poet. ed. E. W. Tedlock, 1960, *inf.*, pp. 3-14; W. S. Merwin. "The Religious Poet," rpt. en Tedlock, *inf.*, pp. 236-247, Philip Burton, pp. 36-37, (No. 238), William Griffiths, p. 30 (No. 238) entre otros.

Adams, Robert Martin. "Taste and Bad Taste in Metaphysical Poetry: Richard Crashaw and Thomas," Hudson Review, Vol. vii, No. 1, 1955, pp. 61-77; rpt. con el título "Crashaw and Thomas: devotional athletes," en su libro Strains of Discord: Studies in Literary Openness. Ithaca, New York: Cornell University Press, 1958, pp. 128-145. También rpt. en Dylan Thomas: A Collection of Critical Essays ed. C. B. Cox, *inf.*, "Crashaw and Dylan Thomas: Devotional Athletes," pp. 130-139. Adams relaciona a Thomas y Crashaw como ejemplos de poetas 'metafísicos' extremos o barrocos.

Aiken, Conrad. "The New Euphuism," New Republic, Vol. 60, No. 3 (January, 1944); pp. 26-27; rpt. en Critical Essays on Dylan Thomas ed. Georg Gaston, *inf.*, pp. 16-18. El crítico relaciona a Thomas con G. Barker, menciona una traducción de Hölderlin y las "Iluminaciones" de Rimbaud. La reacción contra Eliot y Auden, dice, da lugar en la obra de Thomas a un *eufuísmo*. Habla de *noun-clusters* en la poesía de Thomas. No obstante muestra que el nuevo eufuísmo lleva la semilla de su propia destrucción. "Word magic as a quality of poetry is one thing, but poetry as nothing but magic -one sees the limitations."

Aivaz, David. "The Poetry of Dylan Thomas," Hudson Review, Vol. iii, No. 3, (Autumn, 1950), pp. 382-404; rpt. en Tedlock, E. W. (ed.), 1960, *inf.*, pp. 186-210. Estudio breve pero muy brillante. Relaciona a Thomas con Kafka, Epstein, Picasso, Yeats y las tendencias *apocalípticas*. Interesante análisis de cómo se generan las imágenes en la poesía de Thomas. Destaca la relación con Freud y los poetas *metafísicos* ingleses. Comparación entre Thomas y Rilke: tanto en uno como en otro, la revelación y afirmación de la vida va acompañada de la revelación y afirmación de la muerte. Compara a Thomas con Donne. Critica a los críticos que insisten en el carácter incomunicable de la poesía thomasiana: "Thomas is a poet who thinks; he deserves to be read as much for his sense as for his sound and fury." Hace hincapié en la idea de Proceso y de la frecuente identificación de las imágenes cristianas con las imágenes de proceso (p. 198). La visión de Thomas no es estática: "Process, the subject of vision, needs man to 'happen' to it to give it life" (p. 207).

Alberich, José. "Una ojeada a Dylan Thomas," Arbor, 1958, XXXIX, 149, pp. 74-87. Hermetismo y humanidad de Thomas.

Albertelli, Pedro J. "Dylan Thomas: Manifiesto poético," Quimera: Revista de Literatura 1982, Julio-Agosto, Vol. 21-22, pp. 59-61.

Alonso Gamo, José María. De Catulo a Dylan Thomas. Madrid: Insula, 1960.

Alvarez, David. "The Poetry of Dylan Thomas," Hudson Review, Autumn, 1950; pp.

Amis, Kingsley. "An Evening with Thomas," Spectator 29 Nov. 1957.
_____. "Thomas the Rhymer," Spectator August 12, 1955, pp. 227-228.
_____. "Thomas the Rhymer" y "An Evening with Dylan Thomas," rpt. en su libro What Became of Jane Austen, and Other Questions. New York: Harcourt, 1970, pp. 54-57, 57-62.

Arrowsmith, W., "The Wisdom of Poetry," Hudson Review, VI, Winter, 1954, pp. 597-604. El autor reprocha a Thomas, de forma un tanto contradictoria, su *primitivismo* y el carácter artificial y elaborado de sus emociones líricas. Cristo para Thomas no es el Cristo cristiano sino un precristiano y amoral Adonis. Examina junto a los CP la obra de Edwin Muir.

Asselineau, Roger. "Dylan Thomas," Études Anglaises, Vol. VII, No. 1, (Janvier, 1954), pp. 89-100. Breve pero interesante presentación de la poesía de Dylan Thomas junto a una pequeña bibliografía bastante desordenada. Asselineau ya percibe el carácter activo de la dialéctica de Thomas y el hecho de que sus imágenes no son gratuitas, sino que adquieren valor de símbolo. Thomas se sitúa así en la corriente de los simbolistas y no en la de los surrealistas. Alude en este sentido a un pasaje del relato "The Mouse and the Woman", al fuego y al sol, a las imágenes relacionadas con el hombre y sus funciones orgánicas, el agua salada del mar, la leche materna, a la muerte y al tiempo como algunas de sus obsesiones, a la angustia que contrasta con su exuberante alegría de vivir que posteriormente desemboca en la sabiduría de aceptar la condición humana. También hace hincapié en su particular uso del lenguaje y en el hecho de que su vocabulario no presenta las características alusiones de los poetas de la época a la ciencia y la industria, con la excepción del cine. Incluye una posdata donde dice que precisamente cuando concluía su artículo se enteró de la muerte del poeta, cita al respecto a Sainte-Beuve: "La vie est une partie qu'il faut toujours perdre", pero dice que en este sentido, Thomas deja tras de sí una obra inimitable.

Astley, Russell. "Stations of the Breath: End Rhyme in the Verse of Dylan Thomas," PMLA 84, October, 1969, pp. 1595-1605; rpt. en Critical Essays on Dylan Thomas ed. Georg Gaston, *inf.*, pp. 106-125. A lo largo de su carrera, Thomas evolucionó desde un intenso interés en la consonancia, a posteriormente, esquemas más sutiles de asonancia, y casi al final, regresó a la auténtica rima. En general sus sonidos no son simples seudo-rimas sino un sofisticado y complejo sistema de variedades consonánticas que desarolló y que son "dreary to enumerate".

Astre, Georges-Albert. "Un jeune et gran poète anglais," Critique, Vol. 4, No. 20, (Janvier, 1948), pp. 21-29. Destaca las cualidades del verso de Thomas en un artículo no muy profundo en el que acaba destacándolo como el mejor poeta anglosajón a excepción de Eliot. Sobre los 18 P dice "D'où vient que par delà la complexité et l'obscurité immédiate, paraissent dès les Dix-huit Poèmes une structure, un ordre, une finalité pour ainsi dire, qui font de l'oeuvre la preuve manifeste, l'expression même de cet effort par lequel l'être s'élabore en elle, à son rythme, à sa mesure: au désordre apparent du monde, Dylan Thomas ne cesse d'opposer cet ordre profond de la Création, qui est celui du poème."(p. 25)

Austin, Richard. "Dylan Thomas: A Religious Poet," The Bell (Dublin), April, 1954, pp. 47-50. Piensa que una de las razones por las que Dame Sitwell se interesó por el joven poeta galés tan distinto a ella fue el hecho de que, como sus dos grandes contemporáneos T.S.Eliot y Edith Sitwell, ella misma, era un poeta religioso. Aunque evita llamarlo un poeta cristiano, lo compara con Rimbaud, un místico en estado salvaje, y señala que su visión de la vida, paradójicamente, era más católica que protestante en espíritu.

Ayer, James R. "Thomas in the Aural Dimension," Computer Studies in the Humanities and Verbal Behaviour I, 1968, pp. 6-9. Ayer sugiere que el estilo de Thomas cambió de forma significativa después de 1938, año en que comenzó con sus famosas retransmisiones en la BBC. Para ello se basa en las investigaciones realizadas por Joseph Pomeroy que por medio de un programa informatizado llevó a cabo el cómputo de más de cinco mil términos de los poemas de Thomas (tomando como punto de partida el trabajo de Robert Williams Coleman, A Concordance to the Collected Poems of Thomas (1967). Existe un subgrupo de términos cuya frecuencia decrece a partir de 1938: se trata de los posesivos, sobre todo en plural, y los compuestos por medio de guiones muy utilizados en los primeros poemas como señalamos en nuestro capítulo IV. Precisamente son estos términos muy ambiguos desde un punto de vista auditivo puesto que el oído difícilmente distingue entre "season's" o "seasons" y lo mismo ocurre con los compuestos que van separados por un guión (hyphenated). Dice que este hecho se trata de un síntoma, no de una causa. A partir de ahí, establecieron ejes horizontales de gran complejidad y extensión [166 páginas] para determinar la aparición de los términos en contextos relacionados con apóstrofes o guiones y explorar así el sentido de estas apariciones, revelando lo que define como "semantic compression" en el período anterior a 1938 en la poesía de Thomas. Todo este complicado proceso le lleva al autor a corroborar que el estilo de Thomas cambió considerablemente a partir de 1938. No explora las causas.

Azcona Cranwell, Elizabeth. Dylan Thomas: Poemas Completos. (trad. prólogo y notas) Buenos Aires: Ediciones Corregidor, 1981, 2ª ed. (1ª ed. 1974), [219 pp.].

Bawer, Bruce. "Dylan Thomas: The Poet in His Letters," The New Criterion, 1986, April, Vol. 4, No. 8, pp. 8-18.

Bayley, John. "Chains and the Poet," en New Critical Essays on Dylan Thomas ed. Walford Davies, *inf.*, pp. 56-72.

_____. The Romantic Survival: A Study in Poetic Evolution. London: Constable and Co., 1957. Sobre Dylan Thomas ver pp. 186-227; rpt. como "Dylan Thomas," en Dylan Thomas: A Collection of Critical Essays ed. C. B. Cox, *inf.*, pp. 140-168. En Thomas encontramos las actitudes de Donne, Blake y Swinburne reunidas en un mismo poema. La lectura de la poesía de Thomas nos exige combinar los hábitos de lectura del siglo diecisiete y los del diecinueve. Thomas guarda muchos puntos en común con los románticos, la preocupación con explorar y sacar a la luz un interior oscuro, llegar al misterio de su propio crecimiento por medio de sus propio estilo personal y sus peculiares imágenes. Destaca el empleo ecléctico del lenguaje de Thomas y lo ilustra, haciendo hincapié en las famosas declaraciones de la carta a Henry Treece que incluimos en nuestro capítulo X. El tema obsesivo de Thomas es "the telescoping of existence" (p. 163). Una crítica frecuente que se le hace a Thomas es que no se desarrolló. Habla de la evolución personal del carácter de Thomas, que se volcó más al exterior en años sucesivos y comenta muy brevemente Under Milk Wood.

Beardsley, Monroe C. and Hynes, Sam. "Misunderstanding Poetry: Notes on Some Readings of Thomas," College English 21, March, 1960, pp. 315-322. Atacan principalmente el famoso estudio de Elder Olson (1954), el estudio de Kneiger (1956), a Bayley (1957), pero sus críticas podrían aplicarse también a críticos posteriores como Emery (1962), Tindall (1962), basándose en cuatro errores discretos que encuentran en sus métodos críticos: la *Anti-explication*, o *Literal Approach*, el asumir que los poemas necesitan o poca o ninguna explicación; el *Piecemeal Plucking, or the Random Method of Explication* (p. 317): muchos críticos intentan dar una ostensible traducción de un difícil poema de Thomas que se supone funciona en un desarrollo lineal del verso. El tercer error lo denominan *Hasty Levelling, or The Bulldozer Method of Explication* (p. 319) que suele ocurrir entre la mayoría de los críticos que argumentan que Thomas es un poeta cristiano y señalan unas cuantas referencias cristianas en un poema como evidencia. El cuarto error típico de los críticos de Thomas es el *Error of the Imposed System, or the Runic Method of Explication* (p. 320). Lo ejemplifican en el caso de Olson y su famosa interpretación a través de la constelación Hércules de un determinado pasaje. Piensan que este error es típico de los críticos con un *hobby-horse*, que intentan dar una explicación, ya sea a partir de Freud, de Jung, de las constelaciones y de lo que se les ocurra y que serían capaces de explicar *Mary had a little lamb* en términos constelacionales. Cualquier sistema dicen, con un poco de ingenio, se puede aplicar a una obra literaria con éxito aparente.

Berg, Jan. "Dylan Thomas: en Presentation." ("Dylan Thomas: A Presentation.") Jakobs stege: Coeckelberghs litterära tidskrift (Stockholm), Vol. 1, No. 3, 1977, pp. 42-44.

Berryman, John. "The Loud Hill of Wales," Kenyon Review 2, (Autumn, 1940), pp. 481-485; rpt. en The Kenyon Critics. ed. J. C. Ransom, New York: 1951, pp. 255-259; también rpt. en Critical Essays on Dylan Thomas ed. Georg Gaston, *inf.*, pp. 13-16. Admira a Thomas por la riqueza de su dicción poética y critica la postura de Julian Symons por insistir en la banalidad de los temas de Thomas y en la oscuridad de su estilo.

Betzner, Ray. "Dylan Thomas and Sherlock Holmes," The Baker Street Journal: An Irregular Quarterly of Sherlockiana, 1987, Vol. 37, No. 2, p. 97. "A Story" de Thomas presenta eco al menos en unas diez líneas de la obra de Holmes A Scandal in Bohemia. El escritor galés quizá de forma inconsciente rememora en su relato en relato de Holmes que había leído durante su juventud.

Blissett, W. "Thomas: A Reader in Search of a Poet," Queen's Quarterly LXIII, Spring 1956, pp. 45-54.

Bloom, Edward A. "Dylan Thomas 'Naked Vision'," Western Humanities Review, Autumn, 1960, pp. 389-400. Habla de reverencia panteísta en Thomas (p. 391) y de una apreciación del universo a menudo teísta. Encuentra en Thomas un profundo impulso religioso que es inseparable del estético.

Bloom, Edward and Lillian D. Bloom. "Dylan Thomas: His Intimations of Mortality," Boston University Studies in English 4, Autumn 1960, pp. 138-151. Piensan que la poesía de Thomas, especulando metafísicamente sobre los orígenes del hombre y su destino, refleja muchas de las preocupaciones del existencialismo: el valor del individuo, la 'nausea' ante la vacua realidad, un sufrimiento esencial y el rechazo de las creencias religiosas convencionales.

Blunden, Allan. "Beside the Seaside with Georg Heym and Dylan Thomas." German Life and Letters 29, 1975, pp. 4-14.

Bogan, Louise. "The Later Dylan Thomas," en Selected Criticism. New York: Noonday, 1955, pp. 374-376. Breve recensión de In Country Sleep and Other Poems donde piensa que Thomas contrasta un mundo de narraciones extraordinarias y folclore pagano con un mundo de ritual y creencia cristiana. Thomas conluye con una conexión entre estos dos mundos puesto que en realidad comparten la misma visión instintiva de la vida.

Bokanowski, Helène and Marc Alyn. Dylan Thomas. Paris: Pierre Seghers, 1962; Col. "Poètes d'aujourd'hui," [236 pp.]. Señalan estos críticos curiosamente cómo la imagen de Dylan respondía perfectamente a una imagen romántica del poeta muy extendida en Estados Unidos, una mezcla de Chatterton y Rimbaud, de Hart Crane y Villon, con una cierta debilidad hacia la infancia, imagen que consideran es el talón de Aquiles de la civilización norteamericana.

Bold, Alan. (ed.) Dylan Thomas: Craft or Sullen Art. (Critical Studies Series). London: Vision, 1990. [181 pp.].

_____. "Young Heaven's Fold: The Second Childhood of Dylan Thomas," en Bold, A. (ed.), 1990, *op. cit.*, pp. 156-174.

Botterill, Dennis. "Among the Younger Poets," Life and Letters, LI, November, 1946, pp. 93-94. Presentación general y superficial.

Bowden, R.H. Poetry Quarterly, XIV, Winter, 1952-53, pp. 126-128. Reseña sobre los CP.

Bozman, E. "Dylan Thomas," Books, December, 1953, pp. 114-115. Al igual que sus compatriotas galeses, habla de él como un *extremista*. Destaca el amor de Thomas por las obras de Shakespeare.

Breit, Harvey. "Talk with Dylan Thomas," Rocky Mountain Review, VIII, Spring 1944, p. 12; rpt. New York Times Book Review, February 17, 1952. "The slant, the lilt of the mind informs the poetry" declara Thomas a Breit (p. 18). También en esta entrevista Thomas declaró "I should be what i was... twenty years ago... Then I was arrogant and lost. Now I am humble and found. I prefer that other." (p. 19)

_____. "The Haunting Drama of Dylan Thomas," en A Contemporary Reader: Essays for Today and Tomorrow, (ed.) H. W. Rudman and Irving Rosenthal. New York: Ronald, 1961, pp. 335-341.

Brinnin, John Malcolm. "Thomas in America," Vassar Alumnae Magazine XXXVII, 1951.

_____. "Crockles, Brambles and Fern Hill: Thomas in Wales" Athlantic Monthly, 1955.

_____. Dylan Thomas in America: An Intimate Journal. Boston: Little, Brown and Co., 1955; London: J. M. Dent, 1956, [245 pp.]. Crónica más o menos escandalosa sobre los viajes de Thomas a Estados Unidos. Libro criticado por Caitlin Thomas.

_____. (ed.) A Casebook on Dylan Thomas. New York: Thomas Y. Crowell, 1960. Colección de ensayos que incluye diez poemas de Thomas, treinta y cinco observaciones y análisis de varios autores, y 368 entradas bibliográficas.

Brooke-Rose, Christine. A Grammar of Metaphor. London: Secker and Warburg: 1958, [343 pp.]. Interesante estudio sobre la metáfora en relación con estructuras gramaticales como 'the genitive link', 'auxiliary words and phrases', the verbs 'to be' 'to make', analizando la obra de John Donne, Blake, Browning, Yeats y Dylan Thomas, en concreto tres de los Eighteen Poems "The Force...,""Especially when the October wind" y "Light breaks ...". Dylan Thomas es entre estos poetas mencionados "the most highly metaphoric... sometimes irritatingly so!" (p. 86). Sobre Dylan Thomas ver sobre todo: pp. 320-323

Brown, Lady Falls. "The White Hotel: D.M. Thomas's Considerable Debt to Anatoli Kuznetsov and Babi Yar," South Central Review, 2, 2, 1985, pp. 60-79. Acusa a Thomas de plagio. Muchas escenas, diálogos, descripciones y símbolos que parecen réplicas encubiertas de Babi Yar. La autora llega a la conclusión de que Thomas no pudo haber escrito The White Hotel sin haber recibido la influencia de la novela de Kuznetsov.

Broy, Evelyn J. "The enigma of Dylan Thomas," Dalhouise Review 45, Winter 1966, pp. 498-508. Ve el conflicto esencial en la poesía de Thomas como una guerra entre la sexualidad y el Cristianismo puritano en la que ninguno de los dos gana (p. 506). Demuestra la interconexión entre los motivos religiosos y sexuales con el relato "The Peaches" en el que Gwilym revisa sus poemas de amor y cambia los nombres de las chicas por Dios. Las argumentaciones de Broy se basan en su suposición de las frustrantes relaciones sexuales del poeta con su mujer que, debido a las mutuas infidelidades, produjeron en Thomas un conflicto ya que él confería un valor de gran trascendencia al acto sexual. Thomas, dice, se sentía angustiado por las infidelidades reales o imaginarias de su mujer y apunta al poema "I make this in a warring absence" como evidencia. Incluso el suicidio del poeta, sugiere Broy, fue resultado de su frustrado amor hacia una mujer "viciosa". Se podría decir, conluye ante nuestro asombro, que "he cut off his life to spite his love." (p. 507)

Bruce, Donald Williams- "Marooned in a Cemetery: Paul Valery and Dylan Thomas." Journal of European Studies 1988, March, Vol. 18, No. 1, 69, pp. i-8. Compara "In the White Giant's Thigh" de Thomas con "Le Cimetière Marin" de Valery en cuanto al tema de la muerte.

Bullough, Geoffrey. The Trend of Modern Poetry. London: Oliver and Boyd, 1949 (1st pub. 1934). Mientras que la influencia de los poetas metafísicos a través de Eliot fue fomentar una unión progresiva entre emoción y pensamiento, Thomas trabajaba de forma orgánica en un proceso centrífugo (p. 206), que se basa más en las asociaciones y sugerencias de los términos que en el contenido intelectual delas palabras. Sobre Dylan Thomas en relación con el movimiento apocalíptico y el surrealismo ver pp. 217-221.

Burdette, Robert K. The Saga of Prayer: The Poetry of Dylan Thomas. Paris: Mouton, 1972, [157 pp.]. La visión espiritual de Thomas presenta paralelismos con el Gnosticismo, movimiento religioso de la antiguüedad que influyó y fue influenciado asímismo por el Cristianismo y el Platonismo. El alma del hombre busca la unión trascendente con el Uno. Burdette solamente intenta demostrar paralelismos de Thomas con el Gnosticismo, no presentarlo como fuente para su poesía. El estudio, que se basa casi exclusivamente en el libro de Hans Jonas The Gnostic Religion (1958), presenta una serie de imágenes importantes tanto para Thomas como para los gnósticos y que dan título a los capítulos del libro: "The Celestial Sea," "Light and Darkness," "House and Garments," "Sleep and Awakening," "The Maiden Soul." El resto del libro son comentarios de cuatro poemas de Thomas en este contexto.

Burke, Thomas E. "A Descriptive Catalogue of the Dylan Thomas Collection at the University of Texas at Austin," Dissertation Abstracts International 32: 6414A-15A (Texas, Austin), 1972.

Butler, Frank A. "On the Beat Nature of Beat," American Scholar, Winter, 1960-1961, pp. 79-92.

Caedmon Records Inc., 505, Eighth Avenue, New York, N.Y. 10018. "Dylan Thomas Reading his Complete Recorded Poetry (doble elepé). TC2014 (código de la Biblioteca del centro Georges Pompidou en París)

_____. "Dylan Thomas Narrating Under Milk Wood (with the original cast). TC 2005
_____. "Dylan Thomas Reading from his Works" TC1342
_____. "Dylan Thomas Reads the Poetry of William Butler Yeats [and Others]. New York: Caedmon, 1963. Contiene en la cara A poemas de Yeats y en la B poemas de Louis MacNeice, George Barker, Walter de la Mare, W.H. Davies, D.H. Lawrence, W.H. Auden y Christopher Marlowe.

Cane, M., "Are Poets Returning to Lyricism?," Saturday Review, XXXVII, 16 de enero, 1954, pp. 8-10 y pp. 40-41. El autor responde afirmativamente a la pregunta que sirve de título al artículo. Cita a Thomas junto a Christopher Fry.

Capone, Giovanna. "Il sentimento del tempo nell'opera di Dylan Thomas," Convivium, XXXV, 1967, pp. 430-464. Extenso artículo donde en realidad no encontramos ningún planteamiento como en principio sugiere el título sobre el concepto del tiempo para el poeta, sino un recorrido personal por toda la producción de Thomas. Destacamos, por el interés para nuestro estudio, el interés que la autora refleja de la primera producción de Thomas por la duplicidad, sentimiento que describe como angustioso: "Il motivo fondamentale dell'antagonismo drammatico presente nel Thomas si esprime, dunque, nel principio che una sola sia la forza che regge l'universo, e che essa si biforchi in forza del Bene e forza del Male, in forza vitale e forza annientatrice. Proprio da questo antagonismo nascono le poesie drammatiche, che esprimono il tormento della duplicità: il dramma si svolge ora tra Carne e Spirito, ora tra Infanzia e Maturità, Nascita e Morte, Gioia e Sofferenza, Amore e Disamore, Veglia e Sonno, Innocenza ed Esperienza, Conscienza e Inconscienza morale, Ladro e Donatore, Padre e Figlio, Dio e Cristo, Eden prima e dopo la caduta, Vecchio e Nuevo Testamento." (p. 439)

Chandler, Patricia G. "Gerard Manley Hopkins and Dylan Thomas: A Study in Computational Stylistics" Dissertation Abstracts International 31 (1971): 4747A (L.S.U.), [456 pp.]. Comparación por medio de ordenador de treinta variables en diez sonetos de ambos autores.

Christensen, Naomi. "Thomas and the Doublecross of Death," Ball State Teachers College Forum, IV, Autumn 1963, pp. 49-53. Piensa que la poesía de Thomas se desenvuelve en términos de lucha por la fe y que en algunos poemas resuelve el conflicto en términos positivos. Pero su resolución es artística, i.e. existencial, no esencial, por lo que no va más allá del poema en particular. Procede después a la interpretación de la secuencia de sonetos basándose en parte en Olson (1954).

Coffman, St. K., Books Abroad, XXVII, Autumn 1953, p. 436. Sobre los Collected Poems. Piensa el autor que los poemas son difíciles pero que poseen gran calidad poética, cosa que generalmente no ocurre con poemas oscuros escritos por otros poetas.

Cohen, J.M. Poetry of this Age: 1908-1958. Hutchinson, 1960, [262 pp.]. Insiste sobre todo en el hecho de que Thomas juega con las palabras siguiendo un estilo aliterativo y semi-surrealista.

Cohen, Marcelo. "Figuras y paisajes de Dylan Thomas," Quimera, 1984, Abril, Vol. 37, pp. 10-15. Fotos realizadas al poeta en su Laugharne poco antes de su último viaje a Estados Unidos junto a un comentario del autor. El texto de Cohen lleva por título "Dylan Thomas: Donde los muertos son constelación."

Coleman, Robert Williams. A Concordance to the Collected Poems of Thomas Lincoln, Nebraska: University of Nebraska Press, 1967. (Entries under A to Z; page, line, poem U.K. and U.S.), [579 pp.].

Connolly, Cyril. The Sunday Times, 9 November, 1952. Reseña de Collected Poems: 1934-1952.

_____. "Dylan Thomas," Sunday Times, 15 November, 1953, p. 534. Llama a Thomas 'a Welsh Rimbaud', "...his spiritual vision of the world, deriving from Hopkins and Blake, was unique in a pedant's hour of clashing ideologies and it was never to leave him. He restored to poetry that primitive inspiration which is an age-old Celtic contribution... his metaphors remained in a state of grace... He was above all things a visionary in love with God and life and the magic of words, an inspired craftsman..."

Conran, A. "The English Poet in Wales: II. Boys of Summer in their Ruin," Anglo-Welsh Review, X, 1960, pp. 11-21. Intenta definir la actitud psicológica del joven poeta con respecto a su tierra, diciendo que Thomas ejemplifica a la perfección un mundo galés escindido. Era un marginado, un hombre encerrado en su propia alma al que le faltaba una comunidad, reflejando un problema sociológico, las condiciones de Gales y su reflejo en la mentalidad de muchos jóvenes. Thomas, a pesar de esta alienación, consiguió escribir importante Literatura. La actitud del poeta hacia su tierra cambió en los últimos años, lo mismo que cambió su poesía.

Cope, Jo Ann. "The Shape and Color of Sound: Auditory Organization in the Poems of Dylan Thomas." Thesis, University of Texas, 1964.

Corin, F. "En traduisant Dylan Thomas," Revue des Langues Vivantes, XXV, 1959, pp. 286-297.

Corman, Cid. "Dylan Thomas: Rhetorician in Mid-Career," Accent, XIII, Winter 1953; rpt. en Tedlock, E.W. (ed.), 1960, *inf.*, pp. 223-228.

Costello, Tom. "Dylan Thomas and the October wind." Anglo-Welsh Review, 1978, Vol. 63, pp. 100-110.

Cox, C.B. (ed.) Dylan Thomas: A Collection of Critical Essays. New Jersey: Englewood Cliffs: Prentice-Hall, 1966, [180 pp.]. Incluye trece artículos de críticos muy conocidos sobre la producción literaria de Thomas, además de una pequeña introducción, cronología de fechas importantes y bibliografía.

Cox, R. G., "The Cult of Dylan Thomas," Scrutiny, XVI, September, 1949, pp. 247-250. Artículo escrito a propósito de la obra de Henry Treece sobre Dylan Thomas. Reconoce cualidades poéticas en Thomas pero le reprocha su total falta de disciplina y el carácter inorgánico de sus poemas.

Crehan, Stewart. "The Lips of Time," en Dylan Thomas: Craft or Sullen Art ed. Alan Bold, *op. cit.*, pp. 35-64. Intentando contextualizar la obra de Thomas, Crehan divaga sobre distintos aspectos de la obra de Thomas sin dar un hilo discursivo a su artículo a pesar de que este presenta interesantes opiniones. Parece que lo que preocupa a Crehan es considerar las dimensiones sociales e históricas de la poesía de Thomas, defendiéndolo de acusaciones de escapismo frente a los problemas de su época. Concluye que, a su manera, sus poemas suponen un pronunciamiento político. Crehan, que trabaja en el Departamento de Lengua y Literatura de la Universidad de Zambia, ha realizado distintos trabajos sobre la obra de Blake: Blake: Selected Poetry and Letters (1976) y Blake in Context (1984). Indudablemente nos sorprende que, a pesar de conocer las cartas de Thomas donde se hace mención explícita de Blake, solamente hace una breve alusión en la página 44 donde equipara las actitudes políticas de ambos, muy similares, aspecto que indudablemente nos parece muy secundario con respecto a la importante influencia de Blake que nosotros detectamos en la primera etapa de la producción de Thomas.

Crewe, J.V. "The Poetry of Dylan Thomas," Theoria 38, 1972, pp. 65-83.

Cullis, M., "Mr Thomas and Mr Auden," Purpose, IX, April-June 1937, pp. 101-104. Compara los Twenty-five Poems con Look Stranger! de W.H. Auden.

Daiches, David. "The Poetry of Dylan Thomas" English Journal, XLIII, 1954, College English, XVI, 1954; rpt. en su obra Literary Essays. Edinburgh: Oliver and Boyd, 1956 y en Dylan Thomas: A Collection of Critical Essays ed. C. B. Cox, *op. cit.*, pp. 14-24. Intenta hacer una valoración de la poesía de Thomas. El poeta galés era un artesano consciente. Ve la vida como continuo proceso donde existe una nota de condenación. Origen de la oscuridad de Thomas en los temas del nacimiento, la vida prenatal, crecimiento, relación cuerpo y espíritu. Evolución de Thomas. El mundo no le dejará morir porque ha escrito algunos poemas inolvidables.

_____. "Contemporary Poetry in Britain," Poetry, LXII, June 1943, pp. 150-164. Reconoce la importante influencia de Dylan Thomas en la poesía inglesa contemporánea.

Davenport, John. "Dylan Thomas," Twentieth Century, CLIII, February, 1953, pp. 142-146. Artículo favorable. Insiste en el carácter 'bárdico' de su poesía e indica como influencias a Hopkins, Yeats, James Joyce, Shakespeare, el primer Wordsworth, Keats. Distingue dos tipos de oscuridad en la poesía thomasiana: la que se aclara mediante un conocimiento del material que proporcionan las imágenes de un poema y la que es producto de la complejidad verbal. Habla de la evolución de Thomas hacia la simplicidad.

