

CARONTE Y LA LUNA: ARQUETIPOS MÍTICOS
EN *THE ARMIES OF THE MOON*
DE GWENDOLYN MAC EWEN

María Luz González
Universidad de La Laguna

ABSTRACT

This essay analyses a group of poems by Gwendolyn MacEwen belonging to her collection *The Armies of the Moon* (1972). She is inspired in the element of Water and the Charos and the Moon archetypes to illustrate her journey of self-exploration towards the profundities of her own unconscious. Alchemy, Jacob Böhme's mysticism and C.G. Jung's psychology act, at the same time, as catalysts for inspiration, creativity and knowledge to reach her personal and literary aims. The psychoanalytical Junguian theories, especially those suggested by Jung, Campbell and Bachelard constitute the theoretical approach of the analysis.

KEY WORDS: Poetry, symbol, archetype, myth, alchemy, psychoanalysis, quest, self-exploration.

RESUMEN

Este artículo analiza una serie de poemas de Gwendolyn MacEwen pertenecientes a su colección *The Armies of the Moon* (1972) en los que la escritora, partiendo de la simbología del Agua, se inspira en los arquetipos de Caronte y la Luna para ilustrar su recorrido de autoexploración hacia la profundidades del inconsciente. La alquimia, el gnosticismo, Jacob Böhme y la psicología de C.G. Jung actúan a su vez como catalizadores de inspiración, creatividad y conocimiento para alcanzar sus objetivos personales y literarios. Las teorías psicoanalíticas de orientación junguiana, especialmente aquellas expuestas por Jung, Campbell y Bachelard constituyen el enfoque teórico del análisis.

PALABRAS CLAVE: poesía, símbolo, arquetipo, mito, alquimia, psicoanálisis, búsqueda, autoexploración.

El Agua es una de las imágenes arquetípicas más frecuentes en la poesía de la escritora canadiense Gwendolyn MacEwen (1941-1987), especialmente en su colección *The Armies of the Moon*¹ (1972) en la que aparece, como su título indica, directamente relacionada con la Luna. "The White Goddess" a la que tanto aludiera Graves (1995), regidora de las aguas y las lluvias, mediadora entre el cielo y la

tierra desde épocas antiguas (Cirlot 283-284) adquiere en la poesía de MacEwen una serie de significaciones simbólicas: como reguladora y unificadora de distintos periodos; como sede para la Muerte, pero entendida en sentido iniciático, es decir, como modificación temporal del plan vital. Admira también su naturaleza cambiante, que tanto la asemeja a su preciado dios Mercurio: guía y conductor del proceso alquímico. Sus rayos son de plata y al igual que los del Sol, transforman lo que tocan.

La Luna participa del misterio de la noche. Mientras que el Sol es vida manifestada, la Luna representa el lado oculto de la naturaleza.² Éste es probablemente el aspecto que más interese a MacEwen en esta obra. “Two Aspects of the Moon” (*Armies* 29-30) es el poema que inicia el segundo bloque de la colección, “Lacus Mortis: The Lake of Death” (29-47). La atmósfera general del poema es lógicamente nocturna, aunque incluso llega a veces a alcanzar un tono tétrico:

TWO ASPECTS OF THE MOON

Nor could I sometimes dare to write:
*the moon was a cup from which we drank
the silver milk of night.*

For in this hour before the dawn
ghosts of many martyrs moan;
dark rain of war keeps falling
and our mouths are drowned.
I see your bright arm burning
like a torch in some abandoned countryside.
I witness the apocalypse of love
and understand how many died,
went up in flames
with an unrecordable cry.
Now I know why my mouth tears down your body
in a mad attempt to staunch the blood they shed.
I keep seeing bullets beneath your skin
which I try to suck away. Instead

¹ *The Armies of the Moon* es, de todas sus obras, la colección en la que MacEwen utiliza la simbología alquímica de forma más directa y completa, especialmente a través de los arquetipos elementales del Aire y el Agua. A pesar de lo densa y oscura que puede llegar a ser dicha simbología, la escritora logra, en esta obra, mostrar una vitalidad equiparable a la de *A Breakfast for Barbarians* (1966) y un carácter evocador similar al que encontramos en su obra *The Shadow-Maker* (1969). Las connotaciones nocturnas presentes tanto en ésta última como en *The Armies of the Moon* indican la dirección que su poesía estaba tomando por entonces: de la exuberancia de las primeras obras publicadas a comienzos de los años sesenta MacEwen pasa a una poesía mucho más taciturna e introspectiva. Asimismo, observaremos en los poemas que analizamos a continuación una evidente influencia de la psicología analítica de C.G. Jung.