_____. "Patterns of Friendship," Listener (January, 4), 1962, pp. 26-27. Piensa que Thomas disfrutó de su propia leyenda y que para él existían cuatro Dylan distintos, el hombre doméstico, dulce pero tradicionalmente dominante, el público, con una chispa de bufonería, el creativo, profundamente serio a la hora de escribir, y el privado, al que Davenport encontraba, tranquilo, agradable y simpático, que le gustaba leer y hablar sobre Thomas Hardy y que tenía casi una inocente e infantil fascinación con los terrores infantiles. Thomas concluye diciendo, fue fundamentalmente un hombre sencillo que no tenía nada que ver con la impresión que daba públicamente.

Davies, Aneirin Talfan. "A Question of Language," in Yr Einion (The Welsh Anvil), V, 1953, pp. 19-31.

_____. "The Golden Echo," Dock Leaves, Spring, 1954, pp. 10-17.

_____. "William Barnes, G.M. Hopkins, Dylan Thomas: The Influence of Welsh Prosody on Modern English Poetry" en Proceedings of the IIIrd Congress of the International Comparative Literature Association. The Hague: Mouton, 1962, pp. 90-122.

_____. Dylan: Druid of the Broken Body, Swansea: Christopher Davies (Publishers) Ltd., 1977, [124 pp.], (1st pub. London: J. M. Dent, 1964). El contenido de este estudio procede de dos conferencias pronunciadas por el autor en la Honourable Society of Cymmrodorion, diciembre 1962, y en la *State University of New York at Buffalo*, en mayo de 1963. Centra su estudio en torno a dos temas de importancia: el desarrollo religioso de Thomas (a pesar de que en sus primeros poemas haga uso de elementos agnósticos y del no conformismo galés, evolucionó hacia una visión religiosa cuyas implicaciones son no sólo cristianas sino católicas) y la deuda de Thomas con la cultura galesa. Muy interesante sobre todo el último capítulo "The Influence of Welsh Prosody on Modern English Poetry": pp. 86-124.

Davies, Emlyn. "Dylan Thomas Illuminations." Swansea: Celtic Educational Services Ltd., 1973.

Davies, James A. "Crying in My Wordy Wilderness: The Collected Letters of Dylan Thomas," The Anglo-Welsh Review 1986, Vol. 83, pp. 96-105.

_____. "A Picnic in the Orchard: Dylan Thomas' Wales," en Wales: The Imagined Nation; Studies in Cultural and National Identity. ed. Tony Curtis. Bridgend: Mid Glamorgan, 1986, [306 pp.]

_____. Dylan Thomas's Places: A Biographical and Literary Guide. Swansea: Christpoher Davies, 1987. [210 pp.].

Davies, Pennar. "Sober Reflections on Dylan Thomas," Dock Leaves, Winter, 1954, pp. 13-17. Artículo poco favorable. Intenta, como él mismo dice, hacer una sincera apreciación de la obra de Thomas. No es un poeta cristiano y le falta sustancia moral. "To call Dylan Thomas a 'prophet' is therefore an abuse of the word; here the contrast between him and Blake is apparent enough."(p. 16) Concluye diciendo: "How can we explain the fame of this interesting minor poet? The pivotal fact is his adoption by Edith Sitwell as the hero of the reaction against the 'social' verse of Auden, Spender and Day Lewis together with the vogue of Welshness in literary London." (p. 17)

Davies, Walford. "Imitation and Invention: The Use of Borrowed Material in Dylan Thomas's Prose," Essays in Criticism, XVIII, July, 1968, pp. 275-295.

_____. (ed.) Essays on Dylan Thomas. London: J. M. Dent and sons, 1971; rpt. con el título New Critical Essays. London: J. M. Dent and Sons, 1972, [282 pp.].

_____. "The Wanton Starer," en su libro New Critical Essays, *op. cit.*, pp. 136-175.

_____. (ed.) Thomas' Early Prose Writings. New York: New Directions, 1972.

_____. Dylan Thomas. (Prepared for the Course Team by Walford Davies). Arts: A Third Level Course. Twentieth Century Poetry. Unit 26. Portsmouth, U.K.: Open University Press, 1976, [38 pp.].

_____. Dylan Thomas. (Open Guides to Literature). Philadelphia: Milton Keynes. Open University Press, 1986, [134 pp.].

_____. Dylan Thomas. Cardiff: University of Wales Press; St. Martin's Press, 1990, [68 pp.]. Breve estudio crítico analizando la labor de Thomas con respecto a la cultura galesa. Publicado en un principio en una limitada edicion de la serie "Writers of Wales," University of Wales Press, 1972, ha sido ahora revisado.

Davin, Dan. "A Spinning Man," en Closing Times. London: Oxford University Press, 1975, [189 pp.], pp. 123-150. Recuerdos personales sobre cómo el autor conoció a Thomas en la época en que trabajaba en los guiones para Donald Taylor y sus sucesivos encuentros hasta la muerte del poeta. Simpatía hacia la personalidad del poeta, que describe a través de numerosas anécdotas y que considera anacrónica con respecto a la época que le tocó vivir.

Davis, William V. "Influence without Anxiety: Dylan Thomas and W. S. Merwin," Notes on Contemporary Literature 1989, November, Vol. 19, No. 5, pp. 6-7. Establece una comparación entre "For the Anniversary of My Death" de W. S. Merwin y "I dreamed my genesis" de Dylan Thomas.

Day-Lewis, Cecil. The Poetic Image. London: Jonathan Cape, 1947. Sobre Dylan Thomas, ver pp. 122-128.

Deane, Sheila McColm. "The Bardic Style in the Poetry of Gerard Manley Hopkins, William Butler Yeats, and Dylan Thomas," Dissertation Abstracts International 1987 Dec. Vol. 8, No. 6. 1458A.

_____. Bardic Style in the Poetry of Gerard Manley Hopkins, W. B. Yeats and Dylan Thomas. Ann Arbor: UMI (University Microfilms International) Research Press, 1989. Studies in Modern Literature No. 98, [xiii, 250 pp.]. De gran interés el capítulo 8: "The Sting of Thomas's Early Poetry," pp. 167-197.

Demetillo, Ricaredo. "The Poetry of Dylan Thomas" en The Authentic Voice of Poetry. University of Philippinnes, Office of Research Coordination, 1962, pp. 68-74. Piensa que Thomas es uno de los grandes poetas religiosos de todas las épocas y procede a la referencia a los poemas como evidencia.

Deutsch, Babette, "The Orient Wheat," Virginia Quarterly Review, Vol. 27, No. 2 (Spring 1951), pp. 221-236; rpt. como parte del capítulo titulado "Alchemists of the Word" en su obra Poetry in Our Time. New York: Henry Holt and Company, 1952, p. viii y pp. 331-347. Interesante y detallado comentario en el que considera a Thomas como poeta religioso que desde un panteísmo vago y difuso en sus primeros poemas se aproxima a una religiosidad más ortodoxa pero expresada igualmente en términos profundamente personales; relaciones de la obra de Thomas con respecto a la de Herbert, Traherne y Hart Crane. Hace el siguiente comentario sobre Thomas y Crane: "There is something baroque about the style of such a poet as Thomas, as about that of Hart Crane, an energy extravagant to the point of contortion." (p. 344) Contrasta igualmente a Thomas con los miembros del grupo 'Apocalypse' con los que a menudo se asocia: Fraser, Hendry y Treece. Como ellos, Thomas parte de una religiosidad privada pero a diferencia de ellos Thomas evolucionó hacia un 'ethical anarchism'. No deja claro sin embargo qué le hizo evolucionar hacia esa postura.

Devas, Nicolette. Two Flamboyant Fathers. New York: Morrow, 1967; 1st pub. London: Collins, 1966. Testimonios de la cuñada del poeta que conoció personalmente a Thomas porque a menudo Caitlin y él se alojaban en su domicilio. Recuerda por ejemplo que Thomas durante los bombardeos se envolvía en un edredón y se acurrucaba gimiendo en una esquina del sótano. A la mañana siguiente, seguía sonriendo y bromeando como si nada hubiera pasado (p. 239).

Dock Leaves, (a Welsh National Literary Journal) No. 5, V (Spring, 1954). Dylan Thomas' Number.

Dodsworth, Martin. "The concept of Mind and the Poetry of Dylan Thomas," en New Critical Essays on Dylan Thomas ed. Walford Davies, *op. cit.*, pp. 107-135.

Dolzani, Michael. "Unending Lightning: Dylan Thomas and the Theory of Metaphor." University of Toronto (Canada) (0779) 1987, Dissertation Abstracts International 48111A. La obra de Thomas se basa en su visión de las palabras como fundamentalmente metafóricas; las funciones conceptuales y referenciales con las que nos referimos a ellas mediante el lenguaje usual son secundarias o subordinadas con respecto a esta otra función. El lenguaje usual o no metafórico presenta una división entre "subject, word & object, i.e., between self, language & world." Resulta erróneo pensar que la poesía de Thomas funciona a partir del lenguaje asociativo, que se confunde con el metafórico. Pero la metáfora para Thomas expresa identidad y diferencia simultáneamente...

D'Souza, F. "The Gay Wild Dog from Wales," Siddha, 3, ed. D'Souza and J. Shivpuri, Bombay, 1968.

Durrell, Lawrence. "The Shades of Thomas," Encounter, 9 Dec 1957; rpt. en Tedlock, E.W. (ed.), 1960, *inf.*, pp. 34-40.

_____. A Key to Modern Poetry. London: Peter Nevill, 1952; Norman, Okla.: University of Oklahoma Press, 1952. [209 pp.]. En el capítulo X, "Poetry in the Thirties": pp. 196-208, estudia contrastivamente a Dylan Thomas y William Empson.

_____. Dyment, C., Time and Tide, October, 7, 1939, p. 1308. Considera que los poetas modernos son cada vez más claros, a excepción de algunos, como el caso de Thomas, en que la crítica acusa de no saber trasformar sus sentimientos y cualidades de observación en verdadera poesía. Trata a Thomas como la mejor excepción a esta tendencia de la poesía contemporánea hacia la claridad. Estudia junto a The Map of Love, The Golden Peacock de Joseph Leftwich.

Edman, I., "The Spoken Word," Saturday Review, XXXV, November, 29, 1952, pp. 68-69. Sobre las cualidades de Thomas como poeta.

Edmunds, Paul. "Two Poems about Death," CRUX: A Journal on the Teaching of English 1983, May, Vol. 17, No. 2, pp. 31-36. Los dos poemas que discute son "Crossing the Bar" de Tennyson y "Do not go gentle into that good night" de Thomas.

Ely, Robert. "'The Wordy Shapes of Women' in the Poetry of Dylan Thomas." English Studies Collection 2, 1976, pp. 1-14.

Emery, Clark M. The World of Dylan Thomas. London: J. M. Dent and Sons, Ltd., 1971. [317 pp.]. (1st pub. Coral Gables: University of Miami Press, 1962).

Empson, William. "Death and Transfiguration," Nation, XXII, February, 1947, pp. 214-216; rpt. en Critical Essays on Dylan Thomas ed. Georg Gaston, *inf.*, pp. 18-20.

_____. "To Understand a Modern Poem," Strand (March 1947), pp. 61-64.

_____. New Statesman and Nation, 15 May, 1954, pp. 634-636; rpt. en Martin, Graham and P. N. Furbank (ed.) Twentieth Century Poetry. Critical Essays and Documents. London: The Open University Press, 1979 (1st pub. 1975). [450 pp.], pp. 389-392. Comentario sobre los Collected Poems y Under Milk Wood.

Engle, P., "An Authentic Voice of Mid-Century: Dylan Thomas' Exciting, Baffling Poetry," Chicago Sunday Tribuna Magazine of Books, April 5, 1953, p. 4.

Evans, D. R., and J. P. Hardy. "Dylan Thomas." [London] Times Literary Supplement 23, June 1972, p. 719. Sobre la influencia de Milton en Thomas.

Evans, O., "Thomas's Birthday Poems," en Studies in honor of J.C. Hodges and A. Thaler. ed. R. B. Davies and J. L. Lievsay. Knoxville, 1961.

Farringdon, J. M. and M. G. A Concordance and Word Lists to the Poems of Dylan Thomas. Swansea: Ariel House, 1980.

Ferlazzo, Paul J. "Dylan Thomas and Walt Whitman: Birth, Death, and Time." Walt Whitman Review 23, 1977, pp. 136-141.

Ferris, Paul. "Go and Write, Boy," entrevista con Mrs. D. J. Thomas, madre de Dylan, realizada por Paul Ferris y publicada en Everybody's (21 April 1956), p. 23 y p. 39.

_____. Dylan Thomas. New York: Penguin Books, 1978 [446 pp.]; London: Hodder and Stoughton; New York: Dial Press, 1977, [399 pp.]. Una de las mejores biografías del poeta puesto que el autor manifiesta gran conocimiento y sensibilidad en cuanto a apreciación de la obra del poeta se refiere. Se encuentran comentarios sobre esta obra realizados por Kingsley Amis en Observer, 24 April, 1977, p. 24 y en Critic Vol. 36, No. 2, 1977, pp. 75-76, por Normal MacCaig en Listener 97, 1977, pp. 632-633, por Goronwy Rees en The Times Literary Supplement 29 April, 1977, p. 505, por Kelly Cherry en Book World (Chicago Tribune, New York), 20 November, 1977, p. 1, por Terence Winch en Book World (Washington Post, Washington D. C.), 30 October, 1977, p. 5, por R. Z. Sheppard en Time 31 October, 1977, p. 104, por Jacob Korg Georgia Review, 1978, pp. 444-446, por Donald Hall en New York Times Book Review, 13 November, 1977, p. 13 y por David Holbrook en Anglo-Welsh Review Vol. 60, 1978, pp. 105-113.

_____. (ed.) The Collected Letters of Dylan Thomas. London and Melbourne: J. M. Dent and Sons, 1985, [982 pp.].

Firmage, George J. and Williams, Oscar (ed.) A Garland for Dylan Thomas. New York: Clarke and Way, 1963. Ochenta y cuatro poemas escritos por setenta y ocho poetas.

FitzGibbon, Constantine. The Life of Dylan Thomas. London: J.M. Dent and Sons, 1965. Boston: Little, Brown and Co., 1965. [422 pp.]. Traducido al español por la editora Fabril con el título Yo conocí a Dylan Thomas.

_____. (ed.) Selected Letters of Dylan Thomas. New York: New Directions Publishing Corporation, 1965, [420 pp.]. (Traducción al español de P. Lugones, selección y prólogo de C. Fitzgibbon; ediciones la Flor, 1971).

_____. "Dylan Thomas: A Letter." The Dublin Magazine 8,iii, 1970, pp. 56-58.

Fosberg, Mary Dee Harris. "Computer Collation of Manuscript Poetry: Dylan Thomas' 'Poem on His Birthday'." Dissertation Abstracts International 36: 6700A-01A, 1976.

_____. "Dylan Thomas, the Craftsman," Association for Literary and Linguistic Computing Bulletin, 1979. Utiliza metodología basada en programas informáticos para analizar la forma de composición de Thomas. Su estudio anticipa quizá la posibilidad de que en el futuro, la crítica sobre la poesía de Thomas se realice a partir de ordenadores.

Franco, June W. "The Living Skein: A Stylistic Study of Dylan Thomas." Dissertation Abstracts International 39 (1978): 1586 A. (North Texas State University). Examina el metro, sintaxis, sonido y dicción en la poesía de Thomas y concluye que la poesía posterior es superior a la primera.

Frankenberg, L. "Dylan Thomas," en su libro Pleasure Dome: On Reading Modern Poetry. New York: Doubleday, 1961 (1st pub. 1949), pp. 325-332.

Fraser, George Sutherland. "Apocalypse in Poetry," en The White Horseman: Prose and Verse of the New Apocalypse, ed. by J. F. Hendry and Henry Treece. London: Routledge, 1941, pp. 3-31.

_____. "Craft and Sullen Art," New Statesman and Nation, XLIV, November, 29, 1952. Sobre los Collected Poems ver pp. 640, 642. Piensa el autor que la poesía de Thomas se ha convertido en excusa entre sus seguidores para el resurgir de 'pure sound fallacy'.El autor destaca el carácter rico pero ambiguo del elemento religioso en Thomas y llega a llamarle 'the most masterly verse craftsman of his generation'. Piensa que sus temas reposan sobre 'a kind of reciprocal equation between man and nature'.

_____. Dylan Thomas. London: Longmans, Green and Co., 1957, Col. "Writers and their Work" (British Council pamphlet). Edición revisada en 1972.; rpt. en su libro Essays on Twentieth-century poets. Leicester: Leicester University Press, 1977. [255 pp.], pp. 182-203.

_____. The Modern Writer and his World. London: André Deutsch; New York: Penguin, 1964 (rev. ed.; 1st pub. 1953). Estudia los movimientos literarios contemporáneos y hace referencia a Dylan Thomas. Adopta el punto de vista del lector corriente, y se queja de que éste puede llegar a sentirse abrumado ante interpretaciones como la de Professor Kleinman (1963) y llegar a pensar que en realidad no ha entendido nunca ni una sola palabra de la poesía de Thomas (p. 186).

Freeman, Donald C. "The Strategy of Fusion: Dylan Thomas's Syntax," en Style and Structure in Literature. ed. Roger Fowler, Oxford: Basil Blackwell, 1975, [262 pp.], pp. 19-39. Estudio sobre las estrategias sintácticas en la poesía del poeta. Dylan Thomas, concluye, expresa sus preocupaciones principales por medio de la fusión, continuidad y proceso, a partir de la yuxtaposición de constituyentes contradictorios, por medio de la intensificación de las construcciones de relativo y otras transformaciones.

Fuller, Jean Overton. The Magical Dilemma of Victor Neuberg: A Biography. Oxford: Mandrake, 1990; (1st pub. London: W.H. Allen, 1965), [255 pp.]

Fusini, Nadia. "Dylan Thomas: Nel corpo della poesia." Strumenti Critici 10, (Torino, 1976), pp. 126-145.

Galigani, Giuseppe. "Dylan Thomas in Italia." Rivista de letterature moderne e comparate (Firenze). Vol. 28, 1975, pp. 69-85.

Gallo, Bruno. La metropoli dei pesci: la poesia di Dylan Thomas. Bergamo: Minerva italica, 1976. [279 pp.].

García Gallego, María Dolores. Dylan Thomas: de sus 'Collected Poems' a 'Under Milk Wood'. Jaén, 1988. [60 pp.].

Garlick, Raymond. "The Endless Breviary," The Month, CXCVII, March 1954, pp. 143-153. Insiste en el carácter galés de la poesía de Thomas. Alusiones a los procedimientos de 'cynghanedd' y de 'dyfalu', comunes a la poesía bárdica y a las obras de Thomas y de G. M. Hopkins. Destaca también las correspondencias posibles entre Thomas y Donne.

_____. "The Shapes of Thoughts," Poetry Wales, 1973. Considera la significativa influencia que Herbert y Donne han tenido en la obra de Thomas.

Garrigue, Jean. "Dark is a Way and Light is a Place," Poetry, May, 1959, pp. 111-114. Piensa que Thomas es posromántico. 'Whereas the romantic poet subscribes to a religion, and a heroic religion of the self in all its phases... Thomas broke with all that... turning to the anatomy not of the self but of its animal other, the body... As other poets wrote of gods, he wrote of God'. El sexo es sin embargo su preocupación principal, pp. 111-112.

Gaston, Georg. Dylan Thomas: A Reference Guide. Boston, Mass.: G. K. Hall and Co., 1987, [213 pp.].

_____. (ed.), Critical Essays on Dylan Thomas. Boston, Mass.: G. K. Hall and Co., 1989, [197 pp.].

Gauchon, Nicole. The Theme of Death and its Literary Expression in the Works of Dylan Thomas. Texto dactilografiado. Diplôme d'Etudes Supérieures, Université de Paris, 1956, bajo la dirección del Prof. R. Las Vergnas. Conocemos esta obra a partir de la tesis de Tèllier, quien opina que se trata de un estudio profundo, inteligente y bien construido.

Gentili, V. "Il mondo rappreso di Thomas," Paragone 202, 1966.

Ghiselin, Brewster. "The Extravagant Energy of Genius," Western Review, Spring, 1954, pp. 245-249.

Gibson, Henry. "A Comment" A Quarterly Review of Criticism, I, 1947; rpt. en Tedlock, E.W. (ed.), 1960, pp. 151-154.

Gilbertson, Philip N. "Time and Timelessness in the Poetry of T.S. Eliot, Dylan Thomas and Edwin Muir." Dissertation Abstracts International 33: 752 A, 1972.

Gilmore, Haydn. "Dylan Thomas as Journalist." Journalism Quarterly (Ohio University, Athens), 48, 1971, pp. 554-558.

Gingerich, Martin E. "Dylan Thomas: Curse-Bless," Anglo-Welsh Review, Spring, 1973, pp. 178-182. A partir de la expresión "curse-bless" que aparece en el poema de Thomas "Do Not Go Gentle Into That Good Night", explica la paradoja que el crítico observa en los últimos poemas de Thomas y que llega a manifestarse en su obra Under Milk Wood. Finaliza diciendo "... when we choose, as the Milk Wood characters choose, for appearances, though we have within us the seeds of both destruction and generation like Thomas's poetic images, we choose in our urgency and 'curse' without the 'bless'" (pp. 181-182).

_____. "The Timeless Narrators of Dylan Thomas' 'In Country Heaven.'" Modern Poetry Studies (Buffalo, New York), 7, 1976, pp. 109-121.

_____. "Dylan Thomas and America," en Dylan Thomas Remembered. Swansea: The Dylan Thomas Society of Wales, 1978, pp. 26-34.

Giovannini, G., "Thomas' The Force that through the green fuse drives the flower," Explicator, Vol. VIII, No. 8, June 1950, item 59.

Gittins, Rob. The Last Days of Dylan Thomas. London: MacDonald and Co. (Publishers) Ltd., 1986, [220 pp.].

Goñi, Aníbal César. "El poeta de Fern Hill: Dylan Thomas," Sur, 253, 1958.

_____. Dylan Thomas: esquema de una "intrincada imagen." Buenos Aires: Stilcograf, 1971, [151 pp.]. La obra obtuvo el "Premio Fondo Nacional de Artes," pero no aporta gran cosa. Desde luego tiene el mérito de ser una de los escasos estudios críticos que nos encontramos sobre Thomas en castellano. El autor manifiesta conocimiento, aunque bastante limitado (alude en demasiadas ocasiones a Treece cuyo libro parece ser la base del suyo) de la literatura crítica con respecto a Thomas. En muy breves capítulos salta de un tema a otro y, en resumidas cuentas, no profundiza en ninguno: Hopkins y Thomas, tecnicismo y alegoría, Dylan Thomas y la poesía difícil, son algunos de los temas que trata con un estilo ampuloso a veces verdaderamente irritante.

Goodfellow, Dorothy W. "Dylan Thomas: 'The Boy of Summer'," en Lectures on Some Modern Poets. (Carnegie Series in English No. 2). Pittsburg: Carnegie Institute of Technology, 1955, pp. 77-90.

Graddon, J. "The Interior Life," Poetry Review, XLIV, April-June 1953, pp. 338-340. Sobre los Collected Poems.

Graham, Martin and P.N. Furbank (ed.) "Dylan Thomas: Notes on the art of poetry," en Twentieth Century Poetry. Critical Essays and Documents. London: The Open University, 1979 (1st pub. 1975), [450 pp.], pp. 383-388. Respuesta a un cuestionario de cinco preguntas realizadas al poeta.

Graves, Robert. "These Be Your Gods, O Israel," en su obra The Crowning Privilege. Collected Essays on Poetry. Harmondsworth: Penguin Books, 1959, [347 pp.] (1st pub. London, 1955), pp. 112-135.

Greenway, William Henry. "The Poetic Diction of Dylan Thomas," Dissertation Abstracts International 1984, December, Vol. 45(6) 1747A.

_____. "Dylan Thomas and 'the Flesh's Vision'" College Literature 1989 Fall, Vol. 16, No. 3, pp. 274-280.

_____. "The Gospel according to Dylan Thomas," Notes on Contemporary Literature. 1990, January, Vol. 20, No. 1, pp. 2-4. Breve reseña donde se mencionan las Sagradas Escrituras en relación con el poema de Thomas "A Refusal to Mourn the Death, by Fire, of a child in London."

Gregory, Horace. "American Poetry 1930-1940," Decision, I, (January, 1941), pp. 34-39. Sobre la aparición de Thomas en la escena literaria norteamericana.

_____. "The 'Romantic' Heritage in the Writings of Dylan Thomas," Poetry (Chicago) 69, 1947, pp. 326-336. Dylan Thomas es un poeta neoromántico, pero este término no define la naturaleza de sus poemas sino que indica la atmósfera general y la herencia a la que sus escritos pertenecen. Gregory no se molesta en especificar claramente a qué se refiere sino que pasa a hacer pequeños comentarios de unos poemas y otros, cosa que decepciona bastante pues esperábamos algo más acorde con el título del artículo. Habla de "Freudian imagery" en los poemas de Thomas. Tampoco la especifica.

_____. "The Black-Stockinged Bait and Dylan Thomas," en Spirit of Time and Place, The Collected Essays of Horace Gregory. New York: W. W. Norton, 1973, pp. 192-200; rpt. en Critical Essays on Dylan Thomas ed. Georg Gaston, *op. cit.*, pp. 125-132.

Grigson, Geoffrey. "New Poetry," Horizon, Vol. I, (January, 1940), pp. 57-61. Es en este artículo en el que el crítico emplea la expresión 'ripe nonsense' a propósito de la poesía de Thomas.

_____. "How Much Me Now Your Acrobatics Amaze," in his The Harp of Aeolus and Other Essays on Art, Literature and Nature. London: Routledge and Sons, 1948, pp. 151-160; también rpt. en Brinnin, 1960 y en Tedlock, E.W. (ed.), 1960, pp. 155-167. La poesía de Thomas es tratada sin ninguna condescendencia; el autor no ve mas que el lado incoherente y absurdo de los poemas.

Grimes, Dorothy Gatlin. "Phonemes, Distinctive Acoustic Features, and Phonestemes in Dylan Thomas's Collected Poems: A Chronological Study." Dissertation Abstracts International 39 (1978): 1518A (Auburn). Basándose en la transcripción fonética de Trager-Smith y por medio de la tabulación en ordenador de los fonemas y rasgos distintivos de la poesía de Thomas, distingue tres períodos cronológicos en el desarrollo de Thomas. Thomas utilizaba 'sonal mimesis' de forma más efectiva en su período intermedio, y parece haber tenido ciertas preferencias entre los sonidos.

Gross, Harvey. Sound and Form in Modern Poetry. A Study of Prosody from Thomas Hardy to Robert Lowell. Ann Arbor: University of Michigan Press, 1964; (London: Cresset Press, 1964), pp. 265-271; rpt. como "Sound and Form in Dylan Thomas" en Critical Essays on Dylan Thomas ed. Georg Gaston, *op. cit.*, pp. 65-70. Estudia la prosodia singular de Thomas. Concluye que su poesía, por su misma naturaleza, exige extrema regularidad prosódica y rigor en las formas rítmicas.

Grubb, Frederick. "Worm's Eye: Dylan Thomas," en A Vision of Reality: A Study of Liberalism in Twentieth-Century Verse. London: Chatto and Windus, 1965. [246 pp.], pp. 179-190. Crítico pragmático neo-bloomsburiano, ataca el sentido religioso de la poesía de Thomas, como él lo llama, 'baptize the pagan'. Como Rilke, Thomas estaba limitado por su 'deification of instinct'.

Guimarâes, Fernando. "A poesia de Dylan Thomas." Colóquio 36, 1977, pp. 5-14.

Hall, Donald. Remembering Poets: Reminiscences and Opinions. New York: Harper and Row, 1978, [253 pp.]. Sobre Dylan Thomas, Robert Frost, T.S. Eliot y Ezra Pound.

_____. "Dylan Thomas and Public Suicide." American Poetry Review. Vol. 7, No. 1, 1978, pp. 7-13.

Halperen, Max. "If I were tickled by the rub of love," The Explicator Vol. XXI, November, 1962 No. 3, item 25.

Hamada, Kazuie. "The Source of Polarity in Dylan Thomas' 18 Poems." Collected Essays Vol. 19, Kyoritsu Women's Jr. Coll., Japan, 1975, pp. 51-64.

Hammerton, H.J. "Christian Love in Dylan Thomas," Theology (London), February, 1966, pp. 72-77. Ve el amor cristiano como un concepto central en la poesía de Thomas, sobre todo en cuanto a sus implicaciones de sacrificio voluntario.

Happel, Nikolaus. "Anregungen zum Versuch einer schulischen Interpretation," Die Neueren Sprachen 17, Jahrgang, 1968, Band 67, pp. 433-438. Interpretación del poema "The Force that through the green fuse drives the flower."

Hardesty, Margaret A. That Momentary Peace, The Poem. UP of America, 1982, [xxi, 156 pp.]. La principal ambición de Thomas era establecer una comunión armoniosa entre el mundo material y el espiritual. Resalta sobre todo el carácter romántico de la poesía de Thomas.

Hardy, Barbara. "Dylan Thomas's Poetic Language: The Stream that is Flowing both Ways." Cardiff: University College, Cardiff, 1987, [12 pp.]. (Gwyn Jones Lecture)

_____. "The Personal and the Impersonal in Some of Dylan Thomas's Lyrics," Poetry Wales, 1973; rpt. en su libro The Advantage of Lyric: Essays on Feeling in Poetry. Bloomington: Indiana University Press, 1977, pp. 112-120; rpt. en Critical Essays on Dylan Thomas ed. Georg Gaston, *op. cit.*, pp. 133-139. El origen de la oscuridad, la extrañeza que produce la poesía de Thomas tiene que ver con el grado de impersonalidad que tiene su poesía siendo esta una precisamente una poesía lírica. Comenta brevemente algunos de los poemas de Thomas.

Hart, Dominick. "The Experience of Dylan Thomas's Poetry," Anglo-Welsh Review 26, lviii, 1977, pp. 73-78. Hart plantea el hecho de que los poemas de Thomas funcionan por medio de una serie de poderosas imágenes que el lector debe utilizar como material de base para resolver su sentido.

Havard, Robert G. "The Symbolic Ambivalence of 'Green' in García Lorca and Dylan Thomas." Modern Language Review 67, 1972, pp. 810-819.

Hays, H.R., "Surrealist Influence in Contemporary English and American Poetry," Poetry, LIV, July 1939, pp. 202-209.

Haya, Kenichi. Dylan Thomas. Tokyo: Kenkyusha, 1983, [218 pp.]

Hayward, John. "Dylan Thomas," Bonniers Litterära Magasin, XXII, October, 1953, pp. 604-607.

Hecht, R. "Light and Darkness," Bard Review, II, Spring 1947, pp. 57-58. Presentación general de los Selected Writings de Thomas.

Helmstetter, Carol R. "The Prose Fiction of Dylan Thomas." Disertation Abstracts International 29: 2262A-63A (Northwestern), 1969.

Heppenstall, Rayner. Adelphi, IX, February, 1935, pp. 314-315. Presentación de los Eighteen Poems.