² La Luna participa, pues, de todo el simbolismo del Agua.

I myself make new wounds, worse ones—
there where I thought a Roman lance tore you
just below the heart, I have left
my mouth's cruel mark. (*Armies* 29)

En esta primera parte del poema, las imágenes adquieren por momentos un tono apocalíptico, en el que el fuego y el caos imperan. La escritora admite, en el comienzo del poema, que no se atrevería algunas veces a hacer afirmaciones románticas del tipo: “*the moon was a cup from which we drank/the silver milk of night*”. No es posible hablar de este astro de la noche que, desde tiempos inmemoriales ha sido relacionado tanto con Diana como con Hécate, de forma tan positiva. Asimismo, escribe al final del poema que tampoco escribiría frases de estilo gótico como “*the moon was a deadly scimitar beside your hair/ and I woke with blood on my shoulder/ from its sharp blade*”. La verdad, como siempre ocurre, no se encuentra nunca en los extremos, sino en el equilibrio de las partes.

MacEwen expresa en este poema la visión dualista presente en la alquimia y en la filosofía de Jacob Böhme: la necesidad de unir el bien con el mal, la oscuridad con la luz, el sol con la luna, la vida con la muerte, la destrucción con la creación, el dolor con la ausencia de éste. Pues la realidad no puede nunca interpretarse desde una sola perspectiva. Al igual que fuera para los griegos, la Noche en este poema es hija del Caos; tiempo del sueño y las pesadillas y, por tanto, de la muerte y del dolor. Y es también la hora de los amantes, de la sensualidad y las caricias. Por eso, en esta primera parte del poema encontramos diferentes realidades en coexistencia: por un lado, la vida fragmentaria y aparentemente caótica del inconsciente, que no hace sino traducir, en un lenguaje simbólico propio, los resquicios de la vida diurna: lamentos de espectros, los desastres de una guerra³ y el encuentro de dos amantes en un mismo entorno. Todos estos elementos, como ya apuntamos, dotan al poema de una atmósfera apocalíptica que refuerza las propiedades de muerte y resurrección, presentes en los arquetipos del Fuego y del Agua.

En este mundo onírico donde todo tiene lugar, la sensualidad se cruza con el dolor. La voz poética es la amante de un Cristo lleno de heridas que ella intenta sanar chupando la sangre que emana de sus llagas, pero al hacerlo hace incluso más daño del que ya estaba hecho: “...Instead/ I myself make new wounds, worse ones— / there where I thought a Roman lance tore you/just below the heart, I have felt/my mouth's cruel mark” (*Armies* 29). Advertimos en esta imagen la simbología alquímica de la necesidad de destruir para luego crear, de morir para nacer, de sentir dolor para alcanzar más tarde la felicidad. El símbolo del vampiro, además, está relacionado con el apetito de vivir. Chupando la sangre de este Cristo/amante la escritora no sólo renace con nuevas fuerzas, sino que de alguna forma adquiere la

³ La alusión a la guerra o a la batalla no es más que una metáfora de la vida, “where every creature lives on the death of another” (Campbell 238).



inmortalidad de su víctima. Este poema, por tanto, tiene un trasfondo místico que queda más patente en la segunda parte:

Let this be for those who died
to give us this ambiguous hour.
Let us earn ourselves and bring them back
to earth,
if love means a murder and a birth.
Let this be a sign, for we may one day
lie somewhere alone and slain.
This is nothing if it is not a prayer
and now in the hour before the dawn I swear
we recall those other arms
which embraced fire and which in turn will turn
our flesh to char.
For if we can't love them in loving each other
we are unworthy of this hour and of all dawns
forever, and have no right to bear
the proud red scars of love we made.

Nor could I sometimes dare to write:
*the moon was a deadly scimitar beside your hair
and I woke with blood on my shoulder
from its sharp blade.* (*Armies* 29-30; énfasis en el original)

¿A quiénes se refiere MacEwen cuando escribe: “Let this be for those who died/to give us this ambiguous hour”? ¿A aquellos espíritus mártires cuyos lamentos se oían en la noche? O ¿a esos amantes sin nombre, cuya pasión les hacía estallar en llamas “with an unrecordable cry?”. Probablemente a ambos, pues mártires y amantes no son sino uno mismo. Fervor místico y pasión carnal actúan en este contexto como sinónimos. “Two Aspects of the Moon” es, entonces, un poema en honor a esos amantes que se entregan en la noche para morir y volver a nacer “for we may oneday/lie somewhere alone and slain”. Pero es también la expresión de una súplica. MacEwen se dirige al final del poema a toda la Humanidad para intentar contagiarla de ese fervor místico que esos mártires han sentido en su vida espiritual. El lenguaje adquiere en la penúltima estrofa un tono casi bíblico: si no les amamos amándonos, no somos dignos de recibir esa regeneración durante la noche, y consecuentemente tampoco merecemos la llegada de un nuevo amanecer: “For if we can't love them in loving each other/ we are unworthy of this hour and of all dawns/ forever” (*Armies* 29-30).

Con este oscuro poema se diría que MacEwen está representando la simbología de la Luna: arquetipo de conocimiento indirecto que evoca metafóricamente la luz en la inmensidad tenebrosa. La luz de la luna, sin embargo, no es más que un reflejo de la del sol por lo que representa el símbolo del conocimiento por reflejo (Chevalier & Gheerbrant 658-659). “Two Aspects of the Moon” no es un poema asequible ni directo. El mundo que refleja es más onírico que real. Por otra parte, las imágenes de destrucción y creación o de muerte y renacimiento aluden a

la naturaleza dual de la Luna: a Diana como aspecto favorable y a Hécate como aspecto temible. La primera es representada justo al principio del poema en letra cursiva: diosa de las encrucijadas y bifurcaciones a las que se entregaban cadáveres en su honor. Es la Madre Terrible y diosa de las magas y hechiceras.⁴ Además, el hecho de que MacEwen defina a la Luna en forma de cimitarra al final del poema es también significativo, pues ésta es una de las señas de identidad de Mercurio⁵ y daría así consistencia a las imágenes alquímicas que observamos en la primera parte del poema. De hecho, Diana es una versión femenina de Mercurio. Los dos son dioses funerarios que conducen a los espíritus al reino del reposo. Los dos amparan el comercio y señalan los caminos. En definitiva, Mercurio no es más que la *Mater Magna* convertida en *Pater*.⁶ Campbell explica, a su vez, que una vez que el héroe, en este caso la escritora, ha decidido emprender el viaje hacia el auto-conocimiento⁷ su primer encuentro se produce con una figura protectora que le proporciona amuletos y fuerza para luchar contra el dragón o cualquier otro peligro que se le presente. En la mitología clásica este guía no es otro que Mercurio:

Protective and dangerous, motherly and fatherly at the same time, this supernatural principle of guardianship and direction unites in itself all the ambiguities of the unconscious —thus signifying the support of our conscious personality by that other, larger system, but also the inscrutability of the guide that we are following, to the peril of all our rational ends (Campbell 73).

Una vez que MacEwen ha explorado el fondo del abismo, es decir, su propio inconsciente, ella misma se pregunta si podrá encontrar la forma de restablecer su antiguo *yo*, comenzando un nuevo proceso⁸ en busca de la unión de los opuestos. Para encontrar la respuesta le envía una “carta” a Caronte. Caronte, como se sabe, es el barquero que conduce a las almas a través de los pantanos del río Aqueronte, hasta la orilla opuesta. Estas almas en pago, deben darle un óbolo o moneda.⁹ Caronte es representado como un viejo feo de barba gris e hirsuta, vestido de harapos y con

⁴ Véase “Piedras ‘Hermes’ en el Royo y Encrucijadas” en el sitio <http://web.jet/sotabur/hermes.html> para el significado simbólico de Diana y Hécate en relación con Mercurio, como dios alquímico. Consulta del 30 de enero, 2002.

⁵ Con una espada curva o cimitarra (en forma de medialuna) Mercurio mata a Argos y más tarde se la entrega a Perseo para que éste de muerte a Medusa. Véase “Señas de identidad de Hermes/Mercurio” en el sitio <http://kelpienet.net/rea/idecar.htm>. Consulta del 30 de enero, 2002.