_____. Four Absentees. London: Barrie and Rockliff, 1960. Sobre Dylan Thomas, Orwell y Middleton Murry. Recuerdos sobre Thomas, anécdotas como una vez, que con un suspiro le dijo "O God, I'm so tired of sleeping with women I don't even like." (p. 96). Recuerda también la primera vez que Thomas lo visitó: "... a chuckling cherubic twenty-year-old, with a pork-pie hat on his matted curls, a belted grey overcoat, a bit of wet cigarette on the lower of two fat lips, and under his arm, a presentation copy of 18 Poems."

_____. The Fourfold Tradition. London: Barrie and Rockliff, 1961, pp. 233-234.

Hidalgo, Pilar y Enrique Alcaraz. La Literatura inglesa en los textos. Madrid: Alhambra, 1981, pp. 281-285. Propuesta de análisis del poema "Fern Hill". En la p. 281 se habla sobre los Eighteen Poems: "las palabras 'womb, worm, tomb' se repiten obsesivamente. Otra característica de estos primeros poemas es la aparición de un caudal de palabras que indican materias orgánicas."

Highet, Gilbert. "Death of a poet," en su estudio Talents and Geniuses. New York, 1957; rpt. junto al ensayo "Thomas: The Wild Welshman" en su obra Powers of Poetry. New York: Oxford University Press, 1960, pp. 151-157. Piensa que la poesía de Thomas, como la de los galeses, es profundamente religiosa.

Hilton, Ian. "'The Poetic Medicine Man': Dylan Thomas and Germany." Anglo-Welsh Review, 63, 1978, pp. 93-99.

Hoffman, Frederick J. "Further Interpretations," en su obra Freudianism and the Literary Mind. Baton Rouge: Louisiana State University Press, 1945, pp. 277-308.

Hogler, Raymond L. "Dylan Thomas: The Development of an Idiom," Anglo-Welsh Review, Summer 1972, pp. 113-123. Basándose en la introducción de Emery (1962: 16-17), llega a la conclusión de que las tres palabras favoritas de Thomas son SEA, LOVE y MAN: "The 'sea' is the origin of life. The means of generation is 'love'(or sex, if one prefers). The result is 'man'. It is no accident that 'like' (as a simile, rarely in a verbal sense) is the next most-used word, for it completes the pattern. Man, conceived through love, nourished by the 'sea', is 'like' everything else in the universe." (p. 116). Las siguientes ocho palabras más utilizadas por Thomas son SUN, EYE, AS, TIME, NIGHT, WIND, WATER y LIGHT. Todas tienen como característica más notable el hecho de que "all of them can be descriptive of the 'seascape' associated with the first stirrings of life." (p. 120). Todo esto es bastante obvio para el que esté familiarizado con la poesía de Thomas. Sin embargo la razón por la que dice que lo remarca es para demostrar cómo la técnica del poeta consiste en convertir lo sencillo e incluso trivial en algo extraño y maravilloso que no existía anteriormente.

_____. "Dylan Thomas: The Development of an Idiom (II)," Anglo-Welsh Review, Winter 1972, pp. 102-113. Habla de dos fuentes indispensables para trazar el desarrollo de Thomas: los cuadernos de Maud y la edición de Daniel Jones (1971). A la edad de dieciséis años, Thomas ya había encontrado su estilo. Intenta trazar una evolución que no llega a describir claramente. Solamente llega a la conclusión de que "Dylan Thomas's idiom must be considered one of his major poetic contributions. It is unique, although built from the most familiar words of the language. His ideas... are also commonplace. But with ordinary words and ordinary thoughts, Thomas created extraordinary poetry." (p. 113)

Holbrook, David. Llareggub Revisited: Dylan Thomas and the State of Modern Poetry London: Bowes and Bowes, 1962, [255 pp.]; Cambridge: Carbondale: 1962; rpt. como Dylan Thomas and Poetic Dissociation. Carbondale: Southern Illinois University Press, 1964). "Un libro seudo-crítico escrito por un irritado maestro de escuela, obsesionado por la 'vida adulta'" (opinión de A. C. Goñi, 1971: 68) Sobre los 18P ver pp. 127-132, 163-168, 185-187. Holbrook parte de la idea de que Thomas es un poeta esquizoide cuya popularidad refleja la esquizofrenia de la cultura moderna.

_____. "Metaphor and maturity: T.F. Powys and Thomas" en "The Modern Age" (vol.7 Pelican Guide to English Literature. ed. B. Ford, 1961.

_____. "The Code of Night: 'The Schizoid Diagnosis' and Dylan Thomas" en New Critical Essays on Dylan Thomas ed. Walford Davies, *op. cit.*, pp. 166-197.

_____. Dylan Thomas: The Code of Night. University of London: the Athlone Press, 1972, [271 pp.]. Desfavorable estudio. En este libro Holbrook evoluciona en el sentido en que ha leído las cartas y los cuadernos del poeta e intenta una valoración menos vejatoria con respecto a Thomas que en su estudio escrito diez años antes. No obstante, algunas de sus opiniones nos dejan realmente perplejos, como es el caso del análisis que presenta de las motivaciones que llevaron a D.J. Thomas a ponerle a su hijo el nombre de 'Dylan' o que diga que el esfuerzo de los críticos por desentrañar los pasajes más oscuros de la obra de Thomas es un reconocimiento subliminal: al intentar una explicación satisfactoria, el crítico adopta el papel de madre transferida con respecto al poeta y por eso hay críticos que inmediatamente rechazan aceptar este papel puesto que cuestiona su virilidad. Es un libro que a pesar o precisamente por llegar a estos extremos de disertación apoyándose además en investigaciones de importantes psiquiatras y psicoanalistas (el estudio de R.D. Laing sobre la esquizofrenia The Divided Self por ejemplo) se lee con facilidad aunque la impresión que quede sea de profundo desasosiego. "The more interesting question is why Holbrook, who feels Thomas's moral stance is dangerous and finds that his poetry unhealthily 'erect barriers and fosters dissociation,' should still be so obviously fascinated by the man and his work." (Kershner, 1976: 52). Sobre los 18P, ver sobre todo el capítulo 4, "The 'Living Cipher' of the Early Poems," pp. 73-89.

Holroyd, Stuart. "Dylan Thomas and the Religion of the Instinctive Life," en Emergence from Chaos. New York: Freeport. (Books for Libraries Press), 1972 (1st pub. London: Gollancz, 1957), [222 pp.]. Sobre Thomas ver pp. 77-94 donde se estudia junto a Whitman, Yeats, Rimbaud, Eliot y Rilke.

Horan, Robert. "In Defence of Dylan Thomas," Kenyon Review VII, Spring, 1945, pp. 304-310; rpt. en Tedlock, E. W. (ed.), *inf.*, pp. 132-140. Habla del estilo barroco decorativo de Thomas, y lo relaciona con Donne, Blake, Hopkins y Hart Crane. Piensa que hay una tradición dentro de la poesía moderna en la que Thomas se incluye, tradición que está expresada intensamente en la obra de poetas como Hart Crane, García Lorca y, salvando las diferencias, T. S. Eliot (p. 138). Destaca en Thomas "Elizabethan richness and drama" y "Shakespearian tempo and detail."

Hornick, Lita R. The Intricate Image: A Study of Dylan Thomas Ann Arbor, Michigan: University Microfilms, 1958. Ph.-D. dissertation, Columbia University.

Huddlestone, Linden, "An Approach to Dylan Thomas," Penguin New Writing, XXXV, 1948, pp. 123-160. Presentación general, no obstante, uno de los primeros mejores análisis de la obra de Thomas, destacando la observación del elemento cristiano en su poesía.

Hynes, Sam. "Thomas' From Love's First Fever to her Plague," Explicator, Vol. IX, No. 3, December, 1950, item 18.

Ihara, Goro. Dylan Thomas Ronko. Kanto Gakuin U. P. 1988. Kanto Gakuin Univ. Studies No. 2, [216 pp.]

Izzo, Carlo. "Dylan Thomas," en Poesia Inglese Contemporanea da Thomas Hardy agli Apocalittici. Módena, 1950, pp. 543-544. Muy breve mención, sobre todo biográfica.

Jackaman, Rob. "Man and Mandala: Symbol as Structure in a Poem by Dylan Thomas," Ariel (A Review of International English Literature) Vol. 7, No. 4, 1976, pp. 22-33. Thomas escribió poesía simbólica en la que todo es simbólico a escala cósmica.

Jenkins, David C. "Shrine of the Boily Boy: The Dylan Thomas Notebooks at Buffalo." Anglo-Welsh Review 19,xiiii, 1970, pp. 114-129.

Johnson, Pamela Hansford. Important to me. Personalia. London: MacMillan, 1975.

Johnson; S. F. "Thomas' The Force that through the green fuse drives the flower," Explicator, Vol. VIII, No. 8, June 1950, item 60. Comentario sobre este poema; Explicator, Vol. X, February, 1952, item 26. Sobre este mismo poema.

Jones, Daniel. My Friend Dylan Thomas. London: J. M. Dent, 1977, [116 pp.]. Se trata de una biografía de Thomas muy distinta a las tradicionales, escrita por un gran amigo desde su infancia, Daniel Jones. Comentario de este libro por Goronwy Rees en The Times Literary Supplement 29 April, 1977, p. 505 y por David Holbrook en Anglo Welsh Review, 60, 1978, pp. 105-113.

Jones, Glyn. "Dylan Thomas," en The Dragon has Two Tongues: Essays on Anglo-Welsh Writers and Writing. London: J.M. Dent and Sons Ltd., 1968, pp. 172-203. [221 pp.] Glyn Jones, nacido en 1905, poeta y novelista inglés aunque se crió en una comunidad de habla galesa, era maestro de escuela en Cardiff cuando leyó por primera vez el poema de Thomas "The Woman Speaks" en Adelphi, marzo de 1934. A partir de entonces se interesó por Thomas y llegaron a conocerse personalmente.

Jones, Gwyn. "Welsh Dylan," Adelphi, Vol. 30, No. 2 (February 1954), pp. 108-117. John Ackerman se refiere en muchas ocasiones a este artículo, del que también tomó su nombre para su libro Welsh Dylan.

Jones, John Ackerman. "The Role of Nature in the Poetry of Dylan Thomas" en Triskel Two ed. Adams and Hughes. London: Christopher Davies, 1973.

_____. "The Role of Nature in the Poetry of Edward Thomas, Dylan Thomas, Vernon Watkins and R.S. Thomas," Ph. D (Arts), 1981, [237 pp.]

Jones, Sister M. Roberta. "The Wellspring of Dylan," English Journal 55, (January, 1966), pp. 78-82. Ve a Thomas como un hombre en búsqueda del amor más allá de la unión sexual. Piensa que Thomas es un poeta cristiano y no ve ningún tipo de conflicto, ambigüedad o desarrollo en esta postura.

Jones, Noel A. "Dylan Thomas as a Pattern," British Annual of Literature. London: British Authors' Press, 1949, pp. 12-16. El artículo es desfavorable. Sólo admira pocos poemas (ninguno de los Eighteen Poems); dice que Thomas está en la misma relación a la poesía que Picasso a la pintura, víctima del 'obscurity bug' que ataca todas las formas del arte.

Jones, Thomas Henry. Dylan Thomas. Edinburgh, London: Oliver and Boyd; (Col. "Writers and Critics"), 1963, [118 pp.].

Josephson, Mimi. "Poet in the Boat-House," John O'London's Weekly, Vol. 62, No. 1517, August 7, 1953, pp. 701-702. Describe una visita hecha a Dylan Thomas en Laugharne.

Joshi, Neeta. "Influence of the Welsh Bardic Tradition in the Poetry of Dylan Thomas," Panjab University Research Bulletin (Arts) 1990, October, vol. 21, No. 2, pp. 95-104.

Julian R.S.M., Sister Mary. "Edith Sitwell and Thomas: Neo-Romantics," Renascence IX, Spring 1957, pp. 120-126, y p. 131. Parte de la consideración de Gregory (1947) del movimiento que éste denomina neo-romanticismo o "New Apocalypse." Thomas llegó hasta esta corriente a través del Surrealismo, Sitwell a través del Simbolismo. Pero, más que explorar en este sentido, se centra en el hecho de cómo dos personalidades tan distintas, Sitwell y Thomas, llegaron a congeniar. Llega a hablar de Blake en relación a Thomas: "He [Thomas] was generous and forgiving, quite unworldly in the material sense, and like Blake, vividly aware of the sacramental unity of the earth and all that dwell on it." (p. 123)

Kannel, Gregory J. "Word, Structure, adn Meaning in the Poetry of Dylan Thomas." Dissertation Abstracts International 30: 5412 A (Kent State), 1970.

Kaplan, M. Radio and Poetry. New York: Columbia University Press, 1949. Sobre la técnica poética de Thomas, ver p. 139.

Kappus, Dieter Die Dichterische Entwicklung von Dylan Thomas Freiburg: Albert Ludwigs University Dissertation, 1960.

Karrer, Wolfgang. Die Metaphorik in den Collected Poems von Dylan Thomas: Eine syntaktische Untersuchung. Bonn: Bouvier, 1971. [175 pp.]. Basado en la tesis con el mismo título presentada en la Universidad de Bonn.

Kawano, Michiko. "Kaiso no Dylan Thomas," en Suga Yasuo, Ogoshi Kazugo: Ryokyoju Taikan Kinen Ronbunshu. Kyoto: Apollonsha, 1980, [986 pp.], pp. 677-694.

Kazin, Alfred. "Posthumous Life of Dylan Thomas," Atlantic Monthly, October, 1957, pp. 164-168. No encuentra en Thomas ni filosofía ni creencia que se adecúe a la poesía que él deseaba escribir y el hecho de ser consciente de ésto le volcó a la autodestrucción.

Kemeny, Tomaso. "Celebrazione del linguaggio e dell'esistenza pre-categoriale in un 'process poem' di Dylan Thomas." Fetschriften 78, 1972, pp. 109-134.

Kershner, R.B.Jr. Dylan Thomas: The Poet and his Criticism. Chicago: American Library Association, 1976, [280 pp.]. Un libro realmente interesante e imprescindible para comenzar a entender la situación crítica sobre la obra de Thomas (aunque desgraciadamente, hasta 1976). Nos gusta el estilo del autor y el gran equilibrio y sentido común que reflejan sus juicios. No es una simple bibliografía crítica. Kershner agrupa la copiosa producción crítica sobre Thomas en temas: poesía y prosa, la leyenda, el hombre, la religiosidad, el contexto del siglo XX, los contextos inglés y galés, técnica poética, consiguiendo así un orden que consigue hacer ver al lector o investigador que desee explorar en uno u otro aspecto, las posibilidades de acceso que tiene y lo que se ha desarrollado hasta el momento. Incluye también apéndices con fuentes básicas sobre Thomas y cronología biográfica. Esta obra, por su indudable validez, debería ser revisada y actualizada.

Kertzer, Jonathan M. "Argument of the Hewn Voice: The Early Poetry of Dylan Thomas," Contemporary Literature, XX, Summer, 1979, pp. 293-315; rpt. en Critical Essays on Dylan Thomas ed. Georg Gaston, *op. cit.*, pp. 158-176. Thomas era un poeta de ideas y sobre todo en su primera poesía intentó mostrar y dramatizar éstas de forma original.

_____. Poetic Argument: Studies in Modern Poetry. New York: McGill-Queen's, 1988, [201 pp.] Estudia a los poetas Marianne Moore, Edward Thomas, Dylan Thomas, T. S. Eliot y Wallace Stevens.

Kidder, Rushworth M. "Religious Imagery in the Poetry of Dylan Thomas." Dissertation Abstracts International 33: 316 A, (Columbia), 1972.

_____. Dylan Thomas: The Country of the Spirit. Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1973, [234 pp.]. Parte de la idea de que Thomas es un poeta religioso y distingue tres tipos de imágenes religiosas en su poesía designándolas como 'referential', 'allusive' y 'thematic'. Hace hincapié en la tendencia del poeta a la ambigüedad y su análisis es excelente sobre todo en lo que concierne a las alusiones bíblicas en la obra de Thomas. Sin duda es unode los críticos que más exhaustivamente analizan el problema de Thomas como poeta religioso. Su estudio se enfrenta directamente con problemas de definición y terminología. Sobre los Eighteen Poems ver el capítulo VII, pp. 113-124. Crítica sobre esta obra realizada por John Pikoulis en Anglo-Welsh Review Vol. 25, No. 46, 1976, pp. 197-200.

Killingley, Siew-yue. "Lexical, Semantic, and Grammatical Patterning in Dylan Thomas' Collected Poems 1934-1952," Orbis, XXIII, 1974, pp. 285-299. Thomas prefiere "unusual lexical collocations within normal syntactic order."

Kleinman, Hyman H. The Religious Sonnets of Dylan Thomas: A Study in Imagery and Meaning. Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1963, [153 pp.]. (Perspectives in Criticism 13). Kleinman, que fue alumno de Tindall, a diferencia de él, parte de la dimensión religiosa de esta secuencia como el aspecto central, pero asume una teología muchas veces inconsistente en cuanto al poeta. Tras un repaso de las principales interpretaciones hechas por los críticos de esta secuencia de sonetos (Scarfe, 1960: 21-33), Stearns (Tedlock, 1960: 113-131), Daiches (Cox, 1966: 14-24), Olson (1954) y Tindall (1962), procede a un exhaustivo y detallado análisis de los sonetos por separado demostrando su conocimiento de la Biblia, la poesía mística del siglo XVII y partiendo de la idea de que Thomas estaba familiarizado con textos como Egyptian Book of Dead, aunque en su estudio nunca hace referencia a alusiones específicas sino a paralelismos o ecos que encuentra. Ofrece numerosas interpretaciones de las imágenes más difíciles, como Tindall, pero es menos ambiguo que este último. Destaca sobre todo su brillante interpretación del Soneto IV. Aunque sus opiniones en general son interesantes, a veces disentimos de tan enorme aparato crítico y erudito aplicado a la poesía cuando en realidad se ofrecen paralelismos más que evidencias.

Knauber, Charles F. "Imagery of Light in Thomas," Renascence VI, 1964. Habla de tres niveles de desarrollo de las imágenes en torno a la luz en la obra de Thomas: "1) the primitive world whose realms are simply night and day, an initial perception either of man in the womb or man in a cultural dawn; 2) a hero's adventure to cross a 'fathomed sea'; 3) cognition of revelation, Christ as the 'sudden Sun,' the blinding One, a personal or cosmic discovery of life and light."

Kneiger, Bernard. "Light breaks where no sun shines," The Explicator XV, 1956-1957.

_____. "Dylan Thomas: The Christianity of the 'Altarwise by Owl-Light' Sequence," College English May, 1962, pp. 623-628.

Kohak, Frances M. "Concepts of Time in the Poetry of Dylan Thomas." Dissertation Abstracts International 30: 2028 A, Boston, 1969.

Korg, Jacob. "The Short Stories of Dylan Thomas," Perspective, Spring, 1948, pp. 184-191.

_____. "Imagery and Universe in Thomas' 18 Poems," Accent XVII, Winter 1957, pp. 3-15. Un estudio de las 'key-images' encontradas en el primer volumen de Thomas.

_____. Dylan Thomas. New York: Twayne Publishers Inc. Twayne's English Authors, 1965, [205 pp.]. De gran interés los capítulos II: "The Rhetoric of Mysticism," pp. 26-55 y III: "18 Poems," pp. 56-78. La visión de Thomas se apoya en una serie de convicciones sobre el tiempo, la identidad personal, la inmortalidad, la unidad de la existencia entre otras que se apoyan en principios de la religión intuitiva. Esta visión, que Korg describe como 'mythic consciousness' (p. 29), redescubrimiento de la realidad que se encuentra en la religión primitiva, implica un conflicto con la unidad y el mismo tipo de fuerzas generadoras y procesos intercambiables que todos los críticos encuentran en los primeros poemas de Thomas. En los poemas posteriores el poeta se vuelve más personal y menos cósmico y deja de lado la 'visionary imagery'.

_____. "Dylan Thomas's Concept of the Poet," en Dylan Thomas: Craft or Sullen Art, ed. Alan Bold, *op. cit.*, pp. 15-34. Thomas eligió la perfección de su obra frente a la perfección de su vida. Frente a la imagen que a veces se filtra de las biografías como persona de pocos escúpulos, padre negligente, mentiroso compulsivo, en lo que concierne a su arte era un serio artesano que sabía perfectamente lo que hacía. Parece ser que toda la energía que poseía la volcó en su poesía y no en su vida. Destaca la idea de sacrificio en relación con su concepto del poeta en la página 25 y ss.

Lander, Clara. "The Macabre in Dylan Thomas," Canadian Forum XXXVI, March 1957, pp. 274-275, y p. 278.

_____. "With Welsh and Reverent Look: The Biblical Element in Thomas," Queen's Quarterly LXV, Autumn, 1958, pp. 437-447.

Lane, Gary. A Concordance to the Poems of Dylan Thomas. Metuchen, N. J.: Scarecrow Press, 1976. [ix, 697 pp.].

Las Vergnas, Raymond. "Où va la littérature anglaise?," Nouvelles Littéraires, Vol. 9 (Janvier, 1947), p. 1. Entrevista con Dylan Thomas.

Leech, Geoffrey N. "'This Bread I Break': Language and Interpretation," Review of English Literature VI, 2, 1965, pp. 66-75; rpt. en Linguistics and Literary Style. ed. D. C. Freeman. New York: Holt, Rinehart and Winston, 1970, pp. 119-128.

Leitch, David. "Dylan Thomas is Big Business," (Sunday) Times Nov. 10, 1963, p. 7.

Leitch, Vincent B. "Herbert's Influence in Dylan Thomas's 'I see the Boys of Summer'." Notes and Queries 19, September 1972, p. 341. Leitch discute el verso "O see the poles are kissing as they cross" del primer poema de CP y llega a la conclusión de que guarda semejanza con la imagen dialéctica cristiana en el poema de Herbert "The Search", versos 41-44: "Thy will such a strange distance is,/As that to it/East and West touch, the poles do kisse,/And parallels meet." Por otra parte, concreta paralelismos entre estos dos poemas en los siguientes aspectos: "... the most pronounced are the dialectical images of growth and decay (st. 1 and st. 3, respectively), of heavenly bodies and the earth (st. 3 and st. 2), and of the old and the new orders (st. 5 and st. 7)..." Sin embargo, encuentra una significativa diferencia entre los dos poemas en la imagen de la campana, que para Thomas está en relación con la muerte, refiriéndose al reloj (st. 5) y en Herbert alude al repicar de la campana en los servicios religiosos de la comunión y el matrimonio y por lo tanto alude a una nueva vida (st. 15). Concluye diciendo que puesto que Herbert era uno de los poetas favoritos de Thomas cuya lectura coincide con el otoño de 1933 (Bill Read, 1964: 59), es muy probable que tuviese este famoso poema de Herbert en mente cuando compuso el suyo a comienzos de la primavera de 1934.

Lewis, E. Glyn. "Dylan Thomas," Welsh Review, VII, 1948, pp. 270-281. Responde a las críticas desfavorables, sobre todo las de Grigson, y defiende a Thomas al que ve como un poeta indudablemente religioso. No obstante y careciendo de una ley o teología, Thomas muestra una aceptación amoral de la experiencia. Thomas no es un poeta devocional como Donne, ni místico como Crashaw, ni metafísico como Eliot en sus Four Quartets. La religiosidad de Thomas es una religión de la existencia profana, imbuída por un intenso sentimiento de la unidad de todas las formas de la existencia. Lewis encuentra en Thomas 'the thirst to return to primitive life, to cosmic life... a pagan cosmo-centrity' que se instaura en sus poemas en lugar del antropocentrismo cristiano.

_____. "Some Aspects of Anglo-Welsh Literature," Welsh Review, Autumn 1946, vol V, pp. 177-186. Artículo interesante en el que relaciona a Thomas con la literatura anglo-galesa del siglo XVII.

Lewis, Min. Laugharne and Dylan Thomas. London: Dennis Dobson, 1967, [128 pp.]. Incluye fotografías muy interesantes de Stanley Lewis.

Lindsay, Jack. "Memories of Dylan Thomas," Meanjin Autumn 1966, pp. 48-75. Presenta una compleja perspectiva de la sexualidad de Thomas. El acto sexual como forma de evasión ante el terror de la muerte. Fascinación y temor por las mujeres que son reflejo de sus relaciones de amor-odio con Caitlin. Lindsay, como Broy, *supra*, sentía terror ante las posibles infidelidades de su esposa, motivo crucual en algunos de sus poemas; apunta a "Ballad of the Long-legged Bait" como ejemplo.

Lipton, Lawrence. "The New Apocalypse" en The Holy Barbarians. New York: Messner, 1959, pp. 193-207.

Loesch, Katharine Taylor. "Prosodic Patterns in the Poetry of Dylan Thomas," Ph. D. dissertation, Northwestern University, 1961.

_____. "The Shape of Sound: Configurational Rime in the Poetry of Dylan Thomas," Sammlung Metzler (Speech Monographs), XXXV, 1968, pp. 407-424; rpt. en Studies in Interpretation. ed. by Esther M. Doyle and V. H. Floyd. Amsterdam: Rodolpi, 1972, pp. 33-66. La rima configuracional se describe como polisilábica o permutacional. Análisis destacadamente elaborado del poema 'After the Funeral'. No obstante, mantenemos nuestra reserva con respecto a la utilidad crítica del enfoque adoptado por la autora.

Logan, John. "Dylan Thomas and the Ark of Art," Renascence XII, Winter, 1960, pp. 59-66; rpt. en Critical Essays on Dylan Thomas ed. Georg Gaston, *op. cit.*, pp. 42-49.

Lougée, D. "The Worlds of Thomas," Poetry (Chicago) LXXXVII, 1955; "An Open Window," Poetry 1959, pp. 114-117.

Lundkvist, A., "Engelsk Lyrik under kriget," Bonniers Litterära Magasin, XIII, November, 1944, pp. 770-775. Comentario general que se centra sobre todo en torno al volumen The Map of Love.

MacBrien, Williams C. "Likeness in the Themes and Prosody of Gerard Manley Hopkins and Dylan Thomas," Diss. St. Louis University, 1959.

Mackworth, C.D. "Dylan Thomas et la double vision," Critique (París) XIX, 1963, pp. 500-516.

MacNeice, Louis. "The Strange, Mighty Impact of Dylan Thomas' Poetry," New York Times Boos Review, April 5, 1953, p. 17. Sobre la publicación de los Collected Poems.

_____. "Canto In Memoriam Dylan Thomas," The London Magazine, Vol. I, No. 1, February 1954, pp. 17-21. Poema escrito en memoria del poeta galés por uno de los poetas de los años treinta; en sus versos aparecen expresiones como ("....A Jester and a Quester and a Bard...A whole masque/of tones and cadences -the organ boom/The mimicry, then the chuckles...").

_____. Ingot, December, 1954. MacNeice expone que la idea que nos hacemos de la poesía thomasiana es diferente según se ponga de relieve un aspecto u otro de su personalidad o de su obra.

Manent, M. "La dialéctica poética de Dylan Thomas," en Cómo nace el poema y otros ensayos y notas. Madrid: Aguilar, 1962, pp. 262-268, publicado originalmente en Insula No. 96, Madrid, 1953. Pocos poetas modernos han poseído como Dylan Thomas el don mimético del lenguaje. Sus palabras tienen a veces la complejidad sonora propia de la expresión primitiva; el ritmo, las aliteraciones, las rimas internas contribuyen igualmente a esa magia expresiva que se adapta a los más finos contornos de la realidad. En la historia de la poesía alternan las obras cuya elaboración artística conserva apenas el misterio de la intuición subconsciente y las que parecen aún adheridas a ella. Schelling consideraba afortunado al poeta que, en mayor o menor proporción, al hacer uso de una consciencia plenamente despierta a su modo operativo, conserva en la obra acabada el primigenio y oscuro concepto de donde surgió. Blake, Rimbaud, Dylan Thomas pertenecen al grupo de poetas cuya obra no parece aún del todo desgajada del subconsciente, "como esas estatuas que surgen entre zonas de mármol no debastado y están vagamente sumidas en un rudo sueño de piedra" (p. 268).

Mankowitz, Wolf. "Dylan Thomas," Scrutiny, Summer 1946, pp. 62-67. Destaca la riqueza de la poesía thomasiana en cuanto a cualidades técnicas se refiere. Dice que esta poesía no se presta al análisis. Menciona la lógica de tipo emocional, pero añade que lo que se dice nunca es proporcional en cuanto a su importancia con respecto a la dificultad que ha encontrado en decirlo. "Mr Thomas is a poet who can unselfconsciously -and without any humour apparently- make 'O' the first line of a two-stanza poem, and twelve lines afterwards to maintain the stunning effect offer the rhyme 'No' to a craft-starved public."(p. 67)

Manning, Hugo. Dylan Thomas. London: Enitharmon Press, 1977. [37 pp.]. Poema de Hugo Manning ilustrado con linóleos de poca calidad artística de Paul Peter Piech.

Martin, E.W. "English Writing in War Time," Semaphore, 1946, pp. 6-13. Artículo en que se reconoce la importancia de Thomas como una de los pioneros de un nuevo movimiento romántico.

Mathias, Roland. "A Merry Manshape (or Dylan Thomas at a distance)," Dock Leaves, Spring, 1954, pp. 30-39. En la p. 33 mantiene que Thomas es metafísico a la manera de Vaughan puesto que en los dos poetas se presenta el uso de un vocabulario dominado por un grupo de símbolos o 'key-words', lo cual indica una relación. Entre los términos favoritos de Thomas, destaca WEATHER, SHAPE, FATHER, MUSCLE, WORM, SCREWS, OIL, FORKS and MAGGOT. Mathias no especifica la referencia de estos términos y admite que los 'settled orders' del mundo de Vaughan no se aplican a Thomas, pero insiste sin embargo en que el método poético que emplea es similar al del metafísico.

Maud, Ralph. "Dylan Thomas's Poetry," Essays in Criticism, IV, 1954, pp. 411-420.

_____. "Dylan Thomas' Manuscripts in the Houghton Library," Audience, Feb. 4, 1955, pp. 4-6.

_____. "A Note on Dylan Thomas's Serious Poems," Audience I, 1955.

_____. "Dylan Thomas Astro-navigated," Essays in Criticism, April, 1955, pp. 164-168.

_____. "Dylan Thomas's First Published Poem," Modern Language Notes, Feb. 1959, pp. 117-118.

_____. "Obsolete and Dialect Words as Serious Puns in Thomas," English Studies 41, February 1960, pp. 28-30.

_____. "Dylan Thomas' Collected Poems: Chronology of Composition," PMLA, LXXVI, (June, 1961), pp. 292-297.

_____. "Dylan Thomas in Welsh Periodicals," National Library of Wales Journal, 15, 1968 (Pt. 3), pp. 265-289.

_____. Entrances to Dylan Thomas's Poetry. New York: Scorpion Press; Pittsburgh: University of Pittsburgh Press, 1963, [175 pp.]. Uno de los mejores críticos sobre la obra de Dylan Thomas, Ralph Maud trata los poemas individuales como parte de un argumento general sobre la técnica y el tratamiento poético de Dylan Thomas.

_____. (ed.) Poet in the Making: the Notebooks of Dylan Thomas. London: Dent, 1968. (1st pub. 1965), [364 pp.]. Posteriormente revisado y publicado con el título Dylan Thomas: The Notebook Poems: 1930-1934. London: J. M. Dent and Sons, 1989. (1st pub. 1965),[288 pp.].

_____. (assited by Albert Glover). Dylan Thomas in Print: A Bibliographical History. Pittsburg: University of Pittsburg Press, 1970.

_____. (ed.) Dylan Thomas: The Broadcasts. London: J. M. Dent and Sons Ltd., 1991, [307 pp.].

Maud, Ralph and Albert Glover. Dylan Thomas in Print: A Bibliographical History. Pittsburgh: University of Pittsburgh Press, 1970.

Maud, Ralph and Aneirin T. Davies (eds.). The Colour of Saying: An Anthology of Verse Spoken by Dylan Thomas. London: J.M. Dent, 1963, [175 pp.]. Aldine paperback No. 42, 1965). Antología de verso recitado por Dylan Thomas. Una versión ligeramente distinta fue publicada con el título Dylan Thomas's Choice. New York: New Directions, 1964.

Mayhead, Robin. "Dylan Thomas," Scrutiny, Vol. 19, No. 2, Winter 1952, pp. 142-147. Comentario desfavorable sobre los Collected Poems. Considera que los primeros poemas son mejores y añade que, de todas formas, los primeros volumenes del poeta dejan entrever que Thomas no será jamás un gran poeta.

McCormick, Jane. "Sorry, Old Christian." Anglo-Welsh Review 18,xlii, 1970, pp. 78-82. Sobre Dylan Thomas y Vernon Watkins.

McDonell, T. P. "The Emergence of Dylan Thomas," America, August 21, 1954, pp. 500-502. Artículo escrito poco después de la muerte de Thomas, el autor señala la profunda religiosidad y visión cristiana de la producción de Thomas.

McKay, Donald F. "Dot, Line and Circle: A Structural Approach to Dylan Thomas's Imagery," Anglo-Welsh Review, XLI, 1969, pp. 69-80. Intenta explicar en un original artículo la dinámica de la poesía de Thomas a partir de tres formas básicas: el punto, la línea y el círculo, cómo se relacionan y qué sentido tienen. Hemos comentado sobre esta proposición de McKay en el capítulo VI de este trabajo.

_____. "Image of Energy: The Vortex in Dylan Thomas." English Studies in Canada (University of New Brunswick, Fredericton), 2, 1976, pp. 314-328.

_____. "Crafty Dylan and the Altarwise Sonnets: I Build a Flying Tower and I Pull It Down," university of Toronto Quarterly: A Canadian Journal of the Humanities 1986, Summer, Vol. 55, No. 4, pp. 375-394.

_____. "What Shall We Do with a Drunken Poet? Dylan Thomas' Poetic Language," Queen's Quarterly 1986 (Winter), Vol. 3, No. 4, pp. 794-807.

McKenna, Rosalie Thorne. Portrait of Dylan: A Photographer's Memoir. New York: Stemmer House, 1982. [111 pp.] Introducción de John Malcolm Brinnin con fotografías de Rollie McKenna.

McNees, Eleanor Jane. "Towards a Poetics of Real Presence: Eucharistic Poetry of John Donne, Gerard Manley Hopkins, Dylan Thomas and Geoffrey Hill." Dissertation Abstracts International 1985, August, Vol. 46, No. 2, 431A.

Melchiori, Giorgio. "Dylan Thomas: The Poetry of Vision," en The Tightrope Walkers: Studies of mannerism in modern English Literature. Wesport, Connecticut. Greemwood, 1974, (1st pub. London: Routledge and Kegan Paul, 1956), [278 pp.], pp. 213-242.

Merwin, W. S. "The Religious Poet," en Tedlock, E.W. (ed.), 1960, pp. 236-247. Thomas es un artista religioso, sobre todo un celebrador en el sentido ritual de ejecutar un rito. Describe movimientos y desarrollos de su poesía, la compasión se convierte en esperanza y luego en alegría en los primeros poemas, a veces retrocede hasta la desesperación. Toma fuerza conforme descubre las metáforas universales del macrocosmos y el microcosmos.

Meyerhoff, Hans. "The Violence of Dylan Thomas," New Republic, July 11, 1955, pp. 17-19.

Michaels, Sidney. Dylan. New York: Random House, 1964. Obra de teatro en que se enfatiza la muerte inevitable del poeta reforzándola con la imagen central de la obra, una estrella fugaz, que simboliza la carrera meteórica de Dylan Thomas hacia la fama.

Middleton, David E. "Green Countries: Dylan Thomas Studies Today." Southern Review 13, 1977, pp. 845-852.

_____. "Dylan Thomas," en Dictionary of Literary Biography. ed. Donald E. Stanford. Ann Arbor, Michigan: Gale Research Company, 1986. Vol. 20, pp. 365-394.

_____. "The Ultimate Kingdom: Dylan Thomas's 'Author's Prologue' to 'Collected Poems'. Anglo-Welsh Review 63, 1978, pp. 111-123.

Miles, Josephine. The Primary Language of Poetry in the 1940's. (University of California Publications in English, Vol. XIX, No. 3). Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1951, pp.383-542. Estudio del lenguaje poético de Dylan Thomas y de los poetas de su generación.

_____. Style and Proportion: The Language of Prose and Poetry. Boston: Little, 1967. Permite ver con más claridad que el estudio anterior las características específicas de Thomas.

Miller, James E. Jr., "Four Cosmic Poets," University of Kansas City Review, June 1957, 23, No. IV, pp. 312-320. Estudia a Dylan Thomas junto a Whitman, Hart Crane y D. H. Lawrence. Whitman y Thomas presentan imágenes comunes como la hierba, el mar, los pájaros, el viaje marino representando el ciclo de la muerte y el renacer. En ambos predominan imágenes sexuales, sobre todo fálicas. Los dos juegan con la dicción, yuxtaponiendo niveles del lenguaje, creando neologismos, epítetos por medio de guiones. La poesía para ambos es una actividad fundamentalmente oral.

Miller, James E., Jr.; Karl Shapiro; Bernice Slote. Start with the Sun: Studies in Cosmic Poetry. Lincoln, Nebraska: University of Nebraska Press, 1960, pp. 169-190. Comparan a Whitman y Thomas. Ambos poetas comparten una visión de ciclos de generación y decadencia en el universo. Ven una unión en las oposiciones, una integridad personal en la dualidad del alma y el cuerpo.

Miller, J. Hillis. "Dylan Thomas" en Poets of Reality: Sixth Twentieth-Century Writers. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1965, pp. 190-216. La crítica fenomenológica que hace de la ambigüedad religiosa en Thomas es difícil de describir en términos temáticos. Dios para Thomas, dice, es una anónima totalidad del ser (p. 203), el Dios del comienzo del intrincado remolino (CP, p. 44). Miller identifica la palabra creadora de Dios con la toma de conciencia del poeta (p. 194). El mundo de Thomas parece cercano al de los filósofos presocráticos. Sus ideas son difíciles de entender en el terreno de la crítica más convencional.

Mills, Cl. "Aspects of Surrealism," Voices, CI, Spring 1940, pp. 47-51. Examina tanto la prosa como la poesía thomasiana para descubrir el elemento surrealista.

Mills, Ralph, J. Jr. "Dylan Thomas: The Endless Monologue," Accent, XX (Spring, 1960), pp. 114-136. Síntesis sobre los temas del tiempo y la muerte en los primeros poemas de Thomas y su modificación en años posteriores. Interesante observación sobre la idea de proceso en los 18P: "Critics such as William Arrowsmith and David Aivaz, who have emphasized the poet's obsession with *process*, are correct, but they have not always seen how this notion is allied with the very structure of the verse in 18 Poems..."(p. 116)

_____. "Dylan Thomas: Poetry and Process" en Four Ways of Modern Poetry, ed. by Nathan A. Scott; Richmond, VA.: John Knox; pp. 51-69. Sitúa a Thomas entre los más grandes poetas religiosos ingleses, pero acentúa lo poco convencional de su visión espiritual.

Montague, Gene. "Thomas's 'All All and All the Dry Worlds Lever'" Explicator 1988, Fall, Vol. 47, No. 1, pp. 37-40. Sugiere una interesante referencia y relación de este poema con el de Tennyson, "The Flower in the Crannied Wall."

Moore, Geoffrey. "Dylan Thomas: Significance of Genius," Kenyon Review XVII, No. 2, (Spring, 1955), pp. 258-277; rpt. en Tedlock, E. W. (ed.), 1960, pp. 248-268.

Moore, Nicholas. "The Poetry of Dylan Thomas," Poetry Quarterly, X, Winter 1948-1949, pp. 229-236. Thomas es un poeta de la infancia y de lo primitivo. Sus temas son sus propios orígenes y los comienzos del mundo. Habla de los 18P como "the most sombre of all," donde aparecen con frecuencia "contorted and vicious images" (p. 230). La visión de Thomas de los orígenes del mundo y del hobmre está ligada a las historias bíblicas. Dentro de la gran tradición de la poesía moderna, Thomas ha escrito la poesía de celebración más memorable desde Hopkins.

Morgan, George. "Dylan Thomas and the Ghost of Shakespeare," Cycnos 1989, Vol. 5, pp. 113-121.

Morton, R. "Notes on the Imagery of Thomas," English Studies, XLIII, 1962, pp. 155-164; rpt. en Critical Essays on Dylan Thomas ed. Georg Gaston, *op. cit.*, pp. 50-58. Aplica la distinción en cuanto a las imágenes de la poesía de Thomas entre 'archetypal' o normalmente inteligibles y 'artificial' o especializadas.

Moss, Stanley. "Fallen Angel," New Republic, June 10, 1967, pp. 19-20. Describe la religiosidad de Thomas como panteísmo seudopagano y subjetivo.

Moynihan, W. T. "Light breaks where no sun shines," The Explicator XVI, February 1958, item 28.

_____. The Poetry of Dylan Thomas: A Study in its Meaning and Unity. Ann Arbor, Michigan; University Microfilms, 1962.

_____. "Dylan Thomas and the 'Biblical Rhythm'," PMLA 79, December, 1964, pp. 631-647; rptd en Critical Essays on Dylan Thomas ed. Georg Gaston, *op. cit.*, pp. 70-95.

_____. The Craft and Art of Dylan Thomas. Ithaca, New York: Cornell University Press, 1966; London: Oxford University Press, 1966. Estudio crítico muy interesante sobre la obra de Thomas. Moynihan llega a sugerir la presencia de temas derivados de la filosofía de Nietzsche en la primera producción de Thomas, el Ubermensch, la muerte de Dios principalmente. Puesto que el padre de Thomas era asiduo lector del filósofo alemán, la investigación en este terreno podría ser fructífera, sugiere. También piensa que la obra de Thomas refleja pensamientos del siglo veinte, como la revolución en física con Einstein y Heisenberg, que aportan los conceptos de relatividad e indeterminación. No obstante, piensa que Thomas permaneció ajeno a estos descubrimientos y que su idea cíclica del tiempo tiene como fuentes a los poetas místicos y a los pensadores metafísicos. Véase p. 32 y ss.

Muir, Edwin. "New Poetry," Purpose, XI, October-December 1939, pp. 241-243.

_____. "The Art of Dylan Thomas," Harper's Bazaar, LXXXVIII, February, 1954, pp. 128-129.

Murdy, Thelma Louise Baughan. Sound and Sense in Dylan Thomas' Poetry, Ann Arbor, Michigan: University Microfilms, 1962; based on her dissertation at Florida in 1963; The Hague: Mouton, 1966. [172 pp.]. Un estudio muy interesante tanto por el marco teórico como por las consecuencias críticas. Breve, pero astutamente metodológico, analiza el acento y los esquemas de sonido en relación con el sentido en 28 poemas que cubren tres períodos de la obra de Thomas. Su poesía, concluye, evoluciona desde una primera dicción que es 'stacatto' en ritmo y condensada en cuanto a sentido a una poesía posterior que es 'legato' en cuanto a ritmo y menos complicada en lo que respecta al sentido. Desde un metro muy regular a otros más variados basados en esquemas acentuales, desde versos donde abunda el encabalgamiento a unidades más extensas de pensamiento. Desde el sonido utilizado para resaltar un sintagma o un verso, al sonido utilizado de forma más autónoma y complicada con objeto de contrastar o caracterizar pasajes. Desde un primer estilo donde abundan las consonantes y sobre todo las oclusivas a una posterior extensión hacia la resonancia vocálica. Durante todo este proceso, Thomas utilizó el acento, la intensidad, el tono y los esquemas auditivos para reforzar el sentido. Contiene además una extensa bibliografía y apéndices de gráficas de sonido de muchas grabaciones de Thomas.

Murphy, B. W. "Creation and Destruction-Notes on Dylan Thomas," British Journal of Medical Psychology Vol. 41, 1968, pp. 149-167. Diagnostica una neurosis sofisticada en Thomas. Lo ve como un hombre atormentado por sentimientos de culpa inconscientes y castigándose a sí mismo continuamente, como Dostoievski. Thomas sufría de lo que describe como "oral fixation" y "castration fear". Piensa que el poeta alternaba entre una identificacion hedonista con su indulgente madre y una identificación culpable, autodestructiva con su misántropo padre. Este irresoluble complejo de Edipo (p. 162) se encontraba reforzado con el ambiente religioso puritano y le llevó a una necesidad de castigarse a sí mismo, sobre todo al enfrentarse con el éxito que consiguió durante los últimos años de su vida.

Neill, Michael. "Dylan Thomas's 'Tailor Age'," Notes and Queries 17, February 1970, pp. 59-63.

Nemer, Moniquo. "Dylan Thomas, poète français." Revue des Sciences Humaines 158, 1975, pp. 213-222.

Nemerov, Howard. "The Generation of Violence," Kenyon Review 15 (Summer 1953), pp. 477-483; rpt. en Critical Essays on Dylan Thomas ed. Georg Gaston, *op. cit.*, pp. 20-26. Revisión de los Collected Poems. La mayor parte de la poesía de Thomas se caracteriza por su intento de póner en práctica el orden de asociación en el poema en lugar del orden narrativo. No toda la poesía de Thomas es buena, pero cuando lo es, consigue resultados sorprendentes. Discute un poema que le gusta mucho "Hold hard, these ancient minutes." Basámdose en repeticiones. El tiempo en la imagen de la caza es la figura a la que se remiten las distintas relaciones. El proceso particular descrito en este poema es la caida de la naturaleza a la historia, de lo intemporal a lo orgánico. Lo que Nemerov encuentra admirable en este poema es la complejidad de las relaciones controladas, control que ofrece la poesía de autores como Donne, Shakespeare, Hopkins. Pero la poesía de Thomas, cuando no es buena, tiende a degenerarse más rápida y completamente que cualquier otro tipo de poesía. Aunque destaca muchos defectos en la poesía de Thomas piensa que ha escrito unos cuantos poemas muy hermosos.

Neuville, H. R. The Major Poems of Dylan Thomas. New York: Monarch, 1965.

Nisbet, Robert. "Young Dog in Swansea: Dylan Thomas's Artistic Relationship to the People of his Native Town." Planet 45/46, 1978, pp. 37-41.

Nosaka, Masashi. "On Dualism of Consciousness in Dylan Thomas," Language and Culture 1982, Vol. i, pp. 1-22.

Nowottny, Winnifred. "Symbolism and Obscurity," en su libro The Language Poets Use. New York: Oxford University Press; London: Athlone Press, 1962;pp. 174-222; rpt. en Dylan Thomas: A Collection of Critical Essays ed. C. B. Cox, *op. cit.*, "There was a Saviour", pp. 60-73. Comentario exhaustivo y muy interesante sobre este poema de Thomas.

O'Brien, Conor Cruise. "The Dylan Cult," New York Review of Books, Dec. 9, 1965, pp. 12-14. Concluye diciendo: "... the bourgeois fascination with the Bohemian... is made up of envy, voyeurism, and a desire to debase." (p. 14)

Ochshorn, M. "The Love Song of Thomas," New Mexico Quart 24, Spring, 1954, pp. 46-65.

Olson, Elder. "The Poetry of Dylan Thomas," Poetry, 83, Vol. No. 4, Jan. 1954, pp. 213-220.

_____. The Poetry of Dylan Thomas. Chicago: Univ of Chicago Press, 1972. (1st pub. 1954). [119 pp.]. Estudio muy interesante, bastante profundo. Incluye bibliografía y comentarios de los poemas.

_____. "The Universe of the Early Poems," en Dylan Thomas: A Collection of Critical Essays ed. C. B. Cox, *op. cit.*, pp. 45-59.

Palmer, Richard Allen. "Dylan Thomas and the Metaphisical Mode: A Study of Shared Sensibilities." Unpub. doct. diss., University of Illinois at Urbana-Champaign, 1976, Dissertation Abstracts International 37: 6508A, 1977.

Parshall, Peter F. "Thomas' 'The Force that Through the Green Fuse Drives the Flower'." Explicator 29, 1971. Item 65.

Partridge, A.C. "New Lines, Dylan Thomas, and Conclusions," en The Language of Modern Poetry. Yeats, Eliot, Auden. London: André Deutsch Ltd., 1976. [351 pp.], pp. 311-329.

Peach, Linden. The Prose Writing of Dylan Thomas. New Jersey: Barnes and Noble Books, 1988. [144 pp.].

Peel, J.H.B. "The Echoes in the Booming Voice," New York Times Book Review, 20 Oct. 1957; pp. 40-41. Estudio de Hopkins y Thomas, tratando a Hopkins como inventor y poeta mayor y a Thomas como imitador y poeta menor.

Peng, Su Soon. "'The Force That through the Green Fuse Drives the Flower': A Stylistic Observation," Southeast Asian Review of English 1986, June-Dec. Vol. 12-13, pp. 107-122. Estudio estilístico de este poema donde hace hincapié en los conceptos de *cohesion* y *foregrounding*.

Pérez Gállego, Cándido. (dirigida por) Historia de la Literatura Inglesa. Madrid: Taurus, 1988, 2 volumenes. (Colaboraciones de Mª Angeles de la Concha, D. Félix Martín, Bernd Dietz, Guillermina Cenoz, Aránzazu Usandizaga et al.). Sobre Dylan Thomas, ver pp. 334-335 del volumen II. Breve comentario del poeta donde, comenzando desde el supuesto de que ha sido quizás sobrevalorado en detrimento de otras figuras como Barker, finaliza afirmando quizá contradictoriamente que su obra debe merecer una alta estima debido a sus elevadas dotes retóricas. Piensa el autor (Bernd Dietz), que el surrealismo supuso para Thomas una liberación sensorial y expresiva; reconoce la inconfundible influencia en su obra de la Biblia, Hopkins y Yeats y hace referencia a la discusión sobre su imaginería religiosa. 'Magnetismo del bardo galés', 'el poderoso arrastre de su sonoridad', 'versos de resonancias mágicas y gran aliento'.

Perkins, D. C. The World of Dylan Thomas. Swansea: Celtic Educational (Services) Ltd. 1975. [79 pp.].

Perrine, Laurence. "Especially when the October wind," The Explicator, Vol. XXI, University of South Carolina, No. 1, September, 1962, item 1. Comentario sobre este poema. Perrine parte de la interpretación de este poema por Stanford (1954: 51-55) y dice que, siendo satisfactoria, olvida el aspecto más importante del poema. Aunque se trata de un poema sobre cómo se hace un poema, también habla del paso del tiempo y de la aproximación de la muerte, temas que son los que han llevado al poeta a su composición. En este sentido resalta la intrusión del tiempo desde la primera estrofa, que se concreta en el reloj en la tercera estrofa y al mismo tiempo lleva la descripción desde el exterior a un interior doméstico. Discute la significación de algunas imágenes problemáticas del poema basándose en su anterior propuesta.

Peschmann, Herman. "Dylan Thomas, 1912-1953: A Critical Appreciation." English, 1954. Intentando hacer una evaluación de los logros de Thomas, concluye que, sea cual sea la reputación que a la larga surja, será seguramente recordado por escribir 'the most dynamic and passionate verse of his time'.

Peters, Robert L. "The Uneasy Faith of Dylan Thomas: A Study of the Last Poems," Fresco (University of Detroit), 1958, pp. 25-29. Ve a Thomas como un escritor con un conflicto irresoluble, atrapado en la oleada de su propia retórica e imaginación. La dificultad a la hora de entender al poeta surge de un problema de actitud. Thomas reconoce las fuerzas de la vida y la muerte en el universo pero está contínuamente inseguro de si el sentido esencial de las cosas debe entenderse positiva o negativamente.

Pikoulis, John. "On Editing Dylan Thomas," Anglo-Welsh Review, Winter 1972, pp. 115-127. Critica la edición de Daniel Jones (1971) diciendo que no entiende el criterio del autor a la hora de seleccionar el material, o el por qué del título, además de señalar importantes omisiones o errores. Piensa que Daniel Jones debe la existencia de su libro a Maud, que es el que verdaderamente se ha preocupado por perseguir el mayor rigor y fidelidad de los textos y sus anotaciones. Siente mucho tener que hacerlo, pero tras el análisis debe de confesar que el libro de Daniel Jones es un auténtico fracaso.

Poetry (Chicago), Vol. LXXXVII, No. 2. November, 1955. Número dedicado a Dylan Thomas que incluye poemas de Sitwell, David Jones, Vernon Watkins, Dylan Thomas y comentarios de Shapiro, Roy Campbell, Parker Tyler, Brewster Ghiselin, David Lougée y Gene Bare; pp. 63-122.

Poggioli, Renato. "In Memoria di Dylan Thomas," Letteratura, dicèmbre, 1953, pp. 84-87.

Poole, Richard. "Dylan Thomas, Ted Hughes and Byron: Two Instances of Indebtedness." Anglo-Wlesh Review Vol. 24, No. 54, 1975, pp. 119-124.

Potts, P. "The Poetry of Dylan Thomas," Poetry Quarterly, VIII, Spring, 1946, pp. 29-31. Sobre Deaths and Etrances.

Pratt, Annis Vilas. "Dylan Thomas's Prose," en Dylan Thomas: A Collection of Critical Essays ed. C. B. Cox, *op. cit.*, pp. 117-129. Revisión de parte de la tesis doctoral de Annis Pratt que tuvo por título "The Early Prose of Dylan Thomas" (Columbia, 1965). El contenido de este artículo está incluido en el libro que publicó posteriormente y que indicamos a continuación.

_____. Dylan Thomas's Early Prose: A Study in Creative Mythology. Pittsburgh: University of Pittsburgh Press, 1970. [226 pp.]. La primera prosa y poesía de Thomas muestra correspondencias con las antiguas creencias bárdicas galesas. No obstante, duda de que Thomas tuviese conocimiento del libro en que basa gran parte de su estudio, Y Barddas, compilado por William ab Ithel (1862). Hace hincapié en tres aspectos de la religiosidad bárdica: el uso de Cristo como deidad solar pagana, el énfasis en la palabra original y la búsqueda religiosa de ella por parte del poeta y la creencia en una divinidad inmanente, no trascendente. La mezcla de elementos paganos y cristianos junto a una preocupación teológica y metafísica con el lenguaje se encuentran en el trasfondo de la visión poética de Thomas. De gran interés para nuestro estudio el capítulo IV: "Blake and the Occult in the Early Prose."

Pratt, Terrence M. "Adventures in the Poetry Trade: Dylan Thomas and Arthur Rimbaud," English Language Notes 1987, June, Vol. 24, No. 4, pp. 65-73.

Press, John. "Questionnaire," en Focus Five. London: Dennis Dobson, 1950. Sobre la influencia en la obra de Thomas; responden Horace Gregory, Marianne Moore, R. Penn Warren, Wallace Stevens, Allen Tate, James Laughlin, W. Carlos Williams.

_____. The Chequer'd Shade: Reflections on Obscurity in Poetry. London: Oxford University Press, 1958. [229 pp.].

_____. Rule and Energy: Trends in British Poetry Since the Second World War. London: Oxford University Press, 1965. [245 pp.], (1st pub. 1963). Compara a William Empson con Thomas como ejemplos de "rival *virtuosi*". Destaca el control intelectual en la poesía de Thomas y una diferencia sensible de tono. Cada poeta en su época se define por una dicción característica y parece que tras la segunda guerra mundial un joven poeta que comience tenga que hacer profesión de fe por Empson o Thomas con lo que cada elección comporta. Posteriormente habla de Watkins.

_____. "Dylan Thomas" en su libro A Map of Modern English Verse. London: Oxford University Press, 1979 [282 pp.], (1st pub. 1969); pp. 218-229. Habla de Thomas como una figura trágica cuya progresiva desintegración hace surgir la compasion; pertenece así, como Hart Crane, a los artistas que a partir de extrema violencia en las imágenes y de un sacrigicio total con objeto de conseguir concentración e intensidad, se destruyen a sí mismos. Incluye una parodia de Empson que Thomas compuso y llegó a publicar en Horizon, VI, 3, July, 1942 y que demuestra su maestría verbal. Press incluye también en su breve capítulo algunas interesantes citas, tres poemas de Thomas y una breve bibliografía.

Previn-Meyer, G. "Dylan Thomas," Saturday Review, June 21, 1952, pp. 17-18. Habla de su poesía como experimental y destaca la riqueza isabelina de su estilo. Describe a Thomas como poeta romántico. "Never mind the famous Thomas obscurity. There is meaning enough and to spare in these poems but, mark you, of the sort that defies translation into prose and therefore is true poetry." Según el crítico, Thomas es el único poeta optimista después de Browning.

Pujals, Esteban. Drama, pensamiento y poesía en la literatura inglesa. Madrid: Ediciones Rialp, 1965. El capítulo 18 titulado "El impulso neorromántico de Dylan Thomas" pp. 396-423 está enteramente dedicado al poeta incluyendo la traducción de algunos poemas y bibliografía.

_____. Dylan Thomas: Poemas (1934-1952). Madrid: Visor, 1976; Volumen LX de la colección Visor de poesía. Selección, traducción y prólogo de D. Esteban Pujals. [121 pp.]. Incluye la traducción al español de cuatro de los Eighteen Poems. Interesante introducción.

_____. Historia de la Literatura Inglesa. Madrid: Gredos, 1984. En las pp. 594-596 habla de Dylan Thomas como poeta esencial que posee el don de la autenticidad, de su extremada exigencia y emocionada inspiración que le hacen cristalizar en una poesía donde abunda la densidad de alusiones, recóndito erotismo, profundidad, misterio, genial osadía técnica.

Raine, Kathleen. "Dylan Thomas," New Statesman and Nation, Vol. 46, No. 1184, November 14, 1953, p. 594. La autora destaca en el poeta 'a vein of buffoonery'. "He was in every sense a bard -a minstrel poet whose verse was written to be chanted...Dylan Thomas is the supreme poet of the youth."

Ransom, John Crowe. "The Poetry of 1900-1950," Kenyon Review Summer 1951, pp. 445-454. Ransom considera a los poetas de esta época como "major" (Hardy, Yeats, Robinson, Frost y Eliot), "minor" (Bridges, Williams, Pound, Cummings, Tate) e "intermediate" (Housman, Stevens, Auden y Thomas).

Ray, P.C. "Thomas and the Surrealists," N & Q 210, 1965; rpt. en The Surrealist Movement in England. Ithaca: Cornell University Press, 1971, [331 pp.], pp. 277-286.

Read, Bill. The Days of Dylan Thomas New York: McGraw, Hill Book Company, 1964.(London: Weidenfeld and Nicolson, 1964). [184 pp.] Esta biografía presenta interés por las valiosas fotografías que incluye realizadas por Rollie McKenna.

Read, Herbert. The True Voice of Feeling. London: Faber and Faber, 1953. En su capítulo IV "Inscape and Gestalt: Hopkins" p. 86, habla favorablemente de Thomas en relación a Hopkins:"...fire answered Heraclitean fire, perhaps form a certain community of Celtic influences...Thomas has his own inscape, and the poet of 'Fern Hill' and of 'In Country Sleep' has made and exhibits technical discoveries that owe nothing to Hopkins. But he must acknowledge a proud debt to Hopkins, as to a liberator."

Reddington, Alphonsus M. Dylan Thomas: A Journey from Darkness to Light. New York: Paulist Press, 1968. El desarrollo espiritual de Thomas siguió el camino cristiano hacia la luz divina. Describe la religión personal de Thomas como una mezcla de Cristianismo, tratado como mito o fábula en sus primeros poemas y otras formas de creencia que probablemente tomó del druidismo galés y lo oculto (p. 12). Distingue tres tensiones clave en la poesía de Thomas: filosófica (en torno a la muerte y la vida), moral (el pecado a la inocencia) y teológica (la duda y la fe). Este planteamiento refleja la tendencia del poeta hacia un pensamiento dialéctico.

Reeves, J. (ed.) The Modern Poet's World. London: W. Heinemann, 1957. [132 pp.] En las pp. 122-123 habla de Thomas como un poeta de gran originalidad que parece no tener predecesor salvo Hopkins, sucesor de la tradición bárdica, en la que el sonido es tan importante como el sentido. Habla de los efectos estilísticos típicos de Thomas como 'striking metaphorical epithets, conventional phrases renovated by a slight twist, compound adjectives inversion of word order' etc; The Poets' World: an Anthology of English Poetry. London: Heinemann, 1948. [304 pp.].

Rhys, K. "Contemporary Welsh Literature," British Annual of Literature. London: British Authors' Press, 1946; pp. 17-22.

Rhys, Aneurin. "Dylan Thomas: A Further Estimate," The Poetry Review, XXXIX, April-May 1948, pp. 214-216. Artículo muy desfavorable escrito como carta al editor. Critica a Thomas llamándolo bufón, abuso de trucos verbales. Sus primeros poemas son mezcla de precocidad e innecesario preciosismo. Thomas debería escribir una edición anotada de sus poemas, pero hacer una cosa así supondría acabar con lo que entendemos debe de ser un poeta.

_____. "Dylan Thomas," Poetry Quarterly, XI, Summer 1949, pp. 119-120. Habla también sobre la obra de Henry Treece.

Richards, Ceri. Drawings to Poems by Dylan Thomas. (With an Introduction by Richard Bruns). London: the Enitharmon Press, 1980. [169 pp.].

Richter, Fred A. "The Phonesteme: Phonological Structures in Narrative, Dramatic and Lyric Poetry." Dissertation Abstracts International 32 (1972): 5768A (Auburn). Análisis por medio de ordenador de los rasgos distintivos en los esquemas de sonido de poemas de Shakespeare, Donne y Dylan Thomas.

Rodman, Selden. 100 Modern Poems. New York: Pellegrini and Cudahy, 1949; introducción pp. xxviii-xxx.

Rodríguez Ortega, Sagrario. La obra poética de Dylan Thomas. Memoria de licenciatura dirigida por el Dr. D. Leopoldo Mateo, presentada en la Universidad Complutense, septiembre de 1986. [119 pp.].

Roethke, Theodore. "One Ring-Tailed Roared to Another," en Tedlock, E.W. (ed.), 1960; pp. 211-213.

Rosenfeld, Paul. "Decadence and Dylan Thomas," Nation, March 23, 1940, pp. 399-400.