⁶ Para más información consúltese el sitio <http://web.jet/sotabur/hermes.html>.

⁷ Prácticamente toda la obra de Gwendolyn MacEwen se centra en la búsqueda del *yo* y en el proceso hacia la autorrealización.

⁸ Jung explica: “Por desgracia, el efecto de cada proeza del héroe suele en general durar poco. Continuamente choca él contra nuevos obstáculos, debe arrastrar nuevos peligros, y siempre bajo el signo de liberación respecto de la madre” (*Símbolos* 355).

⁹ De ahí la costumbre en muchas culturas de introducir una moneda en la boca del cadáver en el momento de enterrarlo.



un abrigo de capucha que oculta su rostro. Conduce la barca¹⁰ fúnebre pero no rema, de ello se encargan las mismas almas. Con ellas se muestra tiránico y brutal. Caronte es la representación de “la muerte que, con implacable saña, lo destruye todo” (Pérez-Rioja 115).

En “A Letter to Charos” (*Armies* 45) MacEwen invoca a este “Lord of the midnight river”, habitante establecido del Agua lunar, para preguntarle si podrá alguna vez abandonar su naturaleza acuática, amorfa y líquida y regresar a la Tierra. Ella sabe que primero tendrá que morir, entregar su alma a Caronte,¹¹ dejarse llevar por la corriente del río Aqueronte, como lo sugieren las imágenes del túnel y del beso líquido:

A LETTER TO CHAROS

Lord of the midnight river, tell me
will my silver hands like fish
slip away from my lover's flesh
and will it surely come to this—
the final tunnel and the liquid kiss (*Armies* 45)

En ese momento cercano a la “muerte”, MacEwen hace una última reflexión sobre lo que ha sido su vida e incluso se llega a preguntar si podría haber hecho las cosas de otra manera¹²: “was it all a magic act of sun and water/was there something else I should have done instead”:

did I throw my life away like so
much money thrown at the feet of the singers,
did I throw my life at the feet of singers
like a coin tossed into a midnight fountain

¹⁰ La barca “(arca, cesto, cajón, tonel, etc.) es un símbolo del cuerpo materno, al igual que el mar en el que el sol se hunde para renacer” (Jung, *Símbolos* 225).

¹¹ El viaje hacia la Muerte es un viaje lento, lleno de sufrimiento, peligros y misterios. Bachelard lo describe de la forma siguiente: “El barquero es el guardián de un misterio... Todo lo que la muerte tiene de pesado, de lento, está también marcado por la figura de Caronte. Las barcas cargadas de almas están siempre a punto de zozobrar. Asombrosa imagen en la que sentimos que la Muerte teme morir y el ahogado sigue temiéndolo el naufragio. La muerte es un viaje que nunca termina, una perspectiva infinita de peligros... La barca de Caronte se dirige siempre a los infiernos... La barca de Caronte es, pues, un símbolo ligado a la indestructible desgracia de los hombres, que atraviesa las edades del sufrimiento” (122-124).

¹² Jung establece un paralelismo entre este momento cercano a la muerte arquetípica y la parábola de Jonás tragado por la ballena, que el psicólogo explica en los siguientes términos: “Uno se hunde en el recuerdo de la infancia y así desaparece del mundo presente. En apariencia se va a parar a las tinieblas más profundas, pero entonces se tiene la inesperada visión de un mundo del más allá. El *mysterium* que se percibe representa ese tesoro de imágenes primarias que como don de la humanidad trae todo hombre a la existencia, esa suma de formas innatas que son propias de los instintos” (1993:406).

was it all a magic act f sun and water
was there something else I should have done instead (*Armies* 45)

Sin embargo, pronto empieza a vislumbrar indicios de un futuro como vemos en la parte final del poema, con imágenes explícitamente sexuales:

into whose future am I moving
my thighs, all silver with his seed
are sleek for swimming,
I see the aqueducts of death ahead (*Armies* 45; énfasis en el original)

Es precisamente la misma Muerte¹³ la que libera a la escritora: la Muerte como manantial de vida tanto espiritual como material, tal y como indica el decimotercero arcano del Tarot con el mismo nombre:

Es preciso resignarse a morir en una prisión oscura para renacer en la luz y la claridad. Igual que Saturno poda el árbol para que se rejuvenezca, Shiva transforma los seres, destruyendo su forma sin aniquilar su fundamento. La muerte es, de otro lado, la suprema liberación. En sentido afirmativo este arcano simboliza la transformación de todas las cosas, la marcha de la evolución, la desmaterialización (Cirlot 312).

Con “A Letter to Charos” (*Armies* 45), MacEwen se acerca a la fase final de su autoexploración, “The Lake of Dreams,” que constituye la última sección de *The Armies of the Moon* (51-72) a la cual pertenece el siguiente poema “House of Mercury”:

HOUSE OF MERCURY

These days all those who come to me
should wear the blue of metal or the quick
silver of the sea which glints its mineral
histories —steel of blades from unknown wars,
scales like flint on the unknown fish, great
desolate wrecks of ships which set sail

¹³ La Muerte como arquetipo está contenida en la simbología del Agua, pues el destino de ésta como elemento esencial del ser humano es la constante transformación del ser: “el agua es un *tipo de destino*, ya no solamente el vano destino de las imágenes huidizas, el vano destino de un sueño que no se consuma, sino un destino esencial que sin cesar transforma la sustancia del ser... No nos bañamos dos veces en el mismo río, porque ya en su profundidad, el ser humano tiene el destino del agua que corre. El agua es realmente el elemento transitorio. Es la metamorfosis ontológica esencial entre el fuego y la tierra” (Bachelard 15). Asimismo, Jung explica que al morir el hombre llega a las aguas estigias para iniciar el “viaje nocturno por mar”: “Estas oscuras aguas de la muerte son aguas de vida; la muerte con su frío abrazo es el seno materno, del mismo modo que el mar, que si bien se traga el sol vuelve a parirlo desde sus entrañas” (*Símbolos* 231).



for the depths, the thin grey clang of bells
calling someone somewhere, tin rivers of Aquarius.

Things that speak of forests I have long since lost
disturb me (eyes the colour of dry moss)

Leave me, I want to be water,
I'm trying to flow though I'm dense and silver,
I'm trying to move a ton of metal
as easily as the sea. (*Armies* 52)

Al igual que observábamos en el poema anterior, MacEwen trata en este texto del carácter transmutativo del agua. Con sólo leer el título podemos adivinar que en esta ocasión, la escritora hará también uso de la simbología alquímica. Afirma querer convertirse en agua: “Leave me, I want to be water”, es decir, desea recrear internamente el *aqua permanens* de la alquimia, el elixir del que nace la totalidad. Jung afirma que el *aqua permanens* también llamada *aqua nostra*

es una especie de superfuego, un *ignis coelestis* vinculado a los mitemas iniciáticos del desmembramiento, inundación, tormento y transformación, tan característicos de los misterios egipcios y greco-latinos. Esta *aqua permanens*, del que es sinónimo la *serpens mercurialis*, es equiparable al *Anima Mundi* ligada a la materia (1989: 14-15).

Las imágenes de desmembramiento, inundación y tormento, a las que se refiere Jung en la cita anterior, las encontramos al final de la primera estrofa en forma de naufragios: “...great/ desolate wrecks of ships which set sail/ for the depths...” (*Armies* 52). El mar, pues, es un espacio de desintegración y posterior reintegración. MacEwen desea que esta transmutación no sólo tenga lugar en sí misma, sino en todo lector que se acerque a su obra. Estos deben estar preparados para iniciar el viaje: “These days all those who come to me/should wear the blue of metal or the quick /silver of the sea which glints its mineral histories —steel of blades from unknown wars” (*Armies* 52). En cuanto a la referencia al pez es un símbolo igualmente importante en la alquimia, que se relaciona con lo “redondo” como signo de totalidad. El pez es un “animal psíquico, símbolo del espíritu aún inconsciente que encierra los contenidos del alma que el pescador se esfuerza en traer a la superficie” (Chevalier & Gheerbrant 60) y fue utilizado por los alquimistas como jeroglífico de la Piedra filosofal en su estado primitivo. El pez, además, está asociado a la restauración cíclica debido a su prodigiosa facultad de reproducción y esto, como nuevamente apuntan Chevalier & Gheerbrant puede transferirse igualmente al plano espiritual (823). La Piedra, a la que MacEwen hace también referencia en el poema “scales like flint on the unknown fish” (*Armies* 52) nace, al igual que el pez en el agua y vive en el agua. Es el mercurio filosofal como *aqua permanens*, un símbolo del espíritu aproximado a la materia, que, según la concepción de Heráclito se había convertido en agua. El paralelo cristiano lo constituiría naturalmente la sangre de Cristo, y por eso esta “agua de los filósofos” fue también llamada *spiritualis*