Rosenthal, M. L. "Exquisite Chaos: Thomas and Others" en The Modern Poets. A Critical Introduction. London: Oxford University Press, 1960, [350 pp.], pp. 203-272. Hasta la p. 225 examina importantes caracteristicas de la obra de Thomas. Compara la obra de Thomas con la del poeta norteamericano hart Crane, con el que muestra importantes afinidades. Sin embargo, piensa que Thomas es superior a Crane en la esuberancia y atrevimiento de su lenguaje

Rolph, J. Alexander. Dylan Thomas: A Bibliography. London, J.M. Dent; New York: New Directions, 1956. *Foreword* escrito por Dame Edith Sitwell. Todas las ediciones de las obras de Thomas son recensadas. Indicación de variantes de una edición a otra.

Sachs, Arieh. "Sexual Dialectic in the Early Poetry of Dylan Thomas," Southern Review (An Australian Journal of Literary Studies published from the Department of English Language and Literature, The University of Adelaide). Vol. I, No. 2, 1964, pp. 43-47.

Sanders, Charles. "Poetic Characteristics and Problems of Dylan Thomas." Unpublished M. A. thesis, the University of North Carolina, 1958. Estudio que se centra en los problemas derivados de la dicción de la poesía de Thomas.

Sanesi, Roberto: "Sesso, nascita e morte in Thomas," Aut-Aut 3, 1953.
_____. "Nella coscia del gigante bianco," Aut-Aut 4, 1954.
_____. "Nell'intricata immagine di Thomas," Inventario 8, 1957.
_____. Dylan Thomas. Milan: Lerici Editori, 1960; Milan: Garzanti, 1977. [225 pp.]. Incluye una bibliografía de traducciones al italiano de la producción literaria de Dylan Thomas.

Saunders, T. "Religious Elements in the Poetry of Dylan Thomas," Dalhouise Review 45, Winter, 1965-66, pp. 492-497. Piensa que Thomas fue un poeta esencialmente religioso, sobre todo en el período intermedio y final de su poesía, pero no cristiano. Lo que le atraía era el aspecto sacramental del Cristianismo que se aprecia sobre todo en los 25P, pero finaliza diciendo 'whether... he eventually became a Christian poet is a concern that lies beyond the scope of this article'(p. 497).

Savage, D. S. "The Poetry of Dylan Thomas," New Republic, CXIV, April 29, 1946, pp. 619-622; rpt. en Tedlock, E. W. (ed.), 1960, pp. 141-147. Habla del carácter 'vertical' de la visión de Thomas, fórmula que le parece excelente. Thomas pasó de 'speculative statement' a 'bewilderment and questioning' para finalmente presentar en sus poemas una 'positive, exulting note of acceptance and praise' (p. 145). Thomas se aproxima a místicos cristianos como Vaughan y Traherne en muchos aspectos, pero se distingue de ellos por su pasividad moral y espiritual, su aceptación del caracter inexorable de la existencia.

Scarfe, Francis. "The Poetry of Dylan Thomas," Horizon, 2, Nov. 1940; pp. 236-239; rpt. en Auden and After. The Liberation of Poetry. London: Routledge and Sons, 1st pub. 1942,[208 pp.]; pp. 101-117; también rpt. "Dylan Thomas: A Pioneer," en Tedlock, E. W. (ed.), 1960; pp. 96-112. Con referencia sobre todo a los poemas de los volúmenes de 1934 y 1935, distingue tres puntos de contacto importantes: Joyce, la Biblia y Freud. Los primeros poemas, donde la Biblia aparece como leyenda cruel, reflejan los recuerdos infantiles del Welsh Bethel (templo no conformista). El elemento bíblico se confunde más adelante con una metafísica primitivista que se relaciona en última instancia con una interpretación sexual del universo. Thomas está más cerca de Blake que de Eliot, pero también 'peligrosamente' cercano al ateo Rimbaud (p. 106).

Schmidt, Michael. An Introduction to 50 Modern British Poets. Pan Literature Guides, 1979; pp. 278-284; rpt. como "A Reader's Guide to Dylan Thomas" en Critical Essays on Dylan Thomas ed. Georg Gaston, *op. cit.*, pp. 154-157.

Schopf, Alfred. "'Especially when the October Wind' von Dylan Thomas: Ein poetologisches Gedicht?," Literaturwissenschaftliches Jahrbuch im Auftrage der Gorres-Gesellschaft 1987, Vol. 28, pp. 99-113. Comentario sobre este poema donde hace especial referencia a la poesía de Percy Bysshe Shelley en relación a Thomas.

Schvey, Henry I. "Dylan Thomas and Surrealism," Dutch Quarterly Review 5, 1975, pp. 83-97.

Schwarz, Daniel R. "Dylan Thomas," en Reference Guide to English Literature. ed. D. L. Kirkpatrick. Chicago and London: St. James Press, 2nd edn., 1991, Vol. 2, pp. 1317-1319.

Scully, J. (ed.) "Poetic Manifesto" Modern Poets on Modern Poetry. London: Collins, 1966, (1st pub. 1961), pp. 195-202.

Selby, Keith. "Hitting the Right Note: The Poetency of Cheap Music," en Dylan Thomas: Craft or Sullen Art ed. Alan Bold, *op. cit.*, pp. 89-113. A pesar de que la crítica de Thomas haga hincapié en la dedicación del poeta a su obra, la industria en torno a Thomas no deja ver en realidad qué es lo que atrae de su poesía. Se trata de una poesía que atrae especialmente a los adolescentes, como la poesía de Sylvia Plath, también una figura trágica con una muerte precoz. De forma un tanto despectiva finaliza diciendo "... there is no doubting that even cheap music is skilfully produced, and can still, at times, hit the right note." (p. 111)

Sergeant, H. "The Religious Development of Dylan Thomas," Review of English Literature, 3, April, 1962, pp. 59-67. Las ambiguedades que existen en las imágenes religiosas de la poesía de Thomas se explican con más facilidad a partir del proceso de composición de imágenes en conflicto que debidas a una inseguridad religiosa. Dios, para Thomas '... was an established fact'(p. 59).

Seymour, Tryntie Van Ness. Dylan Thomas' New York. 1st papaerbound ed. Owings Mills, Md.: Stemmer House Publishers, 1978. [150 pp.]. (A Barbara Holdrige book). Texto y fotografías de T. Van Ness Seymour junto a selecciones del texto de Thomas Under Milk Wood.

Sewell, Elizabeth. The Structure of Poetry. London: Routledge and Kegan Paul, 1951, p. 83 y p. 128. Breve comparación entre la poesía de Thomas y la de Rimbaud.

Shapiro, Karl. "Dylan Thomas," Poetry, LXXXVII, November, 1955; pp. 100-110; rpt. en Tedlock, E. W. (ed.), 1960; pp.269-283 y también rpt. en Dylan Thomas: A Collection of Critical Essays ed. C. B. Cox, *op. cit.*, pp. 169-180. La muerte de un poeta joven siempre deja una herida psíquica en el mundo. La poesía de Thomas está llena de dolor. Thomas fue el mejor poeta lírico de la época, fue el primer poeta romántico que se le podía tocar. Thomas tiene más imitadores que cualquier otro poeta de la Literatura. La idea de proceso es muy importante para Thomas. El sexo aparece en su poesía como instrumento de creencia y conocimiento. Muchas veces no sabemos si Thomas utiliza el microscopio o el telescopio. En su poesía no hay desarrollo, sólo dos estados: la alegría natural y la desesperación intelectual. El puritanismo estableció una tensión en ssu poesía, tensión basada en el amor y el miedo al amor.

_____. In Defense of Ignorance. New York: Random House, 1960.

Simon, Jean. Dylan Thomas: Poèmes choisis (texto y traducción francesa). Paris: P. Seghers, 1957. Breve introducción pero muy clara.

Simpson, Louis. A Revolution in Taste. (Studies of Dylan Thomas, Allen Ginsberg, Sylvia Plath and Robert Lowell). New York: MacMillan Publishing Co., 1978. Sobre Dylan Thomas, ver "The Color of Saying", pp. 3-42. Interesante artículo escrito con un estilo muy ameno en que hace un recorrido cronológico en torno a la biografía y la obra de Dylan Thomas.

Sinclair, Andrew. Dylan Thomas: Poet of his People. London: Joseph, 1975. [240 pp.]; rpt. as Thomas: No Man More Magical. New York: Holt, Rinehart and Winston, 1975. [240 pp.]. Comentario sobre esta obra por Geoffrey Grigson en Spectator (London), 29 November, 1975, pp. 701-702 y por Londa Bridges en National Review (N. Y.) 28, 1976, pp. 797-798.

Sinclair, Derek, Dylan Thomas. London: Neville Spearman, 1964.

Sinnock, Donald. The Dylan Thomas Landscape. Swansea: Celtic Educational Services Ltd., 1975.

Sisson, C. H. English Poetry, 1900-1950. An Assessment. London: Rupert Hart-Davis, 1971; pp. 249-251. Reseña bastante negativa sobre el poeta al que acusa de 'deliberate working over' y 'a lack of emotional and intellectual development... A poet has to have something to say and Thomas has, in fact, very little'(p. 250). Finalmente piensa que la importancia histórica de Thomas se deriva de consituir un prototipo de la pretenciosidad literaria de los cuarenta.

Sitwell, Edith. "Four New Poets," London Mercury, XXXIII, Feb. 1936; pp. 383-390. Opiniones favorables a Thomas. Los otros poetas estudiados por Sitwell son William Empson, Archibald Macleish y Ronald Bottrall.

_____. "The Achievement of Mr. Dylan Thomas," Sunday Times, 1936.

_____. "Comment on Dylan Thomas," The Critic, I. Autumn 1947, p. 18; A Quarterly Review of Criticism I, 1947; rpt. en Tedlock, E. W. (ed.) 1960; pp. 148-150.

_____. "The Love of Man, the Praise of God," New York, Herald Tribune Book Review, May 10, 1953, p. 1 ss. Sobre los Collected Poems.

_____. "Dylan Thomas," The Athlantic Monthly, CXCIII, February, 1954; pp. 42-45. Recuerdos de Thomas como un joven querubín y un sublime lector. Discute "We lying by seasand" y se lamenta de la muerte prematura del poeta.

Slocombe, Marie, and Patrick Saul. "Dylann Thomas Discography," Recorded Sound, Summer, 1961; pp. 80-95.

Slote, Bernice and Miller, James E., Jr. "Of Monkeys, Nudes, and the Good Gray Poet: Dylan Thomas and Walt Whitman," Western Humanities Review XIII (Autumn 1959), pp. 339-353. rpt. en Miller, J.E.. ed. by Start with the Sun..., op. cit., Comparación y contraste entre Whitman y Thomas en cuanto a estilo, énfasis en los temas e imágenes.

Smith, A.J. "The Art of the Intricate Image," Letterature Moderne VII, November-December, 1958; pp. 697-703. Comentario del poema "Our Eunuch Dreams."

_____. "Ambiguity as a Poetic Shift," Critical Quarterly, 4, Spring, 1962; pp. 68-74; rpt. en Critical Essays on Dylan Thomas ed. Georg Gaston, *op. cit.*, pp. 59-65. Comentario sobre "Our Eunuch Dreams."

Smoot, George Albert. "The Poetry of Dylan Thomas: Processes in the Weather of the Heart." Dissertation Abstracts International 36: 330A-31A, 1975.

Spender, Stephen. "Poetry for Poetry's Sake and Poetry Beyond Poetry," Horizon, XIII, Apr. 1946; pp. 221-238. Thomas es estudiado sobre todo en las pp. 233-235. Clasifica a Thomas entre los poetas que escriben "for poetry's sake" y lo sitúa junto a nombres como E. Sitwell y Vernon Watkins que utilizan según él el lenguaje de manera 'opaca', frente a autores como Eliot o Auden que utilizan el lenguaje de forma 'transparente'.

_____. Poetry since 1939. New York: Longmans Green, 1946. Thomas es estudiado junto a David Gascoyne y George Barker en el capítulo XII.

_____. "A Romantic in Revolt," Spectator 189, December 5, 1952; pp. 780-781. Opone la tendencia romántica de Thomas al 'clasicismo' de Eliot y de Auden. Señala el anti-intelectualismo de Thomas. El resultado de esta actitud y la visión poetica a la que da lugar es que los poemas de Thomas contienen pocos pasajes que se puedan parafrasear.

_____. "Movements and Influences in English Literature 1927-1952," Books Abroad, XXVII, Winter 1953; pp. 5-32. Considera la influencia de Thomas durante el período que precede a la segunda guerra mundial.

_____. "Greatness of Aim," Timer Literary Supplement, August 6, 1954; p. vi.; rpt. en su libro The Making of a Poem. London: Hamish Hamilton, 1955, pp. 35-44. Habla de Dylan Thomas y Auden como poetas profundamente originales, entendiendo la originalidad como resultado del esfuerzo individual, no como un fin en sí mismo. Los dos simbolizan en términos de Nietzsche lo Dionisíaco y lo Apolíneo. Thomas es 'opaque' mientras que Auden es 'transparent'. Cada uno explora y expresa áreas de la experiencia de forma distinta. "Thomas made himself the *object* of experiences so intensely lived and felt through him they attained to an objectivity beyond the merely personal" (p. 40).

Stalker, James C. "The Stylistic and Interpretative Function of Relative Clauses in Dylan Thomas' Poetry: A Transformational Analysis," Dissertation Abstracts International 31 (1970): 1815A (Wisconsin). El análisis conduce a la conclusión de que Thomas utiliza las oraciones de relativo de forma idiosincrática.

Stanford, Derek. Dylan Thomas: A Literary Study. London: Neville Spearman, 1954; revised, 1964, [194 pp.]. Breve bibliografía, índice de poemas citados. Comentario siguiendo el orden cronológico de los poemas. Opiniones interesantes pero sin ningún esfuerzo de síntesis. Sobre los Eighteen Poems ver pp. 31-63.

_____. "Dylan Thomas's Animal Faith," Southwest Review XLII, Summer, 1957, pp. 205-212. Plantea una distinción filosófica entre fe 'moral' y 'animal'. Cuando un hombre cree en los pensamientos y sentimientos de otro, se trata de fe moral, mientras que la fe animal se puede describir como 'a sort of expectation or openmouthedness'(p. 211). El aspecto religioso en Thomas es como el descrito por George Santayana en Animal Skepticism and Faith (1923). Las ambigüedades de Thomas fusionan la creencia y la duda de forma caóticamente intelectual pero coherente desde un punto de vista emocional.

_____. "Dylan Thomas': A Literary Post Mortem," Queen's Quarterly 71, 1964. Piensa que aunque Thomas era de naturaleza religiosa, se puede describir como un romántico agnóstico. La postura de Stanford dio lugar a una oleada de artículos y estudios a finales de los años sesenta en que se discute y se duda a la hora de considerar a Thomas cristiano.

Stead, Peter. "The Swansea of Dylan Thomas," en Dylan Thomas Remembered. Swansea: The Dylan Thomas Society Wales Branch, pp. 8-25.

Stearns, Marshall W. "Unsex the Skeleton: Notes on the Poetry of Dylan Thomas," Sewanee Review, 52, (July 1944), pp. 428-440. Posteriormente rpt. con algunas omisiones en Transformation No. 3, 1946; rpt. en Tedlock, E.W. (ed.) 1960, pp. 113-131. Consideración de Thomas como poeta original y como influencia en otros autores.

Stephens, P.J., "Dylan Thomas: Giant among Moderns," New Quarterly of Poetry, Winter, 1946-1947; pp. 7-11; rpt. en Poetry Book Magazine, II, 1950, p. 16 y ss.

Stephens, Raymond. "Self and World: The Earlier Poems," en New Critical Essays on Dylan Thomas ed. Walford Davies, *op. cit.*, pp. 21-55.

Sunderman, Paula. "Dylan Thomas' 'A Refusal to Mourn': A Syntactic and Semantic Interpretation." Language and Style 7, 1974; pp. 20-35. Interesante aplicación de la teoría de Levin sobre el 'coupling' y de la teoría de la analogía de A. A. Hill para dar una interpretación línea a línea del poema.

Sweeney, J.L. "Intimations of Mortality," New Republic, 126, March 17, 1952, p. 18, pp. 22-23. Insiste en el hecho de que la poesía de Thomas está compuesta para ser recitada y no leída.

_____. Introducción a la obra Selected Writings of Dylan Thomas. Norfolk, Conn.: New Directions, 1946, pp. vii-xxiii.

Symons, Julian. "Obscurity and Dylan Thomas," Kenyon Review, II, Winter, 1940; pp. 60-71. Desfavorable; define su poesía como demasiado oscura, pasajes demasiado cargados de sentidos contradictorios. Banalidad en los temas. El arte por el arte, sin más. Acusa a Thomas de hacer uso deliberado de la oscuridad para esconder el tema de su poesía.

_____. "Of Crisis and Dismay: A Study of Writing in the Thirties," Focus One. London: Denis Dobson, 1945. (ed. by B. Rajan y Andres Pearse); pp. 90-111. Opiniones desfavorables con respecto al poeta.

_____. The Thirties. A Dream Revolved. London: Cresset Press, 1960. [186 pp.].

Tanaka, Seitaro. Dylan Thomas no Kenkyu. Tokyo: Kokubunsha, 1968.

Tedlock, Ernest Warnock. (ed.) Dylan Thomas: The Legend and the Poet, a collection of biographical and critical essays. London: W. Heinemann, 1960, [283 pp.] 38 ensayos y recuerdos sobre Dylan Thomas.

Tèllier, A-R. La poésie de Dylan Thomas. (Thèmes et Formes). Paris: Presses Universitaires de France, 1963. [248 pp.]. Interesante estudio, sobre todo en cuanto al análisis del aspecto lingüístico se refiere. Abordando el estudio sin referirse a la biografía del poeta, comienza haciendo un recorrido por los temas de su obra poética, intentando discernir entre los términos que reciben mayor motivación por parte del poeta los que responderían a obsesiones profundas, cosa nada fácil en algunas ocasiones.

Theisen, Sister Lois, "Dylan Thomas: A Bibliography of Secondary Criticism." Bulletin of Bibliography, Vol. XXVI, No. 1 (Jan.-March, 1969), pp. 9-28, 32; Vol. XXVI, No. 2 (April-June, 1969), pp. 59-60.

Thomas, Caitlin. Leftover Life to kill. London: Putnam and Co.; Boston: Atlantic/Little, Brown, 1957. [240 pp.].

_____. Not Quite Posthumous Letters to My Daughter. London: Putnam and Co. 1963.

Thomas, Dylan. "Dylan Thomas. On Reading His Poetry," Mademoiselle, 43 (July 1956), pp. 34-37.

_____. "Dylan Thomas on Edgar Lee Masters," Harper's Bazzar, 96 (June 1963), pp. 68-69, 115.

_____. "Poetry and the Film: A Symposium," Film Culture, 29 (Summer 1963), pp. 55-63.

Thomas, Dylan, James Stephens and Gerald Bullet. "On Poetry: A Discussion," Encounter, 3, November, 1954, pp. 23-26.

Thomas, Gareth. "A Freak User of Words," en Dylan Thomas: Craft or Sullen Art ed. Alan Bold, *op. cit.*, pp. 65-88. Su artículo comienza con el planteamiento de esta expresión tomada de una de las cartas de Thomas; es decir, si el poeta utilizaba las palabras de forma caprichosa. Hace un repaso no riguroso de las técnicas lingüísticas del poeta en cuanto a sintaxis, múltiples niveles de significación de los términos, creación de palabras nuevas. Concluye diciendo que la complejidad del lenguaje de Thomas demuestra la gran dificultad de comunicarnos honesta y naturalmente en nuestra sociedad. "In order to avoid the banal, dishonest cliché, some adopt a Beckett-like austerity -almost an 'anti-language'- and some, like Thomas, use the language freakishly. It is Thomas's achievement that, on a number of occasions, he triumphantly overcame all the obstacles." (p. 86)

Thomas, R. George. "Bard on a Raised Hearth: Thomas and his Craft," Anglo-Welsh Review, XXX, 1962, pp. 11-20. Traza la evolución de Thomas. Sus primeros volumenes de versos son, a juicio del autor del artículo y tras sucesivas lecturas de estos, un fracaso en cuanto a comunicación con el lector se refiere: "... they are failures in communication, in the same way that many of Blake's poems fail..." (p. 11). Poemas posteriores como "Fern Hill," "Poem on his Birthday" o "Vision and Prayer," constituyen significativos ejemplos de cómo Thomas decidió salir de su torre de marfil y estos son los poemas que pasarán a la posteridad.

Thompson, D. "Time for Terror," New Republic, CII, April, 1, 1940, pp. 447-448. Aprecia el estilo de Thomas por su empleo de las asonancias y aliteraciones pero dice que "Being a Welshman, Thomas has a wicked way with words." Resalta el hecho de que en Estados Unidos ha sido ignorado por los editores debido a que su obra es 'something not quite nice'.

Thompson, Kent. "An Approach to the Early Poems of Thomas," Anglo-Welsh Review 34, 1965, pp. 81-89. Insiste en el hecho de que, al contrario de la difundida impresión de que la poesía de Thomas es antinarrativa, la línea narrativa de sus poemas es de hecho la clave para su comprensión.

Thompson, Thomas N. "Patterns of Imagery in the Poetry of Dylan Thomas." Dissertation Abstracts International 30: 3026 A, 1970.

Thwaite, Anthony. "Dylan Thomas and George Barker" en Essays on Contemporary English Poetry. Tokyo: Kenkyusha Ltd. 1957 [222 pp.], pp. 98-110; rpt. con el mismo título en su obra Contemporary English Poetry. London: Heinemann, 1959 [168 pp], pp. 93-103. Comienza comentando el extraordinario impacto que produjo la muerte del poeta y el peligro que la leyenda sobre Thomas puede causar al intentar valorar su obra. Ahora, dice, está ocurriendo lo contrario y los críticos más jóvenes lo menosprecian como poeta menor, lo cual tampoco le parece justo. Lo importante es ceñirse a los poemas sin distorsión sentimental o ácido prejuicio crítico tanto como se pueda. Hace un breve repaso por algunos de sus poemas y dice que conforme su fama aumentó, su técnica se deterioró.

_____. "Dylan Thomas (1914-1953)" en Critical Essays on Dylan Thomas ed. Georg Gaston, *op. cit.*, pp. 147-153.

Tindall, William York. Forces in Modern British Literature. 1885-1946. New York: A. A. Knopf, 1947, pp. 351-355.

_____. "The Poetry of Dylan Thomas," American Scholar, XVII, Autumn, 1948, pp. 431-439. Habla de tres niveles de lectura en la poesía de Thomas (p. 435): el sexual, el literario y el religioso. El elemento religioso, dice, debe tomarse como mítico, simbólico, en la forma en que los elementos en un sueño son simbólicos. En los poemas posteriores 'the machinery of worship is Catholic... or Anglo-Catholic' (p. 439).

_____. The Literary Symbol, 1955 ??, pp. 184-185. Discute la secuencia "Altarwise by owl-light."

_____. "Burning and Crested Song," American Scholar, XXII, Autumn 1953, pp. 486-490; rpt. en Critical Essays on Dylan Thomas ed. Georg Gaston, *op. cit.*, pp. 26-28. Revisión de los Collected Poems; Tindall considera a Thomas como uno de los mejores poetas ingleses de la época.

_____. A Reader's Guide to Dylan Thomas. New York: Farrar, Straus and Giroux, Octagon Books, 1979 (1st pub. 1962). [305 pp.].

Tinkler, Valeria. "Dylan Thomas As Poet and Story-Teller," Dutch Quarterly Review, Vol. 11, No. 3, 1981, pp. 222-237. Watkins señaló que Thomas consideraba su poesía como trabajo serio y la prosa autobiográfica como entretenimiento. La comparación de estas dos producciones revela al poeta como mediador de la relación entre Dios y el hombre y al prosista expresando de forma descriptiva pensamientos superficiales sobre la vida. El poeta, celebra la realidad de la vida, el narrador de historias cuenta de forma activa e imaginativa lo que considera objetividad del mundo externo. Las interacciones entre la realidad objetiva de laprosa y el deseo privado de la poesía son de crucial importancia para llegar a comprender tanto la prosa como el verso de Thomas.

Todd, Ruthven. "Dylan Thomas: A Personal Memoir." Mediterranean Review I, iii, 1971, pp. 15-23.

Todd, W.B. "The Bibliography of Thomas," Book Collector 6, 1957.

Tolley, A. T. "The Lovely Gift of the Gab. Dylan Thomas" en su Poetry of the Forties. Manchester: Manchester University Press, 1985. [394 pp. ], pp. 87-100.

Treece, Henry. How I see Apocalypse. London: Lindsay Drummond, 1946."Gerard Manley Hopkins and Dylan Thomas," pp. 129-139.

_____. Dylan Thomas: Dog Among the Fairies. London: Lindsay Drummond Ltd., 1949,(1st pub.); London: Ernest Benn Limited, 1957. [159 pp.].

Tremlett, George. Dylan Thomas. In the Mercy of his Means. London: Constable, 1991. [206 pp.]. Se trata de la más reciente biografía que encontramos sobre Thomas. Destaca por su cuidada edición. En la portada se encuentra un retrato de Dylan Thomas de James Proudfoot y en la contraportada otro retrato del poeta de Rupert Shephard, 1940 que se encuentra en la National Portrait Gallery (el mismo retrato que encabeza la edición de los Collected Poems editada por Ralph Maud y Walford Davies, 1988 (véase apéndice II). La obra consta de doce capítulos e incluye una cronología de fechas importantes en la vida del autor y fotografías. De importancia para nuestro estudio los cinco primeros capítulos, pp. 1-57, aunque no llegan a decir nada realmente nuevo sobre Thomas. Tremlett, que vive actualmente en Laugharne, escribió junto a Caitlin Thomas, la viuda del poeta, una biografía sobre sus memorias, Caitlin: A Warring Absence London: Secker & Warburg, 1986.

Trick, Bert. "The Young Dylan Thomas," Texas Quarterly, IX, Summer, 1966, pp. 36-49. Artículo en el que cuenta recuerdos de su amistad con Thomas, incluye algunas cartas que le envió y habla de la importancia del período que analizamos en nuestra tesis: "The early wordbooks of Dylan Thomas show that over one third of the poems which were to make up this final Collected Poems were written before the poet was twenty-one years old. Very little has been written about this period of the poet's life." (p. 36). Encontramos también un interesante testimonio, la opinión de D.J. Thomas, padre de Dylan, sobre los poemas que escribía su hijo: "His father confided to me that he found Dylan's poems incomprehensible and, being himself nurtured on the classics, could only express surprise that Dylan was winning recognition as a poet of stature."(p. 46)

Tritschler, Donald. "The Stories in Dylan Thomas' Red Notebook'," Journal of Modern Literature, Vol. 2, September, 1971, pp. 33-56.

"Two Swansea poets: Thomas and Vernon Watkins." Swansea: Swansea Public Libraries, 1969. Catálogo de la exposición sobre los dos poetas celebrada en Swansea del 3 al 12 de julio de 1969.

Untermeyer, Louis. "Eight Poets," Yale Review, XXXIII, Winter, 1944, p. 351. Entre los poetas estudiados por Untermeyer, considera a Thomas, junto a Kenneth Patchen, si no el mejor, al menos el más original, sobre todo por el hecho de introducir lo grotesco dentro de lo común, por mezclar lo delicado con lo terrible.

_____. "Dylan Thomas" en su libro Makers of the Modern World. New York: Simon and Schuster, 1955, pp. 753-757.

Vanson, Frederic. "The Parables of Sunlight: Dylan Thomas as a Religious Poet," Methodist Magazine, (January, 1958), pp. 22-24. Piensa que Thomas era un poeta religioso porque los principales temas de su poesía son del orden que normalmente consideramos religioso y su preocupación por ellos llegaba casi a la obsesión. Thomas experimentó la duda y el conflicto y hacia el final de su vida fue adoptando una visión cada vez más cristiana de la existencia.

Verghese, C. Paul. "Religion in Dylan Thomas's Poetry," Literary Criterion (Mysore), Winter, 1968, pp. 35-41. Piensa que el aspecto religioso en Thomas no se encuentra dentro del Cristianismo convencional sino que se aproxima al panteísmo. Thomas es un panteísta que concibe a Dios como 'cosmic energy', energía que es creativa y destructiva.

Verschoyle, Derek, "Mr Dylan Thomas," Spectator, 164, April 5, 1940, p. 496.

Vogel, Joseph Francis. "Religious Thought in the Poetry of Dylan Thomas," unpublished M. A. thesis, The University of Miami (1960). Estudio del desarrollo del pensamiento religioso de Thomas según se expresa en su poesía.

Volsik, Paul. "Neo-Romanticism and the Poetry of Dylan Thomas," Etudes Anglaises, 1989, Jan.-Mar. Vol. 42, No. 1, pp. 39-54.

Wain, John. "Dylan Thomas," Mandrake, vol II, Summer-Autumn 1953, pp. 261-263. Repaso de los Collected Poems. Su apreciación personal es favorable a Thomas, puesto que lo considera un poeta de gran originalidad, pero destaca lo que considera sus 'defectos' como la limitación excesiva de los temas que remiten a la infancia, la fisiología y la religión. Piensa que el aspecto religioso no está lo suficientemente bien definido en la obra de Thomas; también discute el carácter de automatismo de su estilo.

_____. "Druid of her Broken Body," en New Critical Essays on Dylan Thomas ed. Walford Davies, *op. cit.*, pp. 1-15.

_____. "Dylan Thomas: A Review of His Collected Poems," en Dylan Thomas: A Collection of Critical Essays ed. C. B. Cox, *op. cit.*, pp. 9-13. Habla de tres temas en la obra de Thomas: "childhood, the viscera, and religion -the third subject, religion, seems to me Thomas's worst pitch: he never succeeds in making me feel that he is doing more than thumbing a lift for it." John Wain es uno de los "Angry Young Men" británicos, poetas posteriores a la generación de Thomas y que son claramente antirrománticos.

Wallace, Ronald. "Thomas' 'Especially when the October wind'." Explicator 34, 1975. Item 3.

Watkins, Gwen. Portrait of a Friend. Llandysul, Dyfed: Gomer Press, J. D. Lewis and Sons Ltd.; London: Gomer Press, 1983. [226 pp.]

_____. Dylan Thomas and Vernon Watkins: Portrait of a Friendship. University of Washington Press, 1985, [xv, 226 pp.]

Watkins, Vernon. "Mr. Dylan Thomas: Innovation and Tradition," The Times, November 10, 1953. Breve reseña publicada con motivo de la muerte de Thomas. Llega a decir sobre él: "No poet of the English language had so hoodwinked and confuted his critics. None has ever worn more brilliantly the mask of anarchy to conceal the true face of tradition... The most mistaken of his admirers were those who loved it [the poetry] for its novelty."

_____. (ed.) Dylan Thomas: Letters to Vernon Watkins. London: Dent and Faber and Faber, 1957. [145 pp.]; (New York: New Directions, 1957). Contiene correspondencia desde el 20 de abril de 1936 hasta el 29 de diciembre de 1952. En la introducción cuenta cómo conoció a Thomas, poco después de publicarse los 18P, y desde entonces se hicieron grandes amigos. Da algunas pautas interesantes sobre los temas de su primera poesía ("... he explored almost scientifically the link or skin between the interior and the exterior worlds, for the two were still mysteriously separated in his imagination, and in both his poetry and his prose he was still much more conscious of the first than of the second." p. 14), su método de composición (p. 17), y la fecha de 1939 en que se produce el cambio de orientación en su prosa (p. 20).

Weick, George P. "'I, in my Intricate Image': The Poetic Self-portrait in the Poetry of Dylan Thomas." Unpub. Ph. D thesis, University of London (Queen Mary Coll.), 1977.

_____. "An Error of Transcription in 'Selected Letters of Dylan Thomas." Notes and Queries, 25, 1978, p. 336.

_____."Thomas's 'When Once the Twilight Locks No Longer'," Explicator 1983, Summer, Vol. 41, No. 4, pp. 53-55.

Welch, Dennis M. "Antithetical Thinking in Science and Literature," The Centennial Review 1984, Winter, Vol. 28, No. 1, pp. 1-22. Este artículo resulta de gran interés puesto que sin ser específicamente de Thomas, incluye su poesía dentro de un estudio de lo que supone el pensamiento antitético como base del proceso creativo y de la antítesis vital que corrobora la ciencia, presente en Literatura en poetas como Shakespeare, Wordsworth, John Donne y Thomas.

Welsh Dylan. Welsh Arts Council, 1973. Catálogo de la exposición conmemorada con ocasión del veinte aniversario de la muerte del poeta.

Werry, Richard. "The Poetry of Dylan Thomas," College English, XI, February, 1950, pp. 250-256. Comentario sobre las características de la poesía de Thomas en cuanto a temas y composición.

West, Anthony. "A Singer and a Spectre," New Yorker, (January, 22), 1955, pp. 106-108. Refiriéndose a Thomas, el "singer" es el auténtico poeta, que escribió también la primera mitad de Quite Early One Morning; el "spectre" o "hack" como le llama, se encargo de escribir la segunda parte.

West, Paul. "Thomas: The Position in Calamity," Southern Review 4, Autumn 1967, pp. 922-943. Plantea una doble visión de Thomas, argumentando que "the visionary learns from the clown." Thomas, dice, representa una fusión dinámica entre el druida y el bufón, granuja y demiurgo, como si en su persona reuniera al mismo tiempo a los personajes de Shakespeare, Lear y Falstaff.

_____. Doubt and Dylan Thomas. Toronto: University of Toronto Press, 1970. [20 pp.].

Whitehall, Harold. "Pararhyme in Three Poems," West African Journal of Education XI, No. 2, 1967, pp. 90-93. El término *pararhyme* se utiliza para designar repeticiones de sonidos; se citan nueve variedades ilustradas a partir de ejemplos encontrados en Hopkins, Wilfred Owen y Thomas. Describe cuatro periodos importantes en el uso de la rima en la poesía inglesa "... full rhyme is not indigenous to any European language... the majority of the world's poetic literatures have never used it."

Whittemore, Reed. "The 'Modern Idiom' of Poetry, and All That," Yale Review, XLVI, 3, 1957, pp. 357-371. Artículo que no está consagrado especialmente a la figura del poeta pero que nos parece interesante puesto que examina la concentración del lenguaje que se da en la producción poética y subraya los empleos de numerosos niveles de significación posibles.

Wilde, M.H., "Dylan Thomas: The Elemental Poet," Trans. Wisconsin Academy, XLIV, 1955, pp. 57-64. Insiste sobre el hecho de que Dylan Thomas se inscribe dentro de una tradición romántica. Destaca la importancia de los cinco sentidos y los cuatro elementos en su poesía.

Wilder, Amos N. "Man and Nature in Dylan Thomas," en Modern Poetry and the Christian Tradition. New York: Charles Scribner's Sons, 1952, pp. 100-102. La continua exploración del hombre a un nivel existencial que encontramos en la poesía de Thomas solamente puede considerarse teológica en sus implicaciones.

Williams, A. R. "A Dictionary for Dylan Thomas," Dock Leaves, Winter, 1952, pp. 30-36. Ataca lo que considera capricho y trucos verbales del poeta, definidos como "enigmatic variations on the libidinous obliquity of Mr Thomas's cataclysmic vocabulary, festooned with cryptics and laminated with demi-idioms in a disgusting but irresistably intriguing omelette of grammatical rarities."(p. 30) empleando curiosamente precisamente las mismas expresiones que Aneurin Rhys (1948: 214) Piensa que los 18P son "the product of a young and over brilliant mind" (p. 34), pero que a Thomas le queda aún mucho por desarrollar para ser un gran poeta, lo mismo que la crítica tardará años en justificar su poesía ante el lector común. Una mención de Blake: "I should be the last to protest that any writer must cleave slavishly to established forms and techniques just because they are established, and we are all aware that history would not for a moment support the thesis that what is unusual cannot be good art or artistically true. Blake, in his time, was accounted a fantastical author." (p. 30)

Williams, Harry. "Dylan Thomas' Poetry of Redemption: Its Blakean Beginnings," Bucknell Review 20,iii, Winter, 1972, pp. 107-120. Williams amplía la discusión de Wittreich, *inf.*, planteando que la visión religiosa de Thomas se basa en Blake. Los dos poetas ven la imaginación profética redimiendo los peligros del razonamiento abstracto; los dos celebran el tiempo en tanto en cuanto ven la redención siguiendo a la aniquilación apocalíptica. Comparten el sentido de una edad de oro pasada que debe ser restituída a través de un renacimiento de los sentidos; los dos ven a Dios hecho a imagen y semejanza del hombre y atacan la religión convencional. Blake y Thomas funden proféticamente el pasado y el futuro en un mundo mítico intemporal, pero para Thomas la Palabra adquiere el lugar de las identidades míticas de Blake en su visión.

Williams, William Carlos. "Dylan Thomas," Yale Literary Magazine, CXXII, November, 1954; rpt. en sus Selected Essays. New York: Random, 1954, pp. 326-328.

Wittreich, Joseph Anthony Jr. "Dylan Thomas's Conception of Poetry: A Debt to Blake," English Language Notes, VI, March, 1969, pp. 197-200. El artículo de Wittreich parte de idea de Thomas de las imágenes en conflicto como fuente de su comparación con Blake. Thomas, como Blake, ve el mundo en términos de oposiciones, y su obra intenta redimir los contrarios con imágenes secretas, idea que Wittreich piensa Thomas adopta del Milton de Blake. Los dos poetas creen en la necesidad de la forma, pero una forma orgánica que se basa en la imaginación y que no es impuesta por el poeta.

Yale Literary Magazine, Nov. 1954, Memorial issue, dedicado a Thomas, número especial.

Yeomans, W.E. "Dylan Thomas: The Literal Vision," Bucknell Review 14, March, 1966, pp. 103-115; rpt. en Critical Essays on Dylan Thomas ed. Georg Gaston, *op. cit.*, pp. 96-105. La clave para interpretar los poemas de Thomas adecuadamente se encuentra en una lectura literal de estos, puesto que el mismo poeta sugirió que escribía de tal forma que la lectura literal precedía a las posibilidades simbólicas del contenido de sus poemas. Yeomans se basa fundamentalmente en la declaración de Thomas de que se oscuridad se deriva de la significación cósmica que atribuye a la anatomía humana.

Young, Alan. "Image as Structure: Dylan Thomas and Poetic Meaning," Critical Quarterly, 17, Winter, 1975, pp. 333-345. Estudia la relación de Thomas con el Surrealismo, destacando el elemento surrealista en su prosa hasta 1938-39.

Yow, John. "An Analysis of Dylan Thomas's 'If I were Tickled by the Rub of Love.' Studies in Poetry Vol. I, 1977, pp. 30-35.

Zhou, Jiang. "Dylan Thomas," Foreign Literatures 1986, Vol. vii, pp. 58-66.

# OTRAS FUENTES

Estudios del Lenguaje Poético en relación con la Lingüística:

Abraham, Werner. A Linguistic Approach to Metaphor. Lisse: The Peter de Ridder Press, 1975.

Anshen, Ruth Nanda. (ed.) Language: An Inquiry into its Meaning and Function. New York: Harper and Brothers, 1957. [366 pp.].

Attridge, Derek. The Rhythms of English Poetry. London: Longman, 1982. [395 pp.].

Austin, John Langshaw. How to do things with words. London: Oxford University Press, 1976. [169 pp.].

Austin, Timothy R. Language Crafted: A Linguistic Theory of Poetic Syntax. Bloomington: Indiana University Press, 1984. [170 pp.] Propone una teoría lingüística de la sintaxis poética. El estudio de la relación entre competencia lingüística e interpretación literaria supone tres actividades distintivas cualitativas: técnica, perceptual e interpretativa. Analiza cada uno de estos pasos en detalle. Habla sobre Dylan Thomas en la página 2, a propósito del poema "A Refusal to Mourn..."

Baker, William E. Syntax in English Poetry: 1870-1930. Berkeley: University of California, 1967.

Ballmer, Thomas T. & Manfred Pinkal, (ed.) Approaching Vagueness. Amsterdam: North-Holland, 1983. [429 pp.].

Barfield, Owen. Poetic Diction: A Study in Meaning Middleburn, Conn. : Wesleyan University Press, 1973. [230 pp.]. (1st pub. London: Faber & Guryer, 1928).

Bousoño, Carlos. Teoría de la expresión poética. Madrid: Gredos, 1976 (sexta edición aumentada) (1ª edición 1952), 2 volumenes. [610 y 510 pp.] Para Bousoño, poesía es comunicación de un contenido ficticio -el imaginado por el poeta- a través de un lenguaje imaginario. Frente a la "lengua" establecida (analítica, genérica, conceptual), la poesía se distingue por ser sintética, concretísima, individualizadora. Esto lo logra mediante una serie de procedimientos retóricos que violentan o modifican la "lengua" tópica de cada día. Se trata de sustituir la expresión gastada por otra creativa, nueva.

Bruns, Gerald L. Modern Poetry and the Idea of Language. New Haven and London: Yale University Press, 1974.[300 pp.]. En las pp. 139-140, comenta, a partir del segundo soneto de Thomas de la secuencia "Altarwise by Owl-Light," el proceso de composición que sigue el poeta a partir de *positional equivalences*, siguiendo la terminología de Jakobson. El orden sintagmático del discurso se estructura de forma que es difícil seguir la línea de la contigüidad semántica que normalmente constituye el contenido de un enunciado. Examina dos concepciones antitéticas del lenguaje poético o literario: la idea de la pura expresividad del discurso literario, según la cual el lenguaje se desvía de las estructuras del discurso ordinario, *idea hermética*, y la idea del discurso poético como terreno de toda significación, *idea órfica*. En ambas se pone de relevancia la importancia del lenguaje.

Carter, Ronald and Deirdre Burton (eds.) Literary Text & Language Study. London: Edward Arnold, 1982. [115 pp.] Puesto que la Literatura parte del lenguaje, es elemental el conocimiento del lenguaje para interpretar un texto literario. Contiene interesantes casos prácticos de análisis con objeto de utilizar el texto en clase como es el análisis del poema "Oxford" de W. H. Auden. Sobre poesía, véase pp. 28-51.

Chapman, Raymond. Linguistics and Literature. An Introduction to Literary Stylistics. London: Edward Arnold, 1973. [120 pp.] Estudio muy breve pero donde se destaca cómo las dos disciplinas pueden ayudarse en muchos sentidos. Ve el lenguaje literario como un estilo (o estilos) distintivo(s), que surge siempre del lenguaje común y de hecho puede estudiarse con las mismas técnicas con las que se estudian otros estilos.

_____. The Treatment of Sounds in Language and Literature. Oxford: Basil Blackwell in association with André Deutsch, 1984, [262 pp.]. Analiza de qué forma el escritor utiliza aspectos del lenguaje escrito para sugerir sonoridad en sus obras. Analiza cómo los escritores representan rasgos peculiares del discurso en el diálogo con el acento, entonación, dialecto, pronunciación distintiva. También estudia la cobertura escrita que cubre los sonidos naturales, mecánicos y musicales, además del uso de señales no verbales en la conversación. Sobre Dylan Thomas, ver p. 49: "Dylan Thomas shaped into diamonds and hourglasses the complex thought of the sequence 'Vision and Prayer'". En la p. 161, analiza una frase de under Milk Wood: "Sixty-six different times in his fish-slimy kitchen ping, strike, tick, chime, and tock." En la p. 223 dice que, después de oir a Eliot o a Thomas leer sus propios poemas es imposible imponer el propio "idiophone" sobre los textos o aceptar una lectura distinta.

Chatman, S. (ed.) Approaches to Poetics. New York: Columbia University Press, 1973.

Corti, María. An Introduction to Literary Semiotics. (translated by Margherita Bogat and Allen Mandelbaum) Indiana University Press, 1978, (1st pub. 'Principi della comunicazione letteraria' 1976). Estudio teórico sobre el lenguaje poético. Discute aspectos muy interesantes como el problema de la competencia lingüística poética, una competencia que puede resultar de un nivel cualitativo distinto al de la persona que no es el artista, el lector, puesto que el poeta descubre una potencialidad en el lenguaje que le pertenece. Además, esta capacidad crea una serie de túneles subterráneos que le permiten el uso de elementos lingüísticos que son comúnmente inaccesibles al hablante de una lengua. Las estructuras formales del lenguaje poético, las series rítmico-fónicas, las correlaciones de timbre y sintaxis a menudo son *sentidas* por el lector más de lo que son racionalmente entendidas. Tal intuición poética conduce a un sutil juego de espejos entre el significante y el significado. El lenguaje poético es autónomo con respecto a sus referentes en la semántica del lenguaje ordinario. María Corti es profesora en la Universidad de Pavia y uno de los teóricos literarios más agudos desde un punto de vista semiótico, es decir, la consideración de la Literatura como un sistema de información que se emplea con unos fines comunicativos específicos y característicos.

Culler, Jonathan. Structuralist Poetics: Structuralism, Linguistics and the Study of Literature. London: Routledge & Kegan Paul, 1975, [301 pp.].

Cummings Michael and Robert Simmons. The Language of Literature: A Stylistic Introduction to the Study of Literature. Oxford: Pergamon Press, 1983, [235 pp.].

Davie, Donald. "The Relation between Syntax & Music in Some Modern Poems in English," Poetics, Vol. I, 1961, (pp. 203-214).

_____. Articulate Energy: An Inquiry into the Syntax of English Poetry. London: Routledge & Kegan Paul, 1966. (1st pub. 1955). [173 pp.] Davie parte de una hipótesis: la sintaxis de un poema como fuente de valor y placer poético. Examina distintas teorías de poesía actuales y muestra que dan distintas versiones de esta cuestión. Piensa, estudiando extractos de todos los períodos de la poesía inglesa, que la sintaxis poética de hecho comporta significativos placeres a la lectura poética y que además proporciona datos válidos para un teoría crítica. Sobre Thomas, véase p. 10, pp. 125-128 y p. 161.

Dolozel, Lubomir. Essays in Structural Poetics and Narrative Semantics. Toronto: Victoria University, 1979.
_____. and Richard W. Bailey (ed.) Statistics and Style. New York: American Elsevier, 1969.

Empson, William. Seven Types of Ambiguity. 2nd edn. London: Chatto & Windus, 1947, [258 pp.]; Harmondsworth: Penguin, 1965 (1st pub. London, 1930).

Easthope, Anthony. Poetry as Discourse. London and New York: Methuen, 1983. [182 pp.]. De interés el capítulo cuarto de la segunda parte dedicado al pentámetro yámbico, pp. 51-77.

Eaton, Trevor. The Semantics of Literature. Mouton: The Hague, 1966.
_____. Essays in Literary Semantics. Julius Groos: Heidelberg, 1978.

Enkvist, Nils Erik. Linguistic Stylistics. The Hague: Mouton, 1973.

Firth, J. R. "Modes of Meaning," en Papers in Linguistics 1934-1951. London: Oxford University Press, 1957, pp. 190-215.

Fowler, Roger (ed.) Essays on Style and Language. London: Routledge and Kegan Paul, 1966.

Freeman, Donald C. (ed.) Linguistics and Literary Style. New York: Holt, Rinehart and Winston, 1970. [491 pp.] Incluye veintitrés artículos que relacionan la Lingüística con el lenguaje literario. Un clásico con autores tan importantes como Leo Spitzer, Mukarovsky, M.A.K. Halliday, Richard Ohmann, Roger Fowler entre otros.

Greimas, A. J. Sémantique structurale. Paris: Larousse, 1966.
_____. Du sens. Paris: Seuil, 1970.

Halliday, M.A.K. "The Linguistic Study of Literary Texts," in Proceedings of the IXth International Congress of Linguistics. ed. G. H. Lunt, The Hague: Mouton, 1964. pp. 302-307.
_____. "Lexis as a Linguistic Level," in In memory of J.R. Firth. Bazell, C.E. et al., London: Longman, 1966.

Jakobson, Roman. Language in Literature. ed. Krystyna Pomovska and Stephen Rudy. Cambridge, Mass.: Belknap Press of Harvard University Press, 1987. [548 pp.]
_____. "Linguistics and Poetics," en Style in Language, ed. T. A. Sebeok, New York: 1960, pp. 350-377.

Lakoff, George & Mark Johnson. Metaphors We Live By. Chicago: The University of Chicago Press, 1980. Descripción de los procedimientos de la metáfora en términos muy actuales. La metáfora no sólo es un procedimiento retórico del lenguaje literario sino que afecta al lenguaje usual. Los conceptos *object, substance* y *container* se encuentran detrás de nuestra forma de aprehensión del mundo. Tenemsos una experiencia de nosotros mismos como entidades, separadas del resto del mundo, como contenedores, con un interior y un exterior. Experimentamos los objetos externos también como entidades y a menudo como contenedores. Los principales sentidos por medio de los que nos relacionamos con el mundo exterior son la vista y el tacto e intentamos distinguir límites en las cosas, y cuando no los poseen, los conceptualizamos como entidades similares a la percepción que tenemos de nosotros mismos.

Leech, Geoffrey N. A Linguistic Guide to English Poetry. London: Longmans, 1969.

_____. "Linguistics and the Figures of Rhetoric," en Essays on Style and Language. ed. Roger Fowler. London: Routledge & Kegan Paul, 1966, pp. 135-136.

Levin, Samuel R. "Internal and External Deviation in Poetry," Word, 21, 1965, pp. 225-239.

_____. "Poetry and Grammaticalness," in Proceedings of the IXth International Congress of Linguistics. ed. H. G. Lunt. The Hague: Mouton, 1964, pp. 308-314.

_____. Linguistic Structures in Poetry. The Hague: Mouton, 1964.

_____. The Semantics of Metaphor. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1977; 2nd. printing, 1979. Levin se interesa fundamentalmente por las estructuras que se desvían de la norma en el lenguaje poético y hace interesantes observaciones que pueden llegar a ser realmente difíciles de poner en práctica: "... deviant sentences in poetry are to be taken literally, that, so taken, they have meaning and thus express truth conditions. This conclusion is enabled by a shift in world orientation. Instead of attempting to construe the expression, i.e., make it conform to a sentence that has a truth value in this world, we as it were construe the world into one in which the deviant sentence is no longer deviant... Thus, to obtain a meaning we took the world as it is and changed the expression so that it made the sense in that world, whereas to obtain a truth value we took the expression as it is and changed the world so as to make sense of the expression." (p. 127)

Lyons, John. Semantics. London: Cambridge University Press, 1977.

Ortony, Andrew (ed.) Metaphor and Thought. Cambridge: Cambridge University Press, 1986, [493 pp.]

Richter, Fred A. "The Phonesteme: Phonological Structures in Narrative, Dramatic and Lyric Poetry," DAI 32 (1972): 5768 A (Auburn). Estudio por medio de ordenadores de los rasgos distintivos de esquemas de sonidos en poemas de Shakespeare, Pope y Dylan Thomas.

Riffaterre, Michael. Semiotics of Poetry. Bloomington, Indiana: Indiana University Press, 1978. [213 pp.] El estilo, según Riffaterre, es una función de un texto dado, o contexto, que se va a someter a examen. Se sirve de un principio clave de la crítica moderna al hacer depender su sistema de la colaboración recreadora del autor y el lector (cifrar y descifrar un texto), quienes conjuntamente hacen el texto (mensaje). Discute estos problemas teóricos relacionados con la significación del poema la producción del signo y del texto y una disciplina tan contemporánea como es la Semiótica Textual. Todos los ejemplos que propone son de poesía francesa.

Sapir, Edward. "A Study in Phonetic Symbolism," Journal of Experimental Psychology, XII, June, 1929; pp. 225-239. Estudio sobre las sugerencias simbólicas de determinados sonidos, que revela que ciertas vocales y consonantes "sound bigger than others."

Sebeok, Thomas A. (ed.) Style in Language. New York, 1960. Cambridge: M.I.T. Press, 1960.

Smith, Barbara Herrnstein. Poetic Closure: A Study of How Poems End. Chicago: University of Chicago Press, 1968.

Ullmann, Stephen. The Principles of Semantics Glasgow: Jackson & Oxford, Blackwell, 1957; 2nd edition.
_____. Language and Style. Oxford: Blackwell, 1964. [270 pp.].
_____. Semántica. Introducción a la ciencia del significado. Madrid: Aguilar, 1976.

Wimsatt, William Kurtz Jr. (ed.) The Verbal Icon. Studies in the Meaning of Poetry. Lexington: University of Kentucky Press, 1954.
_____. "Verbal Style: Logical and Counterlogical," PMLA, LXV, March, 1950; pp. 5-20. Una discusión en torno a los niveles de significación que se relacionan simultáneamente pero que pueden ser separados del sentido sustancial establecido.

Wetherill, Peter Michael. The Literary Text. An Examination of Critical Methods. Berkeley: Blackwell, 1974.[331 pp.].

Yule, G. Udny. The Statistical Study of Literary Vocabulary. Cambridge: Cambridge University Press, 1944.

Literatura Inglesa: Poesía. Estudios de Crítica. Varios:

Allott, Kenneth. Contemporary Verse. London: The Penguin Poets, 1950. Sobre Thomas ver p. 225.

Alvarez, Alfred. (selected and introduced by) The New Poetry: An Anthology. Harmondsworth: Penguin, 1966, [247 pp.]

Bateson, F. W. English Poetry & the English Language. Oxford: Clarendon Press, 1973 (1st pub. 1934).
_____. A Guide to English Literature. London: Longmans, 1965; sobre Dylan Thomas ver ch, IX, p. 202.

Bergonzi, Bernard. Reading the Thirties: Texts and Contexts. London: The MacMillan Press Ltd., 1978, ch. 7 "Icon or Commodity?" [pp. 124-125].

Buckley, Vincent. Poetry and the Sacred. London: Chatto & Windus, 1968. [244 pp.]; sobre Dylan Thomas ver p. 9, 49, 53, 59-63, 67-68, 71.

Burton, S. H. The Criticism of Poetry. London: Longman, 1984 (second edition, 8th impression, 1st pub. 1950). [182 pp.] Manual básico práctico para el estudiante de poesía. Interesante porque contiene ejercícios prácticos, aunque demasiado general.

Bush, Douglas. English Poetry. The Main Currents: From Chaucer to the Present. London: Methuen & Co., 1965 (1st pub. 1952); sobre Dylan Thomas, ver pp. 214-215.

Cunningham, Valentine. British Writers of the Thirties. Oxford and New York: Oxford University Press, 1989. [530 pp.]. Reciente estudio sobre los escritores ingleses de la década de los treinta. Sobre Thomas y sus Eighteen Poems ver pp. 109-110.

Foster, Richard. The New Romantics. Port Washington: Kennikat Press, 1973. [238 pp.]. (1st pub. Bloomington: Indiana University Press, 1962).

Gilkes, Martin. A Key to Modern English Poetry. London: Blackie, 1946.

Grigson, Geoffrey. The Crest on the Silver. Cresser Press, 1950.
_____. Poetry of the Present: An Anthology of the Thirties and After. London: Phoenix House, 1949. [223 pp.].

Gross, Harvey. Sound and Form in Modern Poetry: A Study of Prosody from Thomas Hardy to Robert Lowell. Ann Arbor: University of Michigan Press; London: Cresset Press, 1964.

Hamburger, Michael. The Truth of Poetry: Tensions in Modern Poetry from Baudelaire to the 1960s. London: Methuen & Co. Ltd. 1982 (1st pub. 1969). En las pp. 183-184 habla sobre Dylan Thomas. Este, junto a Auden, son los únicos poetas ingleses incluídos en la colección internacional de H.M. Enzensberger Museum of Modern Poetry (1960), en comparación con el número de otros poetas modernos de otras nacionalidades cuya poesía se considera moderna. Distingue entre una poesía fundamentalmente exploratoria y experimental y otro tipo de poesía cuya finalidad es ser un medio de comunicación: "The Surrealists set no limit to their freedom, at least as far as inner realities, including the subconscious, are concerned; and Dylan Thomas too exercised that kind of freedom in his earlier poems... telling people something he didn't know before the poem brought it to light... That is why poets who cared as little as Thomas did about being understood, about speaking for others rather than for themselves, could awaken a wider and deeper response than other poets scrupulously conscious of what their readers might be expected to know and not to know..."

Hawkes, Terence. Metaphor. London and New York: Methuen, 1980 (1st pub. 1972) [105 pp.] Discute los puntos de vista históricos sobre el concepto de metáfora. En el capítulo cinco, presenta las distintas perspectivas en el siglo XX, y discute a I. A. Richards, William Empson, Owen Barfield, Philip Wheelwright, Christine Brooke-Rose. Llega a la conclusión de que han existido siempre dos puntos de vista sobre la metáfora: el punto de vista clásico -la metáfora es separable del lenguaje, un recurso que se impone al lenguaje con objeto de conseguir unos efectos específicos- y el punto de vista romántico -la metáfora es inseparable del lenguaje que es en realidad "vitally metaphorical." Estos puntos de vista representan extremos entre los cuales se encuentran las distintas teorías. Si existe lo que se puede llamar un punto de vista moderno de la metáfora, es una extensión del punto de vista romántico (p. 93).

Hollander, John (ed.) Modern Poetry: Essays in Criticism. New York: Oxford University Press, 1968. [520 pp.] Contiene veinticinco artículos sobre Literatura de autores muy diversos pero todos ellos importantes, sobre poetas y obras concretas o sobre temas generales. Destacan Clean Brooks: "The Modern Poet and the tradition," William Empson: "How to Read a Modern Poem." Nos hemos interesado especialmente por nuestro estudio en el artículo de Harold Bloom: "Yeats & the Romantics," pp. 501-520, donde analiza la relación entre la poesía más importante de la época -romántica- con la corriente formalista del New Criticism (término difundido a partir de la obra de John Crowe Ransom: The New Criticism. Nosforl, Conn., 1941) y el daño que esta corriente crítica le ha hecho a la poesía. La cita que incluímos al comienzo de la tercera parte de nuestro trabajo tiene que ver quizá con esta crítica de Bloom a una corriente crítica específica.

Korg, Jacob. Language in Modern Literature: Innovation and Experiment. Sussex: Harvester Press, 1979. [244 pp.].

Kunitz St. and H. Haycraft. Twentieth Century Authors. New York: Wison Co., 1942, p. 1397; nota biográfica sobre Dylan Thomas.

Lodge, David. The Modes of Modern Writing. Sobre "Poets of the Thirties' y Dylan Thomas, ver pp. 213-214.

Longaker, M. and E. Bolles (ed.). Contemporary English Literature. New York: 1953, pp. 294-296 sobre Dylan Thomas.

Lucas, John. Modern English Poetry: A Critical Survey from Hardy to Hughes. B. T. Batsford Ltd. London, 1986. Véase sobre Thomas el ch. 8 "Healers in our Native Land."

de Man, Paul. The Rhetoric of Romanticism. New York: Columbia University Press, 1984. [327 pp.] Paul de Man, profesor de Literatura Comparada en la Universidad de Yale, ha sido una figura muy influyente en toda una reciente generación de críticos norteamericanos. Su forma de acercamiento es bastante filosófica, pero su estilo es muy profundo y característico. De interés el capítulo primero titulado "Intentional Structure of the Romantic Image," pp. 1-17, donde parte de una interesante idea: el concepto de imagen y su dimensión en el lenguaje poético no ha sido constante a lo largo de la historia de la Literatura.

Maritain, Jacques. Creative Imagination in Art and Poetry, Bollingen Series XXXV, 1. New York: Pantheon Books, 1953. Sobre Thomas véase p. 74 y la nota en p. 194.

Muir, Edwin. The Present Age from 1914 (en la serie: Introductions to Literature) London: Cresset Press, 1939, Vol. V. Sobre Dylan Thomas ver pp. 220-221.

Phythian, B.A., M.A., B. LITT. (ed.) Considering Poetry: An Approach to Criticism. London: Hodder and Stoughton, 1985 (10th impression; 1st pub. 1970). Este estudio, sin ser un estudio demasiado exhaustivo, supone una interesante y práctica aproximación al lenguaje poético. Resultan de gran interés las observaciones que hace en las páginas 27 y ss. donde discute la significación de los términos en poesía. Las palabras en poesía van más allá de los lexemas que se recogen en los diccionarios y su significación varía aunque sea ligeramente cada vez que son utilizadas de nuevo, sin tener sentido el acuñar significaciones fijas de ellas. Propone como requisitos básicos para el crítico *common sense, intuition* y *experience* y resalta la importancia del contexto a la hora de decidir el sentido de un término (p. 36).

Pfeiffer, Johannes. La poesía. Hacia la comprensión de lo poético. México: Fondo de Cultura Económica, 1971 (1ª edición en alemán, 1936). El acceso a la poesía se ve siempre amenazado por dos grandes peligros; uno de ellos se llama 'dilentantismo', el otro 'esteticismo'. Si el diletantismo destruye la unidad de fondo y forma materializando el fondo, el esteticismo, por el contrario, la destruye formalizando la forma. En contraposición con estos dos falseamientos, el análisis de las creaciones poéticas quiere revelar justamente ese punto medio en que esencia y palabra vienen a fundirse, y en que un modo de verdad se ha vuelto realidad en el encanto de la forma.

Potts, Abbie Findlay. The Elegiac Mode: Poetic Form in Wordsworth and Other Elegists. Ithaca, New York: Cornell University Press, 1967. [460 pp.].

Rexroth, Kenneth. The New British Poets. Norfolk, Conn.: New Directions, 1949; introducción pp. vii-xxxviii.

_____. "Disengagement: The Art of the Beat Generation." New World Writing XI, May, 1957, pp. 28-41. Rexroth considera a Thomas junto al músico de jazz Charlie Parker, "two great dead juvenile delinquents" (p. 29), como antecedentes inmediatos de gran influencia en la "beat generation."

Ricks, Christopher. The Force of Poetry. Oxford New York: Oxford University Press, 1987. [447 pp.]. Sobre Dylan Thomas ver p. 191, p. 196.

Schlauch, Margaret. Modern Poetry and American Poetry: Techniques and Ideologies. London: Watts, 1956.