sanguis.¹⁴ La Piedra Filosofal es, entonces, el objetivo final de la alquimia, “la noción de la consumación de la gran obra”, un símbolo en definitiva de Cristo: “Si el oro es la inmortalidad, y las piedras son los hombres, todos los métodos de la alquimia espiritual se orientan claramente a semejante operación” (Chevalier & Gheerbrant 829). Debido a su carácter inmutable a pesar del paso del tiempo, la piedra es símbolo de sabiduría. Como vemos, todos los símbolos del poema están relacionados con Mercurio. Por otra parte y también en relación con lo dicho anteriormente sobre el significado simbólico del pez, el hecho de que MacEwen afirme: “Leave me be, I want to be water” indica que el proceso está sólo comenzando, por lo que sus movimientos dentro del Agua son todavía torpes y lleno de dificultades: “I’m trying to flow though I’m dense and silver,/ I’m trying to move a ton of metal/ as easily as the sea.” El Agua se constituye así como elemento de lo femenino y como símbolo de las energías inconscientes.

Otro poema en el que MacEwen utiliza la imagen del pez como símbolo de totalidad, y los arquetipos de la Muerte y el Mar como partes integrantes del proceso que la constituye es “The Sign” (*Armies* 54), pero ahora en un contexto no tanto alquímico sino explícitamente cristiano. La escritora muestra su descontento a que su concepto de misticismo termine por convertirse en “my surrender to / some quieter forms of love”. Desea que éste surja de la pasión misma de la vida, de “...the lust of God¹⁵/ the seas which boil in the bones.” Asegura, además, que cuando regrese de su viaje a las catacumbas bajo los acueductos de Roma y se encuentre con su amante, ella ya será pez, estigmatizando con sus besos “the holy symbol of the catacombs”:

THE SIGN

What you have finally made me do
is trace with my foot

¹⁴ Para más información sobre la Piedra Filosofal y su relación con el *agua permanens* véase <<http://relue.csociales.vchile.cl/rehuehome/facultad/publicaciones/libros/tesis/4-1-2.htm>>. Consulta del 30 de enero, 2002.

¹⁵ Con esta expresión parece que MacEwen no hace sino seguir el patrón del hombre primitivo, el cual concebía la sexualidad como parte esencial de lo religioso o sagrado: “la sexualidad”, apunta Jung, “desempeña un papel importante en la formación de símbolos, aun religiosos. No hace siquiera dos mil años que el culto a la sexualidad florecía de modo más o menos abierto. La naturaleza de las fuerzas plasmadoras de símbolos no se modifica de siglo en siglo. Una vez que se ha captado el contenido sexual de los cultos antiguos y se tiene presente que la vivencia de la unión con la divinidad se concebía desde la antigüedad como un coito más o menos concreto, ya no se puede pensar que las fuerzas instintivas de la fantasía mitopoyética se modificarán radicalmente después del nacimiento de Cristo. La circunstancia de que el cristianismo primitivo se apartara con la máxima energía de toda la naturaleza y de la instintividad, y en particular, por su tendencia ascética, de la sexualidad, demuestra precisamente la procedencia de las fuerzas que lo motivaban. En modo alguno debe extrañar, por lo tanto, que esa transformación dejara importantes huellas en los símbolos cristianos” (*Simbolos* 241-242).



in the frightened dirt
the sacred fish, the Christian
calling-card, the sign of the society, that all may know
I am one to go down
to the secret feasts
beneath the aqueducts of Rome.

You think that this is my surrender to
some quieter forms of love
and that this thin and spineless fish
swims only in rock or dust.