Scott-James, R.A. Fifty Years of English Literature. London: Longmans, 1951. Referencia a Dylan Thomas.

Sewell, Elizabeth. The Structure of Poetry. London: Routledge and Kegan Paul, 1951. En la p. 128, la autora compara a Thomas con Rimbaud.

Shumaker, W. Literature and the Irrational. New Jersey: Englewood Cliffs, 1960.

Sitwell, Edith. Aspects of Modern Poetry. London: Duckworth, 1934.

Symons, J. The Thirties. A Dream Revolved. London: Cresset Press, 1960. [186 pp.].

Tate, Allen. (ed.) The Language of Poetry. New York: Russell, 1960.

_____. "The Angelic Imagination: Poe and the Power of Words," Kenyon Review, XIV, Summer, 1952; pp. 460-475.

Tolley, A. T. The Poetry of the Thirties. London: Victor Gollancz Ltd. 1975.

Romanticismo inglés: William Blake.

Abrams, Meyer Howard. The Mirror and the Lamp: Romantic Theory and the Critical Tradition. London: Oxford University Press, 1971. (1st pub. 1953). [406 pp.].

_____. Natural Supernaturalism: Tradition and Revolution in Romantic Literature. New York: Norton, 1971.

Bayley, John. The Romantic Survival. A Study in Poetic Evolution. London: Constable & Co. 1957. Sobre Dylan Thomas ver pp. 186-227.

Beer, John. Blake's Humanism. Manchester: Manchester University Press; New York: Barnes and Noble, 1968.

_____. William Blake: 1757-1827. Windsor, Berkshire: Profile Books Ltd., 1982. [52 pp.]. Co. 'Writers & their Works'.

Bentley, G. E., Jr. (ed.) William Blake: The Critical Heritage. London: Routledge and Kegan Paul, 1975.

Bloom, Harold. Blake's Apocalypse: A Study in Poetic Argument. New York: Anchor-Doubleday, 1965. (1st pub. 1963).

_____. "The Visionary Cinema of Romantic Poetry," en William Blake: Essays for S. Foster Damon. ed. Alvin Rosenfeld. Providence: Brown University Press, 1969; pp. 18-35.

_____. The Anxiety of Influence. A Theory of Poetry. New York: Oxford University Press, 1973. [160 pp.]. Bloom plantea una teoría trágico-romántica de la poesía: la historia poética discurre a partir de la influencia, sobre todo de los grandes poetas, influencia que produce ansiedad, la ansiedad de la deuda. El poeta, a partir de una interpretación subjetiva y errónea (misreading) de otros poetas anteriores, se debate en una lucha interior hasta que surgen los gérmenes de su propia creación. Dylan Thomas no toma a William Blake como único punto de partida, pero esta teoría parece reflejar en gran parte el modo en que se desarrolló la influencia de Blake en el periodo formativo crucial del poeta galés.

_____. Los poetas visionarios del Romanticismo inglés. Barcelona: Seix Barral, 1974. [524 pp.]. Sobre William Blake ver pp. 11-196.

Blunt, Anthony. The Art of William Blake. New York: Harper and Row, 1974. (1st pub. 1959).

Curran, Stuart. "Blake and the Gnostic Hyle: A Double Negative," Blake Studies 4 (1972), pp. 117-133.

_____. and Joseph Anthony Wittrecih, Jr., eds. Blake's Sublime Allegory: Essays on The Four Zoas, Milton, Jerusalem. Madison: University of Wisconsin Press, 1973.

Damon, S. Foster. William Blake: His Philosophy and Symbols.; New York: E. P. Dutton & Co. 1971 (1st pub. Boston: Houghton Mifflin, 1924; Glouscester, Mass.: Peter Smith, 1958; London: Dawsons, 1969)

_____. A Blake Dictionary: The Ideas and Symbols of William Blake. New York: E.P. Dutton & Co., 1971. (1st pub. 1965).

Erdman, David V. The Poetry and Prose of William Blake. New York: Garden City, 1965. Introducción de Harold Bloom.

Frye, Northrop. Fearful Symmetry. A Study of William Blake. Princeton, N.J.: Princeton University Press, 1970 (second paperback printing) (1st pub. 1947). [462 pp.].

Gillham, David George. Blake's contrary states: The 'Songs of Innocence and of experience'as dramatic poems. Cambridge: Cambridge University Press, 1966. [258 pp.].

_____. William Blake. London: Cambridge University Press, 1973. [216 pp.].

Hagstrum, Jean H. William Blake: Poet and Painter. An Introduction to the Illuminated Verse. Chicago & London: The University of Chicago Press, 1978; (1st pub. 1964), [156 pp.].

Keynes, Geoffrey (ed.) Blake Complete Writings (With Variant Readings). London: Oxford University Press, 1966 (1st pub. 1957). [944 pp.].

_____. (ed.) The Letters of William Blake. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1968.

Lindsay, Jack. William Blake: His Life and Work. London: Constable, 1978.

Miner, Earl. "Visions in the Darksom Air: Aspects of Blake's Biblical Symbolism," en William Blake: Essays for S. Foster Damon, ed. Alvin Rosenfeld, Providence: Brown University Press, 1969; pp. 256-292.

Nurmi, Martin K. Blake's "Marriage of Heaven and Hell": A Critical Study. Kent, Ohio: Kent State University.Press, 1957.

Paley, Morton D. Energy and the Imagination. A Study of the Development of Blake's Thought. London: Oxford University Press, 1970. [272 pp.].

Percival, M. O. William Blake's Circle of Destiny. New York: Columbia University Press, 1938; Octagon, 1964.

Phillips, Michael (ed.) Interpreting Blake. London: Cambridge University Press, 1978. [269 pp.].

Pinto, Vivian de Sola. William Blake. London: B.T. Batsford Ltd., 1965. [194 pp.]. Introducción muy interesante, p. 1-58.

Raine, Kathleen. Blake and Tradition. Princeton, N. J.: Princeton University Press, 1968. 2 vol.

Sloss, D. J. & J. P. R. Wallis (ed.) The Prophetic Writings of William Blake. Oxford: O.U.P. 1964 (1st pub. 1926) 2 volúmenes.

Tannenbaum, Leslie. Biblical Tradition in Blake's Early Prophecies: The Great Code of Art. Princeton, N.J.: Princeton University Press, 1982. [373 pp.].

Webster, Brenda S. Blake's Prophetic Psychology. London: MacMillan Press, 1983. [325 pp.].

Wittreich, Joseph Anthony Jr. Angel of Apocalypse: Blake's Idea of Milton. Madison, Wis.: University of Wisconsin Press, 1975.

Diccionarios y libros de referencia varios:

Abrams, M. H. et al. (ed.) The Norton Anthology of English Literature. New York: W. W. Norton, 1970 (1st pub. 1962). 2 volúmenes.

Alvarez Rodríguez, Román y Ramón López Ortega. Poesía Anglo-Norteamericana de la guerra civil española. (Antología bilingüe). Junta de Castilla y León: Consejería de Educación y Cultura, 1986, [339 pp.].

Annual Bibliography of English Language and Literature. London: W. S. Maney & Son Ltd., Modern Humanities Research Association, 1971-1981. Vol. 44 (1960)- Vol. 53 (1978)

Argullol, Rafael. El Heroe y el Unico. Barcelona: Seix-Barral, 1982.

Bauer, Laurie. English Word-formation. Cambridge: Cambridge University Press, 1983. [311 pp.]

Baugh, Albert C. A History of the English Language. London: Routledge & Kegan Paul, 1974 (1st pub. 1951).

Bailey, R.M. & Burton, D.M. English Stylistics: A Bibliography. Cambridge Mass., 1968.

BIBLIOTECA NACIONAL. Consulta Bibliográfica en CD-ROM. Bases de datos consultadas: MLA, Humanities Index, Library Literature, Biography Index, Cumulative Book Index, Dissertation Abstracts, ISBN, CSIC, British Library, General Catalogue y British National Bibliography]

Brogan, T. V. F. English Versification, 1570-1980. A Reference Guide with a Global Appendix. Baltimore and London: the John Hopkins University Press, 1981. [794 pp.].

Campbell, Roy. Lorca: An Appreciation of his Poetry. New Haven Connecticut: Yale University Press, 1953. El autor habla de Dylan Thomas en relación a García Lorca con respecto al uso de las sonoridades en el verso que utilizan ambos autores.

Chevalier, Jean y Alain Gheerbrant. Diccionario de símbolos. Barcelona: Herder, 1986.

Cirlot, Juan Eduardo. Diccionario de símbolos. Barcelona: Labor, 1985 (6ª edición; 1ª ed. 1984).

Collier's Encyclopedia ed. William D. Halsey. New York: Crowell, Collier Educational Corporation, 1968, Vol. 22, p. 288. Habla de los 18P en los siguientes términos: "The poems of 18 Poems (1934) are Freudian dreams. Their manifest level is a surrealistic confusion of contradictory images, but the latent level, when subjected to Freudian analysis, is simple. Thomas' theme is the cycle of birth and death, and his poetry depends upon the interaction between the rich surface and the latent theme."

Coombes, H. (ed.) English Literature Made Simple. London: A Horward & Wyndham Company, 1977. Made Simple Books. [294 pp.] Sobre Thomas ver pp. 274-275. Habla de las décadas de los cuarenta y los cincuenta en la poesía inglesa destacando la presencia de los 'New Apocalyptics' o nuevos románticos que intentan dar expresión a un subconsciente apasionado, de la conmoción que causó la muerte de Thomas recordando sus "hipnotic reading of his poems" (p. 275). Describe su verso como una amalgama incoherente de pseudo-Hopkins y "Swinburnian incantation." "The simpler early poems are likely to remain as more valid promises of accomplishment than the later ones..."

Cottrell, John and Cashin, Fergus. Richard Burton: A Biography. Arthur Barker, 1971. Richard Burton, galés como Thomas, llegó a conocer personalmente al poeta al que profesaba gran admiración. Burton quiso que se le enterrara junto a un libro de poemas de Thomas, así lo hizo constar antes de su muerte y así fue.

Cowie, A.P., R. Mackin & I. MacCraig. Oxford Dictionary of current idiomatic English (2 vols.), Oxford University Press, 1975, 1983.

Eliade, Mircea. The Two and The One. New York: Harper & Row, 1965.

Enciclopedia Europea. ed. Taddeo di Bartolo-Zworykin. Milan: Garzanti editore, 1981, Vol. XI, pp. 244-245. Crítica muy favorable. A partir de la publicación de 18P, Thomas trabajó lenta y tormentosamente y fue publicando volumenes posteriores en pocos años. Atraviesa, después de 1939, una fase de clarificación estilística que va a intentar corregir el desenfrenado subjetivismo inicial y que concluye construyendo con los años un sistema arquitectónicamente equilibrado en cuanto a métrica e imágenes. "Comparso come una meteora, appena ventenne, a sconvolgere scuole e teorie, Thomas fa vivere alla poesia inglese, fra gli anni trenta e quaranta, un'incandescente stagione di vigore creativo. Fin dai soi esordi, con la forza del provinciale che resta visceralmente legato alle sue origini, ignora il dibattito intellettuale, e manovra con suprema maestria, con una furia e un'abilità da funambolo tutte le risorse e gli artifici della tradizione." (p. 245)

Fairley, Irene R. E. E. Cummings and Ungrammar: A Study of Syntactic Deviance in his Poems. New York: Watermill Publishers, 1975. Fairley aplica los métodos de la gramática transformacional a los poemas de Cummings con objeto de comprobar hasta qué punto y de qué forma el lenguaje poético se desvía del lenguaje estándar, y si es así, si es posible una gramática operativa de la poesía. Examina morfología, formación de palabras, ortografía y rasgos sintácticos en cuanto a omisión, repetición y desplazamiento. Interesante puesto que se tiene la ocasión de comprobar de qué manera opera la Lingüística en relación con la poesía, aspecto por el que estamos interesados.

Fowler, H.W. A Dictionary of Modern English Usage. (2nd edn) (Revised Gowers, E.), Oxford University Press, 1965.

Gardner, Helen (ed.) The Metaphysical Poets. Harmondsworth, Middlesex: Penguin Books, 1966 (1st pub. 1957).

Gardner, W. H. & N. H. MacKenzie (ed.) The Poems of Gerard Manley Hopkins. London: Oxford University Press, 1967 (4th edition) (1st pub. 1918).

Ghiselin, Brewster. (ed.) The Creative Process. New York: New American Library, 1952, [251 pp.].

Huddlestone, Rodney. English Grammar: An Outline. New York: Cambridge University Press, 1988.

Hutchinson, F. E. (ed.) The Works of George Herbert. Oxford: Clarendon Press, 1967 (1st pub. 1941), [619 pp.].

Ibsen, Henrik. Four Major Plays. Oxford: Oxford University Press, 1981, [355 pp.].

Lucas, F. L. Thomas Lovell Beddoes: An Anthology. London: Cambridge at the University Press, 1932, [172 pp.].

MacLagan, David. Mitos de la Creación. Madrid: Editorial Debate, 1989. Versión castellana de Juan Manuel Ibeas. (1st pub. Creation Myths London: Thomas and Hudson, 1977. [96 pp.]

MLA International Bibliography of Books and Articles on the Modern Languages and Literatures. New York: The Modern Language Association of America: [enero 1970 - 26 de marzo de 1992].

The New Cambridge Bibliography of English Literature. London & New York: Cambridge University Press, 1972. Vol. 4 (1900-1950), pp. 220-230.

Ocbert, H.S., Karwoski, T.F. and Eckerson, A.B. "Studies in Synesthetic Thinking: Musical and Verbal Association of Color and Mood" Journal of General Psychology XXVI, 1942, pp. 153-173.

Oken, Alan Alan Oken's Complete Astrology. New York: Bantman Books, Inc. 1988 (1st pub. 1980).

Oxford English Dictionary. Oxford: Clarendon Press, 1989. XX volúmenes.

Parker, Geoffrey (ed.) Poems of John Keats Essex, England. Printed in Belgium.

Porter, B. Henry Miller: A Chronology and Bibliography. Baltimore: Waverley Pr. 1945.
Dylan Thomas es citado en la p. 33 en correspondencia con Henry Miller.

Portugés, Paul. The Visionary Poetics of Allen Gingsberg. Santa Barbara: Ross-Erikson Publishers, 1978. [181 pp.].

Preminger, Alex et al. (ed.) Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics. Princeton: Princeton University Press, 1965. [905 pp.].

Quirk, R. and S. Greenbaum. A University Grammar of English. London: Longman, 1983 (1st pub. 1973).
_____. A comprehensive grammar of the English language. London: Longman, 1985.

Redin, Mats. Word-Order in English Verse from Pope to Sassoon. Uppsala: Almqvist & Wiksells, 1925. [225 pp.].

Robinson, John. In Extremity: A Study of Gerard Manley Hopkins. London: Cambridge University Press, 1978.

Rodman, Selden. 100 Modern Poems. New York: Pellegrini and Cudahy, 1949 (introducción pp. xxviii-xxx).

Room, Adrian. Dictionary of Changes in Meaning. London and New York: Routledge & Kegan Paul, 1986.

Sagrada Biblia. Versión directa de las lenguas originales por Eloino Nacar Fuster y Alberto Colunga Cueto. Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos, 1991.

Sainz de Robles, Federico Carlos de. Ensayo de un Diccionario de la Literatura. Madrid: Aguilar S. A. de Ediciones, 1954.

Sampson, G. The Concise Cambridge History of English Literature. Cambridge: Cambridge University Press, 1970 (3rd edition) (1st pub. 1941) Habla de Thomas en el capítulo XVI: "The Age of T. S. Eliot: The Midtwentieth-century Literature of the English-speaking world," en las páginas 863-865. Afortundadmente para la crítca, el extravagante estilo que utilizan algunos de sus críticos (no él mismo) no es la opinión unánime de los lectores. Un cumplido para Thomas puede ser el hecho de que hace surgir cuestiones fundamentales sobre el arte poético. Influencia de Hopkins que no debe de exagerarse. La importancia de la literatura anglo-galesa moderna. Breve recorrido por la producción de Thomas. Una curiosidad que no nos puede pasar desapercibida: en Australia surge una figura "Ern Malley," que llega a publicar en revistas vanguardistas poemas de versos de mucho impacto, que se relacionaron con Thomas, como si fuese un seguidor o gran admirador. Pues bien, "Ern Malley," que le llamaban "the Australian New Apocalyptic" nunca existió. Su obra fue la producción de dos críticos de poesía australianos, James McAuley y Harold Stewart, que se dedicaron a imitar la poesía que estaba de moda, abriendo libros al azar y eligiendo palabras o frases, haciendo listas con ellas y relacionándolas en frases sin sentido. Dice Sampson que desgraciadamente confesaron demasiado pronto lo que estaban haciendo, antes de que se comparase a Malley con Dante o que se llegara a incluir en una antología junto a Shakespeare o Dylan Thomas.

Schmidt, M. An Introduction to 50 Modern British Poets. London: Pan Books, Ltd., 1979. Pan Literature Guides, [432 pp.]. Sobre Thomas, ver pp. 278-284. Piensa que el método dialéctico de Thomas es más producto de la voluntad que de la imaginación. El lenguaje se utiliza de forma que simula intensidad, confusión de profundidad con empaquetamiento. Las construcciones sintácticas reiteradas y de pronto interrumpidas evidencian su forma de composición consciente. "The elegiac eroticism of Thomas's early poetry is heady, adolescent stuff." (p. 281). Concluye diciendo "... the later work is rhetoric of a high order."

Shelton, Robert. No Direction Home: the Life and Music of Bob Dylan. London: Hodder & Stoughton, 1986. [573 pp.].

Summerfield, Geoffrey (ed.), John Clare: Selected Poetry. London: Penguin Books, 1990, [389 pp.].

Trías, Eugenio. Lo bello y lo siniestro. Barcelona: Seix-barral, 1982; Madrid: Taurus, 1984; [187 pp.] Trías parte de la hipótesis que ha sido esencial fuente de inspiración filosófica y metodológica de su obra futura: la de que en todas las regiones del saber humano debe replantearse la dinámica de relaciones entre valores admitidos y rechazados, entre lo afirmado y negado. Así, en estética, lo que desde los griegos hasta Kant o Hegel es afirmado como BELLO descansa en un sustrato SINIESTRO que sólo desde la época romántica saldrá a la luz en la reflexión.

Wales, Katie. A Dictionary of Stylistics. London: Longman, 1990 (1st pub. 1989). [504 pp.]. Incluye una exhaustiva bibliografía sobre Estilística.

Webster's New Twentieth Century Dictionary. USA: William Collins Publishers, 1972.

## APÉNDICE I.

Cronología de composición y publicación (1930-1934). Poesía y prosa.

La siguiente cronología está elaborada a partir de los datos propuestos en los siguientes libros:

- Dylan Thomas: The Collected Stories. London: J. M. Dent and Sons, 1983, 'List of sources' proporcionadas por Walford Davies, pp. 359-362.

- Maud, R. Entrances to Dylan Thomas's Poetry. New York: Scorpion Press, University of Pittsburgh Press, 1963, pp. 119-134.

- Maud, R. (ed.) Poet in the Making: The Notebooks of Dylan Thomas. London: J. M. Dent and Sons, 1968, (1st pub. 1965).

- Maud, R. (ed.) Dylan Thomas: The Notebook Poems: 1930-1934. London: J. M. Dent and Sons, 1989.

- Pratt, A. Dylan Thomas' Early Prose: A Study in Creative Mythology. Pittsburgh: University of Pittsburgh Press, 1970, pp. 174-179.

Maud presenta los poemas agrupados en el orden en que aparecen en los cuadernos. Pratt ofrece en su estudio un apéndice, que presenta algunas omisiones de importancia con respecto a la cronología comparativa de la prosa y la poesía. Nosotros hemos considerado interesante reordenar las fechas de composición a partir de los meses, de forma que así se tiene una visión más gráfica y mucho más práctica para manejar no sólo el desarrollo de composición sino el de la publicación de la prosa y el verso comprendida entre el período 1930-1934. En el caso en que se sepan las fechas exactas, las indicamos entre paréntesis. Los poemas o las publicaciones que no llevan una fecha específica, simplemente sabemos que datan de ese mes.

Para facilitar el listado, haremos uso de las siguientes abreviaturas:

SGSM Swansea Grammar School Magazine

18P Eighteen Poems. London: The Sunday Referee and the Parton Bookshop, 1934.

25P Twenty-five Poems. London: J.M. Dent and Sons, 1936.

ML The Map of Love. London: J.M. Dent and Sons, 1939.

PS A Prospect of the Sea. London: J. M. Dent and Sons, 1955.

AST Adventures in the Skin Trade and Other Stories. London: Putnam, 1955.

EPW Dylan Thomas: Early Prose Writings, ed. by Walford Davies, London: J. M. Dent and Sons, 1971.

PRIMEROS POEMAS (hasta 1930):

Los datos sobre estos primeros poemas los sabemos a partir de

- Jones, Daniel (ed.) Dylan Thomas: The Poems. London: J. M. Dent and Sons, 1977 (1st pub. 1971), y

- Maud, R. (ed.) Poet in the Making: The Notebooks of Dylan Thomas. op. cit., y Dylan Thomas: The Notebook Poems: 1930-1934. op. cit.

*Poemas anteriores a 1929*

"The Song of the Mischievous Dog" (diciembre 1925, fecha de su publicación en SGSM, p. 74)

"The Mishap" (1927, el poema está firmado por Dylan Thomas pero la caligrafía no es suya. Kent Thompson piensa que Nancy, la hermana de Dylan lo copió con objeto de enviarlo a la revista Boy's Own Paper cf. Maud, 1989, op. cit., p. 232)

"Forest Picture" (publicado en SGSM en marzo de 1928, p. 19)

"Missing" (publicado en SGSM en julio de 1928, p. 43)

"In Dreams" (publicado en SGSM en diciembre de 1928, p. 77)

## *Año 1929*

"The Maniac"

"Idyll of Unforgetfulness" (pieza musical para solistas, coro y orquesta en propiedad de Daniel Jones, publicado por primera vez en SGSM, marzo de 1929, pp. 15-16)

"Of Any Flower" (20 de abril 1929, pieza musical en propiedad de Daniel Jones)

"Clown in the Moon" (28 de abril de 1929, pieza musical en propiedad de Daniel Jones)

"To a Slender Wind" (28 de abril de 1929, pieza musical en propiedad de Daniel Jones)

"The Elm" (abril-mayo de 1929, pieza musical en propiedad de Daniel Jones)

"The Oak" (5 de mayo de 1929, pieza musical en propiedad de Daniel Jones)

"The Pine" (7 de mayo de 1929, pieza musical en propiedad de Daniel Jones)

"A Ballad of Salad" (julio 1929; publicado en SGSM)

"To the Spring-spirit" (2 de noviembre de 1929 con el título "Little Idyll," pieza musical en propiedad de Daniel Jones; publicado con el título "To the Spring-spirit" en SGSM en diciembre de 1929, p. 77)

"Triolet" (noviembre de 1929, pieza musical en propiedad de Daniel Jones; publicado por primera vez sin firma en SGSM en diciembre de 1929, p. 88)

## *Año 1930*

"I have not moulded this marble," poema que no tiene fecha y que se encuentra en Humanities Research Center, Texas. Maud lo incluye, por su similaridad con otros poemas de 1930 en este año.

*Abril 1930*

"Osiris, Come to Isis" (27 de abril, comienza con el verso "He stands at the steaming river's edge")

"Request to an Obliging Poet"
"In Borrowed Plumes"

*Mayo 1930*

"The lion-fruit goes from my thumb" (2 de mayo)

"Poem Written on the Death of a Very Dear Illusion" (2 de mayo, comienza con el verso "Grant me a period for recuperation")

"You shall not despair" (6 de mayo)

"My vitality overwhelms you" (10 de mayo)

"And so the New Love Came" (17 de mayo, comienza con el verso "And so the new lòve came at length")

"On Watching Goldfish" (18 de mayo, comienza con el verso "You collect such strange shapes")

"The lion, lapping the water"

"One has found a delicate power"

*Junio 1930*

"We will be conscious of our sanctity" (6 de junio)

"The Shepherd to his Lass" (17 de junio), este poema, que no se encuentra en los cuadernos, está en la National Library de Wales, Aberystwyth.

"The corn blows from side to side lightly" (18 de junio)

"I have come to catch your voice" (19 de junio)

"I Am Aware" (comienza con el verso "I am aware of the rods")

"My river, even thought it lifts"

"My love is deep night"

"The shepherd blew upon his reed" (publicado en SGSM con fecha de julio 1930, con el título de "Orpheus")

*Julio 1930*

"When your furious motion is steadied" (1 de julio)

"No thought can trouble my unwholesome pose" (17 de julio)

"The hill of sea and sky is carried" (20 de julio)

"So I sink myself in the moment"

*Agosto 1930*

"No, pigeon, I'm too wise" (8 de agosto)

"The cavern shelters me from harm" (11 de agosto)

"Pillar breaks, and mast is cleft"

"It's light that makes the intervals"

"The rod can lift its twining head"

*Septiembre 1930*

"Let me escape"

"Oh, dear, angelic time"

"And the ghost rose up to interrogate"

*Octubre 1930*

"When I allow myself to fly"

"Admit the Sun" (comienza con el verso "Admit the sun into your high nest")

"We sailed across the Arabian sea" ("A Section of a Poem called 'Hassan's Journey into the World")

*Noviembre 1930*

"I know this vicious minute's hour" (3 de noviembre)

"Her voice is a clear line of light" (4 de noviembre, con el título "Claudetta, You, and Me")

"Come, black-tressed Claudetta, home" (5 de noviembre)

"I, poor romantic, held her heel" (22 de noviembre)

"Cool, oh no cool"

"They brought you mandolins"

"The air you breathe encroaches"

"When all your tunes have caused"

"Am I to understand," con el título "Written in a classroom"

"Hand in hand Orpheus"

*Diciembre 1930*

"How shall the animal" (9 de diciembre, primera versión del poema con el mismo título incluído en ML

"Today, this hour I breathe" (18 de diciembre, primera versión del poema "To-day, this insect" en 25P)

"Sometimes the sky's too bright" (19 de diciembre)

"Here is the bright green sea" (28 de diciembre)

"My golden bird the sun" (30 de diciembre)

"Tether the first thought if you will"

"This love - perhaps I over-rate it"

"Live in my living"

## *Año 1931*

*Enero 1931*

"Rain cuts the place we tread" (2 de enero)

"The morning, space for Leda" (20 de enero)

"The spire cranes" (27 de enero, primera versión del poema con el mismo título incluído en el volumen ML)

"The caterpillar is with child"

*Febrero 1931*

"Yesterday, the cherry sun" (22 de febrero)

"Time enogugh to rot" (24 de febrero)

"Cool may she find the day"

*Marzo 1931*

"Conceive these images in air" (20 de marzo)

"You be my hermaphrodite in logic" (24 de marzo)

"Until the light is less" (28 de marzo)

"The natural day and night" (30 de marzo)

"It's not in misery but in oblivion"

*Abril 1931*

"The neophyte, baptized in smiles" (6 de abril)

"To be encompassed by the brilliant earth" (10 de abril)

"Calling temerity to see"

"Brember," relato corto que se publicó por primera vez en SGSM, vol. 28, No. 1 (April 1931), recogido en EPW.

*Mayo 1931*

"Who is to mar" (18 de mayo)

*Junio 1931*

"Although through my bewildered way" (1 de junio)

"High on a hill" (1 de junio)

"Into be home from home" (10 de junio)

"If the lady from the casino" (16 de junio)

"Refract the lady, drown the profiteer"

*Julio 1931*

"Through sober to the truth" (3 de julio)

"It is the wrong, the hurt, the mineral" (28 de julio)

"Sever from what I trust" [existe una primera versión de este poema que data del 29 de abril de 1931 que se encuentra en el Humanities Research Center de Texas]

*Agosto 1931*

"Even the voice will not last" (2 de agosto)

"True love's inflated" (8 de agosto)

"Since, on a quiet night, I heard them talk" (12 de agosto)

"They are the only dead" (16 de agosto)

"Foot, head, or traces" (18 de agosto)
"Have hold on my heart utterly"
"When you have ground such beauty down to dust"

"Or be my paramour or die"

"The womb and the woman's grave"

*Septiembre 1931*

"For us there cannot be welcome" (11 de septiembre)

"An end to substance in decay's a sequence" (11 de septiembre)

"Why is the blood red and the grass green" (12 de septiembre)

"Have cheated constancy" (21 de septiembre)

"There's plenty in the world that doth not die" (24 de septiembre)

"This time took has much" (30 de septiembre)

"There was one world and there is another"

*Octubre 1931*

"When you have ground such beauty down to dust" (10 de octubre)

"Which of you put out his rising" (15 de octubre)

"Feeding the worm" (17 de octubre)

"Never to reach the oblivious dark" (26 de octubre)

"So that his philosophy be proven"

"Take up this seed"

"Children of darkness got no wings"

*Noviembre 1931*

"There in her tears were laughter and tears again" (3 de noviembre)

"How can the knotted root" (5 y 6 de noviembre)

"What lunatic's whored after shadow"

*Diciembre 1931*

"Here is a fact for my teeth"

## *Año 1932*

*Enero 1932*

"Too long, skeleton, death's risen" (20 de enero)

*Abril 1932*

"No man knows loveliness at all"

"Do thou heed me, cinnamon smelling"

"Nearly summer, and the devil"

"You too have seen the sun a bird of fire" (publicado en Herald of Wales el 23 de abril de 1932 con el título "Youth Calls to Age")

*Mayo 1932*

"They said, tired of trafficking" (5 de mayo)

"Being but men, we walked into the trees" (7 de mayo)

"The hunchback in the park" (9 de mayo)

"Be silent let who will"

"At last, in hail and rain"

*Junio 1932*

"Out of the sighs a little comes" (7 de junio, primera versión del poema "Out of the sighs" en 25P).

"Upon your held-out hand" (25 de junio)

"Here is a beauty on a bough"

"How the birds had become talkative"

*Julio 1932*

"Were that enough" (1 de julio, primera versión del poema "Out of the sighs" en 25P)

*Noviembre 1932*

"Uncommon Genesis," relato corto, primera version de "The Mouse and the Woman," que se publicó por primera vez en Transition, Fall, 1936; recogido en ML y PS.

*Julio 1932- Enero 1933*

Existen ocho poemas en los manuscritos del British Museum, probablemente copias mecanografiadas de poemas en un cuaderno desaparecido que cubría el período julio 1932-enero 1933; Maud los agrupa como *Typescript Poems*, 1989, op. cit., pp. 115-122. Son los siguientes:

"Walking in gardens by the sides"

"Now the thirst parches lip and tongue"

"Lift up yor face, light"

"Let it be known that little live but lies"

"The midnight road, though young man tread unknowing"

"With windmills turning wrong directions"

"The gossipers have lowered their voices"

"Especially when the November wind" (primera versión del poema "Especially when the October wind," revisado para la publicación en Listener, 24 October 1934 y posteriormente en los 18P)

## *Año 1933*

*Febrero 1933*

"Sweet as the comets' kiss night sealed" (1 de febrero)

"It is death though I have died" (2 de febrero)

"Before the gas fades with a harsh last bubble" (6 de febrero)

"Hold on, whatever slips beyond the edge" (8 de febrero, primera versión del poema "Was there a time" de 25P).

"After the funeral, mule praises, brays" (10 de febrero, primera versión del poema "After the funeral" incluído en el volumen ML)

"We who were young are old" (16 de febrero)

"To take is to give all" (16 de febrero, primera versión del poema "On no work of words" incluído en el volumen ML)

"No faith to fix the teeth on carries" (17 de febrero)

"Out of a war of wits" (22 de febrero)

"In wasting one drop from the heart's honey cells" (23 de febrero)

"Had she not loved me at the beginning"

"Their faces shone under some radiance"

"With all the fever of the August months" (finales de febrero)

*Marzo 1933*

"I have longed to move away" (1 de marzo, en 25P)

"The waking in a single bed" (22 de marzo)

"To followw the fox at the hounds' talis" (28 de marzo)

"The ploughman's gone, the hansom driver" (28 de marzo)

"Make me a mask to shut from razor glances" (31 de marzo, primera versión del poema "O make me a mask" incluído en el volumen ML)

*Abril 1933*

"Light, I know, treads the ten million stars" (1 de abril)

"My body knows it wants" (2 de abril)

"Within his head revolved a little world" (16-20 de abril)

"Not from this anger, anticlimax after" (20 de abril, primera versión del poema "Not from this anger," incluído en el volumen ML)

"Pass through twelve stages" (23 de abril)

"And Death shall have no dominion" (en 25P)

*Mayo 1933*

"First there was the lamb on knocking knees" (13 de mayo, posteriormente incorporado a la secuencia "Altarwise by owl-light" en 25P)

"We lying by seasand" (16 de mayo, primera versión del poema incluído con el mismo título en el volumen ML, 1939)

"Before We Sinned" (16 de mayo, este es uno de los pocos poemas que tiene título, su primer verso es "Incarnate devil in a talking snake," que posteriormente sera el poema "Incarnate devil" en 25 P)

"Now understand a state of being, heaven" (18 de mayo)

"Interrogating smile has spoken death" (20 de mayo)

"No man believes" (23 de mayo)

New English Weekly, 18 de mayo, publicación del poema "And death shall have no dominion" (versión de abril, 1933, revisada posteriormente en febrero de 1936 para los 25P). Esta primera publicación fue descubierta y presentada por R.N. Maud en su artículo "Dylan Thomas's first Published Poem," MLN, LXXIV, 1959, p. 117.

*Julio 1933*

"When I lie in my bed and the moon lies in hers" (1 de julio)

"Why east wind chills" (1 de julio, en 25 P)

"This is remembered when the hairs drop out" (4 y 5 de julio)

"A woman wails her dead among the trees" (7 de julio)

"Praise to the architects" (7 de julio)

"Here in this spring" (9 de julio, en 25 P)

"A praise of acid or a chemist's lotion" (9 de julio)

"We have the fairy tales by heart" (14 de julio)

"Find meat on bones" (17 de julio, en 25 P)

"Ears in the turrets hear" (17 de julio, en 25P)

"The tombstone tells how she dies" (primera versión del poema "The tombstone told when she died" incluído en ML)

"The woman speaks"

"In me ten paradoxes make one truth"

"No food suffices but the food of death"

*Agosto 1933*

"Matthias spat upon the lord" (16 de agosto)

"The hand that signed the paper felled a city" (17 de agosto)

"Let for one moment a faith statement" (20 de agosto)

"You are the ruler of this realm of flesh" (22 de agosto)

"That the sum sanity might add to nought" (24 de agosto)

"Grief, thief of time, crawls off" (26 de agosto, en 25 P)

"Shiloh's seed shall not bé sown" (29 de agosto, primera versión de "The seed-at-zero" en 25 P)

"Let the brain bear the hammering"

"The minute is a prisoner in the hour"

"Shall gods be said to thump the clouds" (en 25 P)

"That sanity be kept I sit at open windows"

*Septiembre 1933*

Sunday Referee, 3 de septiembre, 1933, publicación del poema "That sanity be kept," compuesto en agosto, 1933.

"Before I knocked and flesh let enter" (6 de septiembre)

"We see rise the secret wind behind the brain" (8 de septiembre)

"Take the needles and the knives" (12 de septiembre)

"Not forever shall the lord of the red hail" (15 de septiembre)

"Before we mothernaked fall" (16 de septiembre)

"The sun burns the morning" (16 de septiembre)

"My hero bares his nerves along my wrist" (17 de septiembre)

"In the beginning was the three-pointed star" (18 de septiembre, esta primera version junto a la compuesta en abril de 1934 constituirán el poema "In the beginning" de 18P)

"Love me, not as the dreamy nurses" (18 de septiembre)

"For loss of blood I fell where stony hills" (25 de septiembre)

"Jack my father, let the knaves" (26 de septiembre, primera versión de "Grief thief of time" en 25P)

"The girl, unlacing, trusts her breast" (29 de septiembre)

"Through these lashed rings" (30 de septiembre)

Adelphi, septiembre de 1933, publicación del poema "No man believes," compuesto el 23 de mayo.

*Octubre 1933*

"The eye of sleep turned on me like a moon" (5 de octubre, esta primera versión junto a la del 27 de noviembre, 1933, constituirán el gérmen del poema "I fellowed sleep" en 18P)

"The force that through the green fuse" (10 de octubre, primera versión del poema con el mismo título en 18P)

"From love's first fever to her plague" (14 de octubre, primera versión del poema con el mismo título en 18P)

"The almanac of time hangs in the brain" (16 de octubre)

"And from the first declension of the flesh" (17 de octubre)

"Here lie the beasts of man and here I feast" (25 de octubre)

"All that I owe the fellows of the grave"

"Ape and ass both spit me forth"

*Noviembre 1933*

"When once the twilight locks no longer" (11 de noviembre)

"Light breaks where no sun shines" (20 de noviembre)

"I fellowed sleep who kissed between the brains" (27 de noviembre, primera versión del poema "I fellowed sleep" en 18P)

"After the Fair," en el "Red Notebook," relato corto, incluído en PS.

Sunday Referee, 29 de octubre, 1933, publicación del poema "The force that through the green fuse drives the flower," compuesto el 10 de octubre de 1933.

*Diciembre 1933*

"See, says the line, my wicked milks" (13 de diciembre)

"This bread I break was once the oat" (24 de diciembre, en 25P)

"The Tree," 28 de diciembre en el "Red Notebook," relato corto incluído en PS y ML.

"Jarley's," relato corto publicado en SGSM, vol. 30, no. 3 (December 1933), firmado por 'Old Boy' y atribuído a Thomas por George H. Gwynne, anterior profesor suyo en la escuela. Thomas, recordamos, abandonó la escuela en julio de 1931. Este relato viene recogido en EPW.

## *Año 1934*

"Fist I knew the lamb on knocking knees," poema sin fecha que Maud piensa fue compuesto en 1934 (ver Maud, ed. by, 1989, p. 281). Algunos de sus versos fueron incluídos en el soneto III de "Altarwise by owl-light" en 25P y CP.

*Enero 1934*

"Your pain shall be a music in your string" (12 de enero)

"Martha," 22 de enero, 1934, en el "Red Notebook," primera versión del relato corto "The True Story," publicado en Yellowjacket, mayo, 1939 e incluído en EPW.

Sunday Referee, 7 de enero, 1934, publicación del poema "Love me, not as the dreaming nurses," compuesto el 18 de septiembre de 1933.

New English Weekly, 25 de enero, 1934, publicación del poema "Out of the Pit," compuesto entre el 16 y el 20 de abril de 1933 con el título "Within his head revolved a little world."

*Febrero 1934*

"A process in the weather of the heart" (2 de febrero, 1934, primera versión del poema con el mismo título en 18P)

"Foster the light, nor veil the bushy sun" (23 de febrero, en 25 P).

"The Enemies," 11 de febrero, 1934 en el "Red Notebook." Publicado por primera vez en New Stories, junio-julio, 1934; recogido en ML y PS.

Sunday Referee, 11 de febrero, 1934, publicación del poema "A process in the weather of the heart," compuesto el 2 de febrero y luego incluído en los 18P.

*Marzo 1934*

"Where once the waters of your face" (18 de marzo)

"The shades of girls all flavoured" (primera versión de "Our eunuch dreams," en 18P)

"The Dress," en el "Red Notebook," publicado por primera vez en Comment, 4 de enero, 1936; recogido en ML y PS.

Adelphi, marzo, 1934, publicaciónn del poema "The Woman Speaks," compuesto en julio de 1933.

Listener, 14 de marzo, 1934, publicación del poema "Light breaks where no sun shines," compuesto el 20 de noviembre de 1933 y que luego aparecerá en los 18P.

New English Weekly, 15 de marzo, 1934, publicación del relato corto "After the Fair," compuesto en noviembre de 1933 en el "Red Notebook."

Sunday Referee, 25 de marzo, 1934, publicacion del poema "Where once the waters of your face," compuesto el 18 de marzo, de 1934, poema que pertenece al volumen 18P.

*Abril 1934*

"If I was tickled by the rub of love" (30 de abril, primera versión de "If I were tickled by the rub of love" en 18P)

"I see the boys of summer in their ruin" (primera versión del poema con el mismo título en 18P).

"In the beginning was the three-pointed star"

"The Visitor," en el "Red Notebook," publicado por primera vez en The Criterion, enero, 1935; recogido en ML y PS.

"Your breath was shed" (la primera versión de este poema con el título "Thy Bread was Shed" fue enviada a PHJ en abril de 1934 e incluída en su 'abortive list of poems'. En una carta del dos de mayo de 1934, Thomas opina que este poema es 'very bad indeed'(SL, p. 125). PHJ recuerda que llevaba por título "The Candle." Se publicó por primera vez en Poetry (London), No. 9, 1944.

New Verse, abril, 1934, publicación del poema "Our eunuch dreams," compuesto en marzo de 1934 y posteriormente uno de los poemas del volumen 18P y CP.

Sunday Referee, 22 de abril, 1934, Thomas consigue el Book Prize y decide avalar el volumen en curso de 18P. Sin embargo, puesto que Thomas no era aún un

autor comercial, el periódico encontró dificultad a la hora de encontrar una editorial que asumiera el riesgo.

*Mayo 1934*

"That the sum sanity might add to nought"

"I dreamed my genesis" (primera versión del poema con el mismo título en 18P)

"A Doom on the Sun" (Thomas estaba entonces trabajando en este relato corto)

O'London's, 5 de mayo, 1934, publicación del poema "Ears in the turrets hear," revisión del poema compuesto el 17 de julio de 1933 y que aparecerá en 25P.

*Junio 1934*

Swansea and West Wales Guardian, 8 de junio, 1934, publicación del poema "That the Sum Sanity" compuesto en mayo de 1934.

New Verse, junio, 1934, publicación del poema "When once the twilight locks no longer," compuesto el 11 de noviembre de 1933 y revisado para la publicación en los 18P.

New Verse, junio, 1934, publicación del poema "I see the boys of summer," compuesto en abril de 1934 y que aparecerá en los 18P.

*Julio 1934*

"All all and all the dry worlds lever," primera versión del poema así titulado en 18P.

"The Vest," 20 de julio de 1934 en el "Red Notebook," publicado por primera vez en Yellowjacket, mayo, 1939; recogido en EPW y AST.

New Stories, junio-julio, 1934, publicación del relato corto "The Enemies," compuesto el 11 de febrero de 1934 en el "Red Notebook."

"In the Garden," relato corto publicado por primera vez en SGSM, vol. 31, no. 2 (July 19349, firmado como 'Old Boy', atribuído a Thomas por R. N. Maud basándose en la evidencia interna, recogido en EPW.

*Agosto 1934*

"My world is pyramid" (primera versión del poema así titulado en 18P)

"Gaspar, Melchior, Balthasar," 8 de agosto de 1934 en el "Red Notebook," recogido en EPW.

New Verse, agosto, 1934, publicación del poema "If I were tickled by the rub of love," compuesto el 30 de abril de 1934, poema que aparecerá en los 18P.

*Septiembre 1934*

"Do you not father me" (primera versión del poema en 25P y CP, publicado por primera vez en The Scottish Bookman, octubre de 1935; estuvo a punto de ser incluído en 18P pero Dylan Thomas eligió en su lugar "Especially when the October wind," ver Maud, ed. by, 1989, p. 281)

"When, like a running grave" (primera versión del poema titulado del mismo modo en 18P)

"The Burning Baby," relato corto en el "Red Notebook," publicado por primera vez en Contemporary Poetry and Prose, mayo, 1936, recogido en EPW.

Adelphi, septiembre, 1934, comentarios sobre poesía.

*Octubre 1934*

"Foster the light, nor veil the feeling moon"

"Especially when the October wind" (24 de octubre)

"Anagram," primera versión del relato "The Orchards" en el "Red Notebook," publicado por primera vez en The Criterion, julio, 1936, recogido en PS y ML.

Criterion, octubre, 1934, publicación de "From love's first fever to her plague," compuesto el 17 de octubre de 1933, incluído posteriormente en los 18P.

New Verse, octubre 1934, "Answers to an Enquiry"

Listener, 24 de octubre, 1934, publicación del poema "Especially when the October

wind," revisado de una versión que se encuentra en el British Museum, poema que aparecerá en los 18P.

Sunday Referee, 28 de octubre, 1934, publicación del poema "Foster the light," compuesto el 23 de febrero de 1934, revisado para la publicación en Contemporary Poetry and Prose, mayo de 1936 e incluído en los 25P y CP.

*Noviembre 1934*

New English Weekly, 22 de noviembre, 1934, publicación del relato corto "The End of the River," recogido en EPW.

*Diciembre 1934*

Adelphi, diciembre, 1934, publicación del relato "The Tree," compuesto el 28 de diciembre de 1933 en el "Red Notebook."

New Verse, diciembre, 1934, publicación del poema "My world is pyramid," compuesto en agosto de 1934 y que aparecerá como uno de los poemas en 18P.

New Verse, diciembre, 1934, comentario sobre "Vienna" de Stephen Spender.

18 de diciembre, London: The Sunday Referee and the Parton Bookshop, publicación de los Eighteen Poems.

## APÉNDICE II.

La producción literaria de Dylan Thomas. Traducciones al castellano y catalán.

### *Poemas*

Eighteen Poems. London: The Sunday Referee and the Parton Bookshop, London, 1934. Contiene los dieciocho primeros poemas de CP.

Twenty-five Poems. London: J.M. Dent and Sons, 1936. Contiene los siguientes veinticinco poemas de CP.

The Map of Love. London: J.M. Dent and Sons, 1939. Incluye quince poemas y siete relatos breves. Contiene desde "Because the pleasure-bird whistles" hasta "Twenty-four years" en CP, además de siete relatos.

The World I Breathe. Norfolk, Conn.: New Directions, 1939. Contiene cuarenta poemas seleccionados de los tres volúmenes anteriores, seis relatos del volumen anterior y cinco relatos adicionales. Edición limitada de setecientos ejemplares.

New Poems. Norfolk, Connecticut : New Directions, The Poets of the Year, 1943. Contiene diecisiete poemas publicados anteriormente además de otros nuevos títulos.

Deaths and Entrances. London: J.M. Dent and Sons, 1946. Contiene desde "Poem in October" hasta "Fern Hill" en CP, pero en CP "Do not go gentle" se sustituyó por "Paper and Sticks" y se añadió "Once below a time."

Selected Writings of Dylan Thomas. New York: New Directions, 1946. Introducción de J.L. Sweeney, pp. vii-xxiii. Selección de poemas y relatos, todos pertenecientes a los primeros volúmenes.

Selected Writings, ed. J. P. Harries, 1970.

Twenty-six Poems. London: J.M. Dent and Sons, 1950. Edición limitada de ciento cincuenta ejemplares, firmada por el autor e impresa en Officina Bodoni, Verona. Solamente cincuenta copias se pusieron a la venta en Gran Bretaña, el resto se distribuyó en Estados Unidos por New Directions.

In Country Sleep and Other Poems. New York: New Directions, 1952. Contiene tan sólo seis poemas, los últimos cinco de Cp y "Do not go gentle."

The Collected Poems of Dylan Thomas: 1934-1952. London: J.M. Dent & Sons, 1952; New York: New Directions, 1953; (paperback edition, 1971). Este volumen reune Eighteen Poems, Twenty-five Poems, Deaths and Entrances (a excepción del poema "Paper and Sticks"), así como los poemas contenidos en The Map of Love. También se incorporan en este volumen los poemas "Do not go Gentle into that Good Night," "In Country Sleep," "Over Sir John's Hill," "Poem on his Birthday," "Lament," "In the White Giant's Thigh," y naturalmente, el "Prologue" que Thomas compuso especialmete con motivo de esta edición de sus obras que quería preservar. Las ediciones posteriores a 1956 incluyen "Elegy," reconstruído por Vernon Watkins.

"Poetic Manifesto," Texas Quarterly (IV, Winter 1961) p. 48.

Poet in the Making: The Notebooks of Dylan Thomas. ed. by Ralph Maud. London: Dent, 1968 (1st pub. 1965), [364 pp.].

Dylan Thomas: The Poems. ed. by Daniel Jones. London: J.M. Dent and Sons, 1990, Everyman's Library, [291 pp.]. (1st pub. New York: New Directions Published Corporation, 1971; Rev. ed. London: Dent, 1974, [xix, 291 pp.]).

Dylan Thomas: The Notebook Poems: 1930-1934. ed. by Ralph Maud. London: J.M. Dent and Sons, 1991, [307 pp.].

Dylan Thomas: The Loud Hill of Wales. Poetry of Place. Selected and introduced by Walford Davies. London: J. M. Dent and Sons, 1991, [172 pp.] (1st pub. 1937). Contiene poemas y relatos.

Dylan Thomas: Collected Poems 1934-1953. ed. Walford Davies and Ralph Maud. London: J. M. Dent and Sons, 1988, [268 pp.].

## *Cartas*

Dylan Thomas: Letters to Vernon Watkins. ed. Vernon Watkins. London: J. M. Dent and Faber; New York: New Directions, 1957, [145 pp.]. Correspondencia entre los dos poetas que cubre los años 1936 a 1952.

Selected Letters of Dylan Thomas. ed. by Constantine FitzGibbon. New York: New Directions Publishing Corporation, 1965, [420 pp.].

"Love Letters From a Poet to his Wife," McCall's, 93 (February 1966), pp. 78, 173.

Twelve More Letters (Stoke Ferry, Norfolk, U.K.: Turret Books, 1969).

The Collected Letters of Dylan Thomas. ed. by Paul Ferris. London and Melbourne: J.M. Dent and Sons, 1985, [982 pp.].

## *Relatos*

Portrait of the Artist as a Young Dog. London: J.M. Dent and Sons, 1940; Norfols, Conn.: New Directions, 1940. También en edición de bolsillo, New Directions Paperbook # 51 (1955).

A Prospect of the Sea and Other Stories and Prose Writings. ed. Daniel Jones. London: J.M. Dent and Sons, 1955. Contiene quince relatos, muchos de los volúmenes anteriores.

Adventures in the Skin Trade and Other Stories. New York: New Directions, 1955; contiene "Adventures...," que es el borrador de una novela incompleta y veinte relatos. También en edición de bolsillo: New York, New American Library, a Signet Book, 1961: este volumen contiene Adventures in the Skin Trade. London: Putnam, 1955, y A Prospect of the Sea and Other Stories. London: J.M. Dent and Sons, 1955, y New Directions Paperbook #183 (1964), con una introducción de Vernón Watkins.

Rebecca's Daughters. London: Triton; Boston: Little, 1965. *Filmscript.*

Me and My Bike. New York: MacGraw-Hill; London: Triton, 1965. *Filmscript.*

Two tales: Me and My Bike and Rebecca's Daughters, 1968.

The Outing (1970)

The Followers, (fiction), 1976.

The Death of the King's Canary (with John Davenport), 1976.

Early Prose Writings. ed. Walford Davies. London: J.M. Dent and Sons; New York: New Directions, 1971. La primera parte contiene ocho relatos de Adventures..., tres relatos de Swansea Grammar School Magazine, un relato del Red Notebook y otro que apareció en New English Weekly, una versión de

"The Death of the King's Canary," fragmento de una novela satírica escrita en colaboración con John Davenport y un extracto del *filmscript* "Betty London." La segunda parte contiene ensayos de Swansea Grammar School Magazine y de los periódicos de gales, selecciones de cartas a PHJ, y las famosas entrevistas "Answer to an Enquiry" y "Poetic Manifesto," un ensayo titulado "The Cost of Letters" y una charla para la radio sobre los *idioms*, además de diecinueve *book reviews* seleccionados de entre los que Thomas publicó en distintas revistas durante los años treinta y cincuenta.

Collected Prose, 1969.

The Collected Stories of Dylan Thomas. London: J. M. Dent and Sons, 1983, (with a foreword by Leslie Norris), [362 pp.].

A Child's Christmas in Wales. Norfolk, Conn.: New Directions, 1955.

## *Drama*

The Doctor and the Devils. London: J.M. Dent; New York: New Directions, 1953. La obra, descrita como *film scenario, film-script, play* o *screenplay* fue escrita con anterioridad a 1944 y se basa en la historia de Donald Taylor. Producida por Strand Films, no llegó a estrenarse por dificultades con la censura. Las ediciones de New Directions a partir de 1956 incluyen Twenty Years, A Dream of Winter y The Londoner.

Under Milk Wood: A Play for Voices. London: J.M. Dent and Sons; New York: New Directions, 1954. Apareció una primera versión más breve en Marguerite Caetani's Botteghe Oscure. También New Directions Paperbook #73 (1957).

The Beach of Falesà. New York: Stein and Day, 1963; London: Jonathan Cape, 1964. *Filmscript* basado en el relato de Robert Louis Stevenson. También Ballantine paperback (1965).

Twenty Years A-Growing. A Film Script from the Story by Maurice O'Sullivan. London: J.M. Dent, 1964. *Filmscript* basado en el relato autobiográfico de Maurice O'Sullivan, originalmente en Gaelic. La mitad del guión fue compuesto en 1944 pero no llegó a completarlo.

Me and My Bike: An Unfinished Film Script. Triton, 1965.

The Doctor and the Devils and Other Scripts. Incluye Twenty Years A Growing, A Dream of Winter, The Londoner. 1966.

Suffer Little Children. Filmscript compuesto en 1945 por Dylan Thomas y Donald Taylor con el título alternativo de Betty London. Producido por Strand Films, nunca llegó a realizarse, adquiridos los derechos por Gainsborough Pictures Ltd. parte del material fue utilizado en la película de Diana Dors Good Time Girl.

The Burning Baby (short stories), unpublished.

Miscellany, 1963 (poems, stories, broadcasts).

Miscellany Two. (Including A Visit to Granpa's and Other Stories and Poems). London: J. M. Dent and Sons, 1966 (1st paperbound pub.); rptd as an Everyman Paperback, 1985, [117 pp.]. Incluye once poemas, cinco relatos y dos *broadcasts*.

Miscellany Three. London: J.M. Dent and Sons, 1978 (1st pub. 1959) Contiene diecisiete poemas y siete relatos cortos.

## *Charlas radiofónicas*

Quite Early One Morning. Broadcasts. London: J.M. Dent and Sons; New York: New Directions, 1954. Las ediciones inglesa y norteamericana difieren considerablemente en cuanto a contenidos .Casi todo son charlas para la BBC, reunidas por Aneirin Talfan Davies. La edición americana es más completa, incluyendo varios relatos y ensayos adicionales.

The Londoner, 1946

Return Journey (broadcast 1947). En New Directions: Five One-Act Plays in the Modern Idiom. ed. Alan Durband, 1961.

Dylan Thomas: The Broadcasts. ed. by Ralph Maud. London: J.M. Dent and Sons, 1991. [307 pp.].

# *Documentales*

## The Conquest of a Germ

*Production*: Strand Film for Ministry of Information

*Producer*: Donald Taylor

*Director*: John Eldrige

*Script*: Dylan Thomas and John Eldrige

*Starring*: David Farrar

*Released*: February 1942.

## These are the Men

*Production*: Strand Films for Ministry of Information

*Producer*: Donald Taylor

Devised and compiled by Oswald Hafenrichter and Dylan Thomas

Verse commentary by Dylan Thomas

*Released*: April 1942

## This is Colour

*Production*: Strand Films for I.C.I.

*Producer and Studio Director*: Basil Wright

*Location Direction*: Jack Ellitt

*Camera*: Jack Cardiff

*Music*: Richard Addinsell

Commentary by Dylan Thomas. Spoken by Valentine Dyall, Joseph MacLeod, Marjorie Fielding

*Technicolor*

*Released*: May 1942

## New Towns for Old

*Production*: Strand Films for Ministry of Information

*Direction*: John Eldridge

*Camera*: jo Jago

*Script*: Dylan Thomas

*Producer*: Alexander Shaw

*Released*: June 1942

## Balloon Site 586

*Production*: Strand Films for Ministry of Information

*Producer*: Alexander Shaw

*Directors*: John Banting, Dylan Thomas, Charles de Latour, Alan Osbiston, Peter Scott, Desmond Dickinson

*Camera*: Charles Marlborough

*Released*: September 1942

Green Mountain, Black Mountain

*Production*: Strand Films for Ministry of Information

*Producer*: Donald Taylor

Devised and Compiled by Alan Osbiston and Dylan Thomas

Words by Dylan Thomas spoken by James McKechnie and Brian Herbert

*Released*: March 1943

Our Country

*Production*: Strand Films for Ministry of Information

*Producer*: Alexander Shaw and Donald Taylor

*Direction*: John Eldridge

Script and Commentary by Dylan Thomas

*Music*: William Alwyn

Is your Ernie Really Necesary?

Made in 1943 in collaboration with Oswald Mitchell

*Production*: Strand Films for Ministry of Information

*Directors*: Dylan Thomas and Oswald Mitchell

*Script*: Dylan Thomas

*Starring*: Hay Petrie

Suppressed by Ministry of Information after first screening

Where are They Now?

*Production*: Strand Films for Ministry of Information

Devised by Oswald Hafenrichter and Dylan Thomas

Verse commentary by Dylan Thomas

Not released

## *Traducciones al español y al catalán*

Dylan Thomas: Poemas. (trad. de Esteban Pujals), Madrid: Visor Libros, S.L., 1986. Col. Visor de poesía, [128 pp.].

Dylan Thomas: Poemas. (trad. de Esteban Pujals). Madrid: Alberto Corazón, 1976. Col. Visor, [126 pp.].

Poemas de Dylan Thomas. Madrid: Rialp. (edición agotada en la actualidad y de la que no consta fecha de publicación).

Poemes de Dylan Thomas. (trad. al catalán de María Manent), Barcelona: Edicions 62, 1980. Col. L'escorpi. Poesía, nº 25. [64 pp.].

Dylan Thomas: Notas al arte de la poesía. Caracas: Fundarte, 1979, Col. Antares: Cuadernos de Teoría y Crítica (traducción de Gabriel Rodríguez) [23 pp.]; [se trata de la entrevista realizada a Dylan Thomas en 1953 que contiene cinco preguntas, "Dylan Thomas: Notes on the art of poetry," en Graham, Martin and P.N. Furbank, ed. by, Twentieth Century Poetry. Critical Essays and Documents. London: The Open University, 1979 (1st pub. 1975), pp. 383-388.

Con distinta piel. (trad. de J. A. Cotta) Fabril Editora, 1957;
(trad. de Juan Angel Cotta). Barcelona: Bruguera, 1982. Col. Libro amigo, nº 898, [160 pp.].
(trad. de Juan Angel Cotta). Barcelona: Círculo de Lectores S.A., 1989. [60 pp.].

En casa del abuelo, (trad.-adaptación de Joaquín Fernández). Madrid: Alfaguara, 1990. Col. Infantil juvenil, nº 387, [112 pp.].

El hotel blanco. (trad. de Jaime Zulaica). Barcelona: Argos Vergara, 1981, [256 pp.].

La Cumbre. (trad. de Esteban Riambau), Barcelona: Ediciones B, S.A., 1988. [176 pp.].

La Muerte del canario del Rey. (trad. Patricia Cruzalegui Sotelo; prólogo de Constantine FitzGibbon). Barcelona: Montesinos, 1981. Col. Tundal, [178 pp.].

El doctor y los demonios. (trad. de Virgilio Moya). Madrid: Felmar, 1975. Col., La Fontana Literaria, [200 pp.].

De pronto al amanecer. (trad. de Isabel Salido). Madrid: Felmar, 1977. Col., Fontana Literaria, [257 pp.].

Veinte años creciendo. Guión cinematográfico basado en el relato homónimo de Maurice O'Sullivan, estudio preliminar de Leopoldo María Panero, (trad. de Antonio Resines). Madrid: Felmar, 1979 (1ª ed. 1978, Col. Nueva Fontana Literaria), Col. La Fontana Literaria, nº 72, [162 pp.].

Retrato del artista cachorro
Fabril editora, 1962, (trad. de Juan Angel Cotta)
(trad. de Jordi Oliver y prólogo de Emilio Olcina). Barcelona: Planeta, 1971.

Retrato del artista como perro joven.
Barcelona: Fontamara, 1979 (1ª ed. 1974), Col. Alejandría, (trad. de Jordi Oliver), [169 pp.].
Barcelona: Seix-Barral, 1984 (trad. de Juan Angel Cotta).

Retrat de l'artista com a cadell. (trad. al catalán de Victor Compte), Barcelona: Edicions de la Magrana, 1987. Col., Venecies, nº 12, [256 pp.].

El visitante y otras historias. (trad. de Ignacio Alvarez), Madrid: Nostromo, 1977. (1ª ed. 1975). Col. Alfaguara-Nostromo, [176 pp.].

El visitante y otras historias. (trad. de Ignacio Alvarez), Barcelona: Bruguera, 1983. (1ª ed. 1979, Col. Libro Amigo nº 687). Col., Club Bruguera, nº 72, [224 pp.].

Las hijas de Rebeca, (edición a cargo de Carlos Miguel Sánchez-Rodrigo). Barcelona: Ediciones del Cotal, 1978. Col. El autor y la obra, 2, [187 pp.].

En el joven bosque. Kingston (Ontario): Queen's University; Madrid: Castilla, [74 pp.]. Trad. y notas de Tomás Ramos Orea y Elwyn L. Thomas.

Bajo el bosque lácteo. (trad. de V. Ocampo y F. Paolera), ed. Sur, Fontamara, 1979.

Bajo el bosque lácteo. Barcelona: Fontamara, 1979 (trad. de Emilio Olcina y Jesús Pérez), [117 pp,].
(trad. de Jesús Pérez Magallón). Barcelona: Fontamara, 1979. Col., Alejandría, [128 pp.].

Sota el bosc lacti. (trad. al catalán de Angela Butren y Salvador Oliva). Barcelona: Edhasa, 1987. Col. Classics moderns, [144 pp.].

*AGRADECIMIENTOS*

*A Toni y a Betty, a mis padres y a todas las personas que me han dado ánimos para que este trabajo fuera posible.*