But what I am learning
is the lust of God,
the seas which boil in the bones,

and when next time I get to you
the teeth of my kiss
will trace in your flesh
the holy symbol of the catacombs (*Armies* 54)

Pero la ensoñación de un anhelo es una cosa y la verdadera realidad es otra. Así en “The Real Name of the Sea” (*Armies* 58) MacEwen sostiene que todo hubiese sido diferente si hubiese sabido con anterioridad con lo que se iba a encontrar en el viaje hacia las catacumbas de su inconsciente; ese inmenso océano lleno de peligros:¹⁶ “tunnels, thunder, wind and water, also time” y en el que halla “some kinds of light I couldn’t bear”. Pues en su viaje debe revivir todo lo ya vivido y enterrarlo. Se trata nuevamente de “regresar a la madre” y volver a empezar:

THE REAL NAME OF THE SEA

Everything would have been different
had I known it before. I would have had no fear
of tunnels, thunder, wind and water, also time,
which brought me always to the brink of being
and taught me how to love, and die.
(Sheer lightning found me cowering
hot and cold upon the floor, there were
some kinds of light I couldn’t bear.
Even the candles lit for all the birthnights

¹⁶ “*El salto en el mar*”, escribe Bachelard, “reaviva, más que cualquier otro acontecimiento físico, los ecos de una iniciación peligrosa, de una iniciación hostil. Es la única imagen exacta, razonable, la única imagen que se puede vivir, del *salto a lo desconocido*... El salto en lo desconocido es un salto en el agua” (248).



of my life
were a blaze of boats in an ocean funeral.) (*Armies* 58)

Observamos así el terror que provoca adentrarse en lo desconocido, aunque forme parte de uno mismo y pueda ocasionar el desequilibrio psíquico si no se sabe integrar en el consciente todo aquello que se descubre durante la introspección. Este deseo de exploración surge siempre de la disconformidad con la realidad y del deseo de cubrir el vacío que la vida exterior no consigue llenar. Se manifiesta con frecuencia en forma de agua violenta donde la voz poética nada contra corriente, contra grandes olas y remolinos. “Cada ola hace sufrir, cada ola azota como una correa” (Bachelard 254). Representa la lucha y el coraje para sobrevivir y para comprender. Campbell nos ofrece la siguiente explicación psicológica de este momento:

Willed introversion... drives the psychic energies into depth and activates the lost continent of unconscious infantile and archetypal images. The result, of course, may be a disintegration of consciousness more or less complete (neurosis, psychosis...); but on the other hand, if the personality is able to absorb and integrate the new forces, there will be experienced an almost superhuman degree of self-consciousness and masterful control... It is a deliberate... response to some waiting void within (64-65).

En la segunda estrofa del poema, MacEwen se dirige al lector para comunicarle que su “terrifying cosmos” no es diferente al nuestro ni al del hombre primitivo. Está constituido de todo lo ya visto o hecho en la vida desde el comienzo de los tiempos. Se trata del *inconsciente colectivo* al que aludiera Jung, fuente de conocimiento y cimiento de los arquetipos en el que todo lo múltiple tiende hacia la unidad:

I insisted that my terrifying cosmos
was not different from your own;
I promised you that it contained
all you had ever seen or done
(for I had seen all things converge to one).
I asked you to hold the gold shell
of the burning sea to your ear
and hear the drowning children
call for their Viking fathers
and worldbreakers breaking
on the awful shores of love forever. (*Armies* 58)

El sacrificio que supone el proceso de introversión termina siempre en recompensa, identificada con una relación más cercana con su musa y con lo sagrado en su vida, como podemos apreciar en el siguiente poema:

WHEN YOU COME UPON HIM

When you come upon him at the edge of the water,
child of Allah,



with wheels of light and all the bright leaves
of the world flying around him—
tell him that I served him well,
the handsome two-horned one who waits
at the river of the world's end.
Tell him I bore the seed which was his dream,
tell him I made havoc in his name. (*Armies* 61)

Esta primera parte del poema podría, en una primera lectura, hacer alusión a Caronte, que como vimos en “A Letter to Charos” (*Armies* 45) había plantado su semilla de muerte en el narrador. Sin embargo, su descripción de él como “the handsome two-horned one who waits/at the river of the world's end” hace que cambiemos inmediatamente de opinión. No se trata del guía de las almas hacia la muerte, sino del dios celta Bran, que en lugar de conducir estas almas lo que hace es esperarlas “at the river of the world's end.” Bran es el Señor de la Salvación y la Resurrección (Véase Bartley 83). La voz poética, por tanto, ha cruzado con éxito el río Aqueronte. Ha superado la muerte simbólica y ha renacido. Atrás ha dejado el mundo nocturno, como advertimos en las imágenes de luz de esta primera estrofa. Es el regreso al mundo del Fuego, de la vida. La escritora asegura que ha servido bien a este dios y a pesar de las numerosas dificultades que ha encontrado en el viaje, su intención no es abandonar, sino llegar hasta el final; es decir, integrar en el consciente, como apuntaba Campbell anteriormente, todo lo aprendido durante el viaje. Esa parece ser la intención de la autora, a juzgar por la esperanza de futuro que apreciamos al final del poema:

Whenever the faceless winds were calling
the seed of the future from the world,
I with a mere breath would call
the liquid millions from his loins
to inhabit me briefly before they fell.
For the four winds made murder in my head
And the pebbles in the water were a million eyes.
I was possessed and cold. I cried: *O shed*
the secret generations from your loins
that these your ghostly children, Lord
shall lead me by the hair
to the limits of the world. (*Armies* 61)

Así concluye el viaje. El poema termina con la promesa de regreso de la escritora al mundo real, a la Tierra. Observamos un cambio de actitud. Atrás han quedado los momentos de duda y temor que la asediaban.¹⁷ Y aunque pareciera que

¹⁷ Campbell explica: “The individual, through prolonged psychological disciplines, gives up completely all attachment to his personal limitations, idiosyncrasies, hopes and fears, no longer



hemos estado hablando en todo momento de dos mundos diferentes (el de lo consciente y lo inconsciente, del Agua y el Fuego, de lo humano y lo sagrado) en realidad asistíamos a la proyección poética y arquetípica de uno sólo. Se trataba de recuperar una parte olvidada y apartada del ser:

The two worlds, the divine and the human, can be pictured only as distinct from each other —different as life and death, as day and night. The hero adventures out of the land we know into darkness; there he accomplishes his adventure, or... is simply lost... imprisoned, or in danger; and his return is described as a coming back out of that yonder zone. Nevertheless —and here is a great key to the understanding of myth and symbol— the two kingdoms are actually one. The realm of the gods is a forgotten dimension of the world we know... The values and distinctions that in normal life seem important disappear with the terrifying assimilation of the self into what formerly was only otherness (Campbell 217).

resists the self-annihilation that is prerequisite to rebirth in the realization of truth, and so becomes ripe, at last, for the great at-one-ment. His personal ambitions being totally dissolved, he no longer tries to live but willingly relaxes to whatever may come to pass in him; he becomes, that is to say, an anonymity” (237).



OBRAS CITADAS

- BACHELARD, Gaston. *El agua y los sueños*. 1942. México: Fondo de Cultura Económica, 1973.
- BARTLEY, Jan. *Invocations: The Poetry and Prose of Gwendolyn MacEwen*. Vancouver: U of British Columbia P, 1983.
- CAMPBELL, Joseph. *The Hero with a Thousand Faces*. 1949. Princeton: Princeton UP, 1973.
- CIRLOT, Juan-Eduardo. *Diccionario de símbolos*. Barcelona: Labor, 1991.
- CHEVALIER, Jean & Alain GHEERBRANT. *Diccionario de los símbolos*. Barcelona: Herder, 1995.
- GRAVES, Robert. *The White Goddess: A Historical Grammar of Poetic Myth*. 1948. New York: Noonday, 1995.
- JUNG, C.G. *Psicología y simbólica del arquetipo*. Barcelona: Paidós, 1989.
- *Símbolos de transformación*. 1912. Barcelona: Paidós, 1991.
- MACEWEN, Gwendolyn. *A Breakfast for Barbarians*. Toronto: The Ryerson, 1966.
- *The Shadow-Maker*. Toronto: Macmillan, 1969.
- *The Armies of the Moon*. Toronto: Macmillan, 1972.
- PÉREZ-RIOJA, J.A. *Diccionario de símbolos y mitos*. 1962. Madrid: Tecnos, 1988.
- “Piedras ‘Hermes’ en el royo y encrucijadas.” Consulta del 30 de enero, 2002. <<http://web.jet.es/sotabur/hermes.html>>.
- “Señas de identidad de Hermes/Mercurio.” Consulta del 30 de enero, 2002. <<http://kelpienet.net/rea/idecar.htm>>